

*L*ittératures
européennes

La fiction de l'Occident :
Thomas Mann,
Franz Kafka, Albert Cohen

Philippe Zard

puf

Collection

LITTÉRATURE EUROPÉENNE

dirigée par

*Jacques Le Rider, Alain Morvan,
Didier Souiller et Wladimir Troubetzkoy*



Presses Universitaires de France

6, avenue Reille, 75685 Paris Cedex 14
Téléphone 01 58 10 31 00

Paris, le 27 juin 2006

Monsieur Philippe ZARD
12 bis rue Robert et Sonia Delaunay
75011 Paris

Cher Monsieur,

Mme Decalonne m'a fait part de votre entretien téléphonique et de votre souhait de reprendre l'intégralité des droits que vous nous aviez cédés par contrat du 3 janvier 1997 pour l'ouvrage *La fiction de l'Occident : Thomas Mann, Franz Kafka, Albert Cohen* après pylon total de ce titre en raison de sa mévente que j'avoue ne pas comprendre du fait de la très grande qualité de l'ouvrage.

Il va de soi que nous répondons favorablement à votre demande et que nous vous rendons l'intégralité des droits sur ce texte, à l'exception des langues ayant fait l'objet de cessions dans le cadre de ce même contrat, à compter du 1^{er} septembre prochain.

Je vous prie de croire, cher Monsieur, à l'assurance de mes sentiments les meilleurs.

Michel PRIGENT

PHILIPPE ZARD

La fiction
de l'Occident :
Thomas Mann,
Franz Kafka, Albert Cohen



Presses Universitaires de France

Note de l'auteur : cette reproduction numérique s'est efforcée, dans la mesure du possible, de respecter la pagination du livre publié en 1999 ; des modifications, marginales, peuvent affecter la première ou la dernière ligne de chaque page. Le texte à partir duquel a été constitué ce fichier correspond à celui qui avait été remis à l'éditeur, avant la correction des épreuves sur papier. Quelques coquilles peuvent donc subsister, qui seront corrigées graduellement.

Abréviations utilisées :

<i>DI</i>	<i>Le Disparu.</i>
<i>CH</i>	<i>Le Château.</i>
<i>MM</i>	<i>La Montagne magique</i>
<i>Sol.</i>	<i>Solal.</i>
<i>Mang.</i>	<i>Mangelclous.</i>
<i>BS</i>	<i>Belle du Seigneur.</i>
<i>Val.</i>	<i>Les Valeureux.</i>

Pour *La Montagne magique*, *Le Disparu* et *Le Château*, le premier numéro de page renvoie à la traduction française. Le second à l'édition allemande de référence (v. bibliographie). Sauf exception, nous n'indiquons dans les notes de bas de page que le titre et la page des ouvrages cités : pour les références complètes (éditeur, année...), nous renvoyons le lecteur à la bibliographie en fin de volume.

ISBN 2 13 049743 8

Dépôt légal — 1^{re} édition : 1999, janvier

© Presses Universitaires de France, 1999
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

*A la mémoire de ma mère,
Rachel Zard (1927-1996)*

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	1
<i>Arpentage de l'espace occidental.....</i>	<i>15</i>
FRONTIERES OCCIDENTALES.....	16
<i>Éléments d'une topographie romanesque</i>	<i>16</i>
<i>Aux portes de l'Occident (Kafka, Cohen).....</i>	<i>28</i>
LA DYNAMIQUE OCCIDENTALE	38
Récits de l'exil occidental (Cohen, Kafka)	38
<i>L'Occident désorienté (Mann).....</i>	<i>57</i>
LES TERRITOIRES DE L'ESPRIT	71
<i>L'abîme de la germanité (Mann, Cohen)</i>	<i>72</i>
Le destin de l'universel.....	82
 <i>Le soleil couchant de l'Histoire occidentale</i>	 <i>103</i>
SENS ET NON-SENS DE L'HISTOIRE	104
<i>Progrès et décadence (Mann).....</i>	<i>104</i>
Les mirages de l'Histoire (Kafka).....	128
<i>L'empire de la violence (Cohen)</i>	<i>136</i>
PLIS ET REPLIS DU TEMPS : L'IDENTITE HISTORIQUE DE L'OCCIDENT	145
<i>Rémanences médiévales (Mann, Cohen, Kafka).....</i>	<i>146</i>
<i>Châteaux d'Occident (Kafka, Cohen).....</i>	<i>154</i>
REINVENTIONS DU TEMPS OCCIDENTAL.....	174
L'expérience intérieure (Mann).....	174
<i>Histoire et Rédemption (Kafka, Cohen)</i>	<i>182</i>
 <i>L'Occident entre le sens et a puissance</i>	 <i>199</i>
LES POUVOIRS DE LA RAISON.....	199
<i>L'épreuve de l'irrationnel (Mann)</i>	<i>199</i>
<i>Kafka et le mythe de puissance.....</i>	<i>219</i>
<i>La culture occidentale en procès (Cohen).....</i>	<i>243</i>
QUETE DU SALUT ET ENQUETE SUR LE SENS : LES DESARROIS DE LA CONSCIENCE OCCIDENTALE	262
<i>L'Amour et l'Occident (Cohen).....</i>	<i>262</i>
<i>Les deux Châteaux de l'arpenteur (Kafka).....</i>	<i>283</i>
 CONCLUSION.....	 305
<i>Bibliographie</i>	<i>323</i>

INTRODUCTION

«L'un deux irait chercher pour tous le repas à l'hôtel tout proche dont on voyait briller l'enseigne lumineuse au bord de la route : "Hôtel Occidental."»

Franz Kafka

“Leur nostalgie est un mal des lointains, vise des lointains, elle a pour objet des lointains d'une clarté toujours plus grande, jamais plus accessible. Et il y aurait là sujet de s'étonner, puisque ce sont des hommes d'Occident, c'est-à-dire des hommes dont le regard se porte vers le couchant, comme si se tenaient là les portes de la lumière et non la nuit. Sont-ils tant épris de clarté parce qu'ils pensent avec rigueur ou simplement parce qu'ils ont peur dans l'obscurité ? On laissera la question indécise. On sait seulement qu'ils élisent toujours domicile au moins dense de la forêt ou bien déboisent celle-ci pour se ménager un parc accueillant à la lumière ; car bien qu'ils aiment la fraîcheur du fourré, ils disent pourtant qu'ils doivent préserver leurs enfants de cette inquiétante obscurité.”¹

Amour de la lumière ou peur diffuse de ses ténèbres intérieures, tentation du retour ou appel des lointains, esprit d'aventure ou volonté d'édifier un monde habitable : la crise de la conscience, telle qu'elle s'exprime dans le "somnambulisme" européen selon Hermann Broch, réside d'abord dans une série d'aspirations contradictoires qui semblent se cristalliser dans un mythe fondateur – celui du "soleil couchant", de *l'Occident*. Le travail qui suit se veut une contribution à l'étude de ce mythe, à travers les œuvres romanesques de

¹Hermann Broch, *Les Somnambules (Die Schlafwandler, 1928-1931)*, trad. de l'allemand par Pierre Flachet et Albert Kohn, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1990, pp. 333-334.

Thomas Mann (*La Montagne magique*), de Franz Kafka (*Le Disparu, Le Château*) et d'Albert Cohen (*Solal, Mangeclous, Les Valeureux, Belle du Seigneur*).

Étudier les représentations de l'Occident, c'est se situer au croisement d'une interrogation sur la culture et de l'exploration d'un archétype. La première voie nous conduit nécessairement à rencontrer la question de *l'Europe*. Se définir comme européen ou comme occidental, c'est souvent affirmer de deux façons différentes son appartenance à une même culture. Dès le Moyen Âge, Europe et Occident désignaient l'un et l'autre la Chrétienté, comme ils suffiront à caractériser, plus tard, la civilisation issue des Lumières. De Hegel à Max Weber, toute pensée de l'Europe comme continent de la raison politique est *ipso facto* pensée de l'Occident. Les deux termes ont en commun de désigner tout à la fois un *territoire géographique* et un *espace culturel*, dont l'articulation reste à penser. Faut-il définir l'Europe avant tout par ses valeurs culturelles ou convient-il de lui donner préalablement sa consistance géographique ? Voudrait-on la définir comme un territoire qu'on se heurterait bientôt à de réelles difficultés, puisque l'Europe n'est pas un continent à part entière. Les inscriptions fléchées qui, au kilomètre 1777 du Transsibérien, sur la ligne de l'Oural, indiquent péremptoirement l'Asie à l'Est et l'Europe à l'Ouest n'y feront rien, puisque cette Europe de l'Atlantique à l'Oural ne pourra jamais être que la borne arbitraire d'une ambition culturelle, qui tantôt se situe en deçà, tantôt au-delà de la géographie. Penser l'Europe, c'est d'abord se résoudre à l'idée que "l'espace européen, à la différence de l'Amérique ou de l'Afrique, n'a pas de frontières naturelles. Sauf à l'Ouest, où elles ne sont d'ailleurs pas perçues comme telles."¹

Europe et Occident semblent se rejoindre tout particulièrement dans cette *indétermination* sémantique autant que géographique. Mais s'il est délicat de tracer les frontières de l'Europe, combien davantage celles de l'«Occident» !

Sitôt qu'on s'avise de placer *l'occidentalité* au centre de son interrogation, les délimitations semblent perdre toute pertinence. L'Occident apparaît tantôt en excès, tantôt en défaut par rapport à l'Europe.

En excès parce qu'il existe un Occident non européen : l'Amérique. En défaut, parce qu'il l'Europe est elle-même partagée entre son Est et son Ouest. La difficulté qu'il y avait à délimiter l'Europe tenait à un problème d'extension : discerner où s'arrête l'Europe,

¹Rémi Brague, *Europe, la voie romaine*, p. 8.

jusqu'où s'étend son influence culturelle. Pour l'Occident, s'ajoute cependant une difficulté de compréhension. Au flou relatif des frontières européennes répond la *mobilité* essentielle des frontières de l'Occident. À des titres divers l'Allemagne, l'Autriche (*Österreich*), la Russie, se sentent prises en tenailles entre leur «Occident» et leur «Orient». Pour un Européen de l'Ouest, il n'est pas absolument sûr que la Russie soit européenne mais il est certain que le Russe n'est pas occidental – même s'il est parfois tenté de s'inspirer des modèles de l'Occident. Pour un Asiatique, le Russe est indubitablement à l'Ouest, quand bien même il ne serait pas nécessairement un Européen. La question européenne touche à un problème de territoire et d'identité ; la question occidentale, sitôt qu'on la dégage de ses limitations conventionnelles, dépend de la situation de l'observateur et de l'orientation de son regard.

La complexité de la notion d'Occident tient donc à sa double nature. Entendu comme synonyme de la "civilisation occidentale", l'Occident recouvre toutes les acceptions culturelles, politiques, philosophiques de l'idée européenne. Les territoires concernés sont les mêmes, à ceci près que l'Amérique vient ajouter à l'Europe occidentale un Occident non strictement européen, qui peut être (et a été) interprété comme une simple annexe, un appendice ou une "projection" (Valéry) de la civilisation européenne. Ce sens, souvent de portée militante ou polémique, continue d'être très vivant, notamment dans le débat politique.

Transcendant ou traversant cette acception strictement "territoriale", l'idée d'occidentalité définira plutôt un *point d'orientation* lié à des expériences élémentaires : être occidental, c'est se situer à l'ouest d'un lieu défini ; c'est être plus être plus proche du lieu où se couche le soleil. «Occident» (de *occidere* : "mourir") ou *Abendland* ("pays du soir") : c'est le soleil, c'est-à-dire l'ordre cosmique, qui inspire cette définition universelle de l'Ouest, qui informe une mythologie, parfois une mystique. En ce sens, l'Occident recouvre un "archétype de l'imaginaire", qui ne se confond pas avec une détermination géographique :

“On est toujours l'Occidental ou l'Oriental de quelqu'un”¹. L'Amérique, quant à elle, opère la rencontre de l'archétype de l'imaginaire – le mythe de l'Ouest – et le contenu politique – l'esprit européen – dans une combinaison aléatoire.

La complexité, mais aussi l'intérêt, d'une étude de l'Occident tient précisément à cette double détermination, culturelle et mythologique, politique et archétypale. Si la première de ces dimensions le rattache à la problématique de l'Europe, la seconde l'excède largement pour renvoyer à une catégorie universelle de l'expérience du monde. En témoigne un classique de la littérature arabe du Moyen Âge : le *Récit de l'exil occidental*, du poète persan Sohrwardi (1155-1191). Le protagoniste de ce conte ésotérique a quitté sa demeure, "voyageant avec (son) frère Asim, des demeures au-delà du fleuve vers le pays d'Occident"² pour échouer "dans la ville dont les habitants sont injustes, je veux dire la ville de Kairouan". Il se retrouve prisonnier, chargé de chaînes, emprisonné "au fond d'un puits d'une longueur infinie". Rappelé par son père en Orient, demeure de la lumière, il apprend qu'il doit néanmoins retourner à sa "prison occidentale, car de l'entrave [il] ne s'est pas encore tout à fait dégagé". Accomplissant les volontés de son père, il retourne à la nuit d'Occident : "Je suis tombé de la cime dans l'abîme, parmi un peuple d'infidèles ; je suis toujours détenu dans les demeures de l'Occident." La notion d'occidentalité excède ainsi largement les étroites déterminations que notre culture européenne tendrait à lui imposer : toutes les cultures ont leur «Occident», le *Maghreb* (à travers la ville de Kairouan) étant, ce que confirme du reste l'étymologie de ce mot, l'Occident du poète persan. Il serait donc pensable de réaliser des recherches sur le mythe de l'Occident envisagé dans sa pureté archétypale, qui s'abstiendraient de toute référence à la civilisation européenne.

Ces recherches pourraient trouver dans l'œuvre d'Ernst Bloch de quoi esquisser les éléments d'une géographie imaginaire : *Le Principe*

¹Marguerite Bonnet, "L'Orient dans le surréalisme. Mythe et réel", in *Revue de littérature comparée*, 1980, p. 412.

²Sohrwardi, *Récit de l'exil occidental*, trad. de l'arabe par Abdelwahab Meddeb, in *Intersignes*, n°3 : "Parcours d'exil", automne 1991, Paris, p. 6-11 pour les citations suivantes.

*Espérance*¹ explore en effet les divers investissements mythologiques dont les quatre points cardinaux ont été l'objet, en s'appuyant sur un corpus largement extra-européen. Le philosophe relève que la "peur inspirée par les régions occidentales" a sa source dans le "très vieil archétype astral" du soleil couchant : "C'est à l'ouest, là où le soleil se couche, qu'habite la mort. C'est là que sont les enfers, le Golgotha païen, c'est là que s'éteint le dieu soleil ; le mythe babylonien définit l'ouest comme «mer nocturne et prison du soleil». Et, comme le prétend encore une version syrienne de la légende d'Hercule, celui-ci serait mort exactement à l'endroit où il avait érigé ses deux colonnes. Mais, même lorsque ces mythes furent éteints, leurs contenus survécurent". Pays de la mort et des ténèbres, l'Occident n'en inspire pas moins des représentations contradictoires, des fantasmes ambivalents. La limite inquiétante du monde habité se double chez les Grecs d'une fascination mêlée d'espoir : "Les Grecs situaient presque tous les lieux sans souci de leurs légendes à côté des endroits les plus effrayants" et l'effroi qu'inspire l'Océan atlantique, "mer des ténèbres", n'empêche pas qu'y soit également situé "le jardin des Hespérides". Longtemps, note Ernst Bloch, cette ambivalence n'a pas été dialectisée. Ainsi "l'effroyable Occident ne perdait rien de son horreur malgré la présence des paradis terrestres où le bonheur rayonnait [...] C'est donc en vain que le mythe astral du soleil mourant, qui est finalement à l'origine de cette peur panique de l'ouest, renfermait, en dehors des ténèbres, sa propre lumière hespéridienne : Gilgamesh, Héraclès courent avec le soleil au-delà de son point de chute, pour chercher l'immortalité là où le soleil renaît. Mais c'est seulement dans le monde chrétien qu'un tel rapport entre la mer de vase et les Hespérides devint fertile".

Pour Ernst Bloch, il est clair que, si le christianisme n'invente pas un mythe qui le précède de beaucoup, il permet de lui conférer un sens et une portée inédite. L'idée d'un jardin des Hespérides à l'Ouest semble d'abord entièrement contredite par le mythe biblique du jardin d'Éden, situé du côté de l'Orient. La contradiction de ces deux mythes fut surmontée lorsque fut mise en évidence la rotondité de la terre : dès lors "l'ouest traditionnellement choisi, avec la peur dialec-

¹Ernst Bloch, *Le Principe Espérance*, p. 374-378 pour les citations suivantes.

tique de l'Atlantique, *se mêla à la Jérusalem orientale*, surtout après la découverte de la forme sphérique de la terre, et se plia ainsi à l'utopie de l'est". Plus encore, la théologie chrétienne permettra de penser cette ambivalence présente dès l'origine du mythe occidental entre l'angoisse de la mort et le lieu de félicité : la mort et la renaissance du soleil pourront désormais s'interpréter à la lumière dialectique de la Passion et de la Résurrection. La synthèse des utopies de l'Orient et de l'Occident peut ainsi s'accomplir à travers une religion qui, issue des mystères de l'Orient, s'identifiera longtemps à l'idée même de l'Occident.

Ces analyses appellent deux remarques. Le philosophe allemand souligne l'importance décisive qu'a pu constituer, pour la conscience européenne, la découverte de la sphéricité de la terre. Dès lors, que valent encore les distinctions de l'Orient et de l'Occident ? Force est pourtant d'observer la permanence d'une disposition d'esprit qui continue d'organiser l'expérience à partir de ces catégories. Bachelard a montré que l'héliocentrisme n'a en rien modifié la perception commune, pourtant objectivement illusoire, d'un "coucher" et d'un "lever" du soleil. Il en va de même pour l'Orient et l'Occident : on ne gagne rien à soumettre les ressorts de l'expérience sensible à l'abstraction des sciences exactes. Il continue d'exister pour la pensée et pour l'imaginaire – voire pour la politique – un Est et un Ouest. Il importe donc tout autant d'en saisir la relativité que d'en étudier le fonctionnement rémanent comme catégories de la perception et de l'imaginaire. Là où s'arrête la démonstration du scientifique commence le travail d'analyse des mythes. La seconde remarque portera sur le rôle décisif qu'a joué le christianisme, sinon dans la genèse, du moins dans la mutation et la "territorialisation" du mythe de l'Occident. C'est par l'intermédiaire du christianisme médiéval que s'opère la rencontre entre un archétype de l'imaginaire, une terre – globalement, celle de l'Europe chrétienne –, une vision du politique et une théologie du Salut. Les analyses de Bloch permettent donc de penser le passage – *via* le christianisme – entre les deux sens, archétypal et culturel, de la notion d'Occident.

Rares sont encore cependant les contributions à l'étude de cette articulation du mythique et du culturel, de l'archétype astral et du théologico-politique. Le bref mais percutant article de Gérard

Mairet¹ reste une entreprise isolée. L'auteur commence par affirmer la primauté du mythe sur la territorialité : “*Occident* désigne un point de l'horizon où le soleil se couche. C'est-à-dire qu'il se dérobe au regard au moment même où il semblait possible de l'atteindre. Il se déplace au fur et à mesure qu'on l'approche. Par conséquent, l'Occident n'est pas un lieu géographique. [...] Il est d'abord un lieu mythique – la demeure nocturne du soleil. [...] Le mot n'exprime alors que la seule croyance au coucher du soleil, c'est-à-dire, en fait, l'assurance que demain recommencera, que demain le soleil se lèvera pour nourrir les travaux et les jours”. L'interprétation souligne ainsi deux constituants fondamentaux du mythe : l'idée que l'Occident est un *horizon* plutôt qu'un lieu – hypothèse dont on pourra mesurer bientôt la fécondité heuristique ; l'idée, ensuite, que l'archétype astral est fondateur d'un rapport à *l'Histoire*, fondé sur une foi dans la perpétuation et le devenir du monde. Ce point de l'horizon où le soleil se couche se veut aussi facteur de discernement intellectuel, "terre de clarté, de différence, d'analyse", délimitant l'ombre et la lumière, ennemi de la confusion – d'où la vocation de l'Occident à “éclairer” le reste du monde.

Ces représentations ne sont pas pour Gérard Mairet une interprétation parmi d'autres des résonances et des suggestions de l'archétype occidental : elles forment littéralement la substance du mythe, à l'origine d'élaborations idéologiques qui, par-delà leurs divergences, voire leur antagonisme, se rapportent toutes, en dernière instance, à l'archétype du soleil couchant. Le mythe est premier, l'idéologie est seconde : “Si donc l'Occident est un mythe, un mythe organique *fondateur*, c'est parce que, sans lui, l'Ouest ne serait que lui-même : un espace géographique. Or précisément, l'Occident [...] qui marque symboliquement la séparation horizontale de deux ordres du monde, s'est affirmé à travers les idéologies de l'appartenance à l'Ouest [...] Dans la vie mondaine des hommes, le mythe a donné lieu à des idéologies, ensembles homogènes de significations, dont le lien commun est le mythe de l'Occident. Les idéologies sont l'instrument du

¹Gérard Mairet, "L'idéologie de l'Occident : signification d'un mythe organique", in François Châtelet Gérard Mairet (ed.), *Les Idéologies* (1978), tome II, pp. 19-32 pour les citations suivantes.

mythe [...]. C'est le mythe qui structure les représentations, qui donne consistance aux doctrines”.

C'est au Moyen âge que le mythe rencontre l'Histoire et se transforme pour la première fois en un énoncé idéologique : le tournant réside précisément pour Gérard Mairet dans l'appropriation par l'Église du mythe occidental, qui donne à celui-ci son armature doctrinale et à celle-là son assise et sa justification temporelles : “*l'Europe (chrétienne) est le mythe devenu territoire. Le mot Occident était bien connu de l'Antiquité, qui fait d'un simple mot un nom*”. Quelles sont les conséquences de cet acte de naissance de l'Occident ? L'une d'entre elles est le rapport ambivalent, sur lequel nous reviendrons, que l'Occident moderne, qui se veut héritier des Lumières, entretient avec sa propre histoire, enracinée dans un Moyen Âge le plus souvent répudié par les époques ultérieures. Corollairement, l'identification médiévale de l'Occident à la Chrétienté pose à l'Occident moderne la question de la continuité ou de la discontinuité d'une idéologie "occidentale" : "le problème qui se pose est celui de savoir comment la détermination historique – sacrée – a pu donner lieu à une autre histoire – profane – caractérisée comme histoire moderne."

Les sources chrétiennes du mythe occidental permettent à tout le moins, selon Gérard Mairet, d'en saisir deux aspects décisifs. Elles expliquent la permanence, dans la civilisation occidentale, de la "vocation d'*universalité*", issue de la *catholicité* de l'Église. Elles rendent surtout intelligible l'importance cruciale qu'a pu prendre en Europe occidentale la question de la *puissance* ; là réside selon Gérard Mairet l'essence politique du mythe occidental : “Si l'Occident est un mythe, c'est un *mythe de puissance* : les idéologies qui s'y alimentent sont en effet celles du pouvoir, et même de la *valorisation* du pouvoir. L'apport du christianisme, ou plus précisément peut-être, la signification de l'idée de Chrétienté est, de ce point de vue, d'avoir rapporté, contre son inspiration première, tous les aspects de la vie humaine à l'autorité. [...] Quand l'idée d'Occident resurgit avec la notion d'*Empire chrétien d'Occident*, il n'est pas superflu d'observer que c'est pour devenir une catégorie politique : l'Occident est une catégorie de la puissance.” L'Occident n'a certes pas inventé le pouvoir, mais une manière d'exercer l'autorité et de la justifier ; si l'Église a laissé en Occident une marque politique durable, c'est bien à travers l'idée de "la puissance et

de son universalité", justifiée non pour elle-même mais en vertu d'un principe supérieur et transcendant : "le pouvoir est sacré non par lui-même, mais parce qu'il est au service de Dieu. [...] Si la notion d'idéologie, ici, a un sens, ce ne peut être que celui-ci : former le cadre d'un pouvoir universel compris comme justification d'un Dieu unique et vrai". Les différentes étapes de la modernité occidentale ne seront en ce sens que le relais et la sécularisation progressive de cette vocation originelle.

L'argumentaire serré de Gérard Mairet a donc le mérite de tenter de penser conjointement le mythe fondateur et les idéologies qui s'y rattachent, fussent-elles en apparence aussi différentes que celles de l'Église médiévale et de l'Europe des Lumières. Le mythe du soleil couchant, envisagé comme principe terminal de clarification, horizon du monde, figure de l'Histoire, serait ainsi la matrice, *via* sa réinterprétation médiévale et son identification à l'Europe chrétienne, de toutes les idéologies se réclamant de la supériorité intellectuelle et politique du modèle occidental, et de sa prétention à l'universel. Bien que le propos de Gérard Mairet ressortisse à la philosophie politique, il ouvre la voie, par son attention au support sensible du mythe, à une herméneutique où la parole littéraire a toute sa place, quitte pour celle-ci à en infléchir partiellement les analyses. Pour établir ce lien entre l'archétype du soleil couchant et l'idéologie de puissance, l'auteur a peut-être fait bon marché de l'ambivalence du motif, sous-estimé la part de l'ombre qui, comme le suggérait le passage introductif d'Hermann Broch, ne cesse de hanter les "hommes d'Occident" épris de clarté. Une étude du mythe occidental dans la création romanesque devra probablement compter avec cette équivocité du "soleil couchant" et des images de *déclin* qu'il véhicule. Reste cette orientation d'étude dont toute investigation du mythe occidental doit désormais tenir compte : l'Occident se situe à la jonction d'un mythe fondateur et d'une idéologie politique ; *il engage tout à la fois un rapport dialectique à l'espace, une vision de l'Histoire et une interprétation de la puissance.*

On n'entrera pas ici dans les querelles terminologiques autour de la notion de mythe. L'Occident est au centre d'un faisceau de représentations, d'"idées-images"¹ dont on peut postuler la relative cohé-

¹B. Baczko, *Lumières de l'utopie*, p. 30.

rence, et dont on a montré par ailleurs qu'elles informaient partiellement notre expérience du monde et notre perception des cultures. Le "mythe fondateur" que décrivait Gérard Mairat du point de vue des représentations collectives n'est pas seulement une abstraction mais constitue une matrice de récits et d'histoires, implique ou suscite des schèmes narratifs qui ne se confondent pas avec les valeurs abstraites de l'Europe : le chemin vers l'Ouest, le soleil couchant (lui-même porteur de virtualités narratives diverses) sont autant d'éléments d'une "configuration symbolique"¹.

C'est cette configuration que la présente étude se propose donc d'explorer. Ce choix nous a conduit à privilégier la *littérature* et à exclure de notre investigation les divers essais sur la question européenne ou occidentale – ceux-ci n'interviendront qu'au titre d'outils d'élucidation des fictions romanesques. De même, si l'idéologie inscrite dans les œuvres doit être impérativement prise en compte, la "mise en discours" de l'Occident devra toujours être replacée dans son contexte narratif, examinée à la lumière d'une "mise en intrigue"² qui peut venir la confirmer ou l'invalider. L'idéologie de l'Occident devra, à ses risques et périls, affronter la *fable de l'Occident*.

Comment cependant définir une œuvre où soit en jeu une fable de l'Occident ? En d'autres termes : toute fiction occidentale, tous les récits qui, à des titres divers, portent l'empreinte de la "crise de l'esprit" européen (Musil, Broch, Gide, Joyce...), ne peuvent-ils être considérés comme autant de figurations de la condition de l'homme occidental ? À ce prix pourtant, la question spécifique de la figuration narrative de l'Occident risquerait fort de se dissoudre dans une problématique plus générale qui n'a qu'accessoirement affaire au mythe. La plupart des "romans de la conscience malheureuse"³ constituent certes des tableaux de la crise des valeurs européennes, sans mettre en jeu *en tant que telle* la question de l'identité et de la territorialité de l'Occident

Aussi s'agit-il pour nous de choisir des œuvres qui soient non seulement des récits de l'Occident, mais encore des récits *sur* l'Occi-

¹Yves Chevrel, *La littérature comparée*, P.U.F., 1989, p. 61.

²"Mise en intrigue" est la traduction proposée du "muthos" aristotélicien par Paul Ricœur, in *Temps et récit* (1983), Seuil, coll. Points.

³Philippe Chardin, *Les romans de la conscience malheureuse*, Droz, 1982.

dent : où l'Occident puisse être tenu non seulement pour le cadre de la fiction mais un objet à part entière du questionnement thématique et de la figuration narrative. Cette exigence implique en outre que l'Occident, thème du récit, puisse être circonscrit comme un espace identifiable, localisable (fût-ce de façon équivoque ou indécise), distinct d'un *ailleurs* qui pourra certes être l'Orient ou la Russie mais aussi, à l'occasion, l'Europe... si l'Occident est américain. On saisira mieux sans doute les critères qui ont présidé au choix des romans de Thomas Mann, de Franz Kafka et d'Albert Cohen.

Le critère n'est pas strictement historique : la rédaction du *Disparu* s'étend de l'automne 1912 à octobre 1914, tandis que *Belle du Seigneur* et *Les Valeureux* ne seront publiés qu'en 1968 et 1969. Entre ces deux extrêmes se situent *Le Château* (rédigé au cours de l'année 1922), *La Montagne magique* (publiée en 1924), *Solal* (1930) et *Mangeclous* (1938). La spécificité de notre sujet nous a plutôt conduit à une solution intermédiaire entre un écart excessif et une contemporanéité absolue. Puisqu'il s'agit de l'étude d'une configuration narrative, la stricte coïncidence chronologique ne s'imposait pas. Si mythe il y a, celui-ci comporte nécessairement des constantes structurelles qui échappent au moins partiellement aux contraintes de leur inscription historique. Inversement, nous n'avons pas voulu céder à l'illusion de l'intemporalité de notre sujet. Les trois romanciers choisis sont des quasi-contemporains – vingt ans seulement séparent Thomas Mann, d'Albert Cohen, Kafka étant de huit ans le cadet du premier –, ont partagé des expériences, sinon toujours communes, du moins souvent voisines : la guerre, les révolutions, la crise de l'humanisme traditionnel, le déclin du religieux, la montée en puissance de l'univers administratif... Les polémiques font rage sur le l'identité et le destin européen européens¹ : Spengler fait paraître en 1918 son *Déclin de l'Occident* (*der Untergang des Abendlandes*), Keyserling publie en 1919 son *Journal de voyage d'un philosophe* (*das Reisetagebuch eines Philosophen*), Massis publie en 1927 sa *Défense de l'Occident* – réponse à l'engouement sans limites de bien des écrivains européens pour "l'appel de l'Orient". Quant à *Belle du Seigneur*, sa publication tardive ne doit pas faire oublier que, si le conflit mondial a

¹v. Pascal Dethurens, *Écriture et culture. Écrivains et philosophes face à l'Europe (1918-1950)*, Champion, 1997.

sensiblement infléchi le projet initial, une première version de l'œuvre était conçue dès les années trente. Ce choix d'un *écart limité* entre les inscriptions historiques des œuvres pourrait sembler un compromis discutable ; il est dicté à notre sens par la volonté d'échapper tout à la fois à l'esclavage de la chronologie et à la dissolution totale de l'historicité du mythe occidental.

Une même dialectique de l'affinité et de l'écart pourrait décrire le rapport littéraire et idéologique que ces trois auteurs entretiennent à l'égard de la question occidentale. Ce n'est en tout cas pas au niveau des relations ou des influences supposées, très limitées, entre les trois auteurs qu'il faut rechercher les axes d'une confrontation féconde, mais dans le sentiment commun *d'être et de ne pas être «d'Occident»*, qui confère à leur discours cette position si singulière d'*exterritorialité interne*.

On ne s'étendra pas outre mesure sur les racines de cette ambivalence. Pour Kafka et Cohen, elle tient naturellement à l'expérience très particulière de leur condition juive en Europe. Marthe Robert¹ a mis en lumière la situation de l'auteur du *Château* : Juif pragois de langue allemande, trois fois suspect et coupable de n'appartenir pleinement à aucune des trois cultures ; comme le chasseur Gracchus de sa nouvelle et plus tard l'arpenteur du roman, l'écrivain est condamné à une errance interminable entre le monde des vivants et des morts, dans un *no man's land* dans lequel Kafka n'hésite pas à reconnaître la condition intenable du Juif d'Occident. Entre *Le Disparu* et *Le Château* s'amorce un mouvement de retour vers la culture juive qui, sans abolir la distance entre l'écrivain et ses origines, ne fait que brouiller davantage les termes de son appartenance à l'Occident.

À cette figure de la désaffection culturelle chez Kafka répond chez Cohen la position de double appartenance. Cohen revendique pleinement – sans ce complexe de culpabilité qui faisait dire à Kafka qu'il n'était que "l'hôte" de la langue allemande – son statut d'écrivain français et européen, sur fond d'une affirmation sans équivoque de son identité juive et orientale. Tandis que, chez Kafka, les questions de l'occidentalité et de la judéité se dérobaient sitôt qu'elles étaient posées – l'un des nœuds de sa problématique romanesque est celui de la *déli-*

¹Marthe Robert, *Seul, comme Franz Kafka* .

mitation –, judaïsme et Occident se présentent dans la conscience de Cohen, au moins dans un premier temps, comme des principes fermement définis et voués à s'affronter : l'une des clés de sa vision du monde est la division, le *conflit*.

La position de Kafka par rapport à l'Occident naît donc d'une identité indéterminée, celle de Cohen d'une identité double ; celle de Thomas Mann tient pour sa part à sa réflexion sur la germanité. Pour l'auteur de *La Montagne magique*, la vérité allemande réside dans sa situation centrale au sein de l'Europe, à égale distance du monde slave à l'Est et de la civilisation latine et occidentale incarnée par la France. La rédaction du roman s'étend de l'avant-guerre à l'après-guerre (de 1913 à 1924) et accompagne un tournant politique majeur : Thomas Mann, identifié durant le conflit mondial au courant le plus intransigent de l'impérialisme allemand, amorce un rapprochement avec les principes républicains de l'Occident humaniste naguère si décrié et se prononce en octobre 1922 en faveur de la République de Weimar. Dans *La Montagne magique*, le rapport à l'Allemagne, à la civilisation européenne, à l'Orient, est nourri de tensions et de contradictions qui réfléchissent la lente et problématique évolution de l'écrivain.

Thomas Mann, Albert Cohen et Franz Kafka ont donc chacun de bonnes raisons pour se sentir à la fois dedans et dehors, à l'extérieur et à l'intérieur d'une sphère occidentale qui les attire autant qu'elle les repousse. Cette position particulière de leur regard sur l'Occident entre sans doute pour beaucoup dans l'acuité avec laquelle se trouvent exposés, au sein de la fiction romanesque, les termes et les enjeux du mythe occidental.

Toute l'œuvre de Cohen est construite autour de la gigantesque antithèse de l'Orient et de l'Occident, conflit de valeurs, de civilisations, de deux rapports au monde que tout semble devoir dresser l'un contre l'autre. L'alternance de la scène narrative entre l'île grecque de Céphalonie, quintessence de la vie orientale, et les grandes capitales de l'Europe, permet de découper avec une relative précision la carte géographique et culturelle de l'Occident dans la fiction. La mise en récit du mythe occidental emprunte d'autres voies dans *La Montagne magique*. La territorialité occidentale ne s'y présente que par défaut, puisque le roman se déroule dans un non-lieu, hors du monde et du

temps de la plaine européenne. Mais cet arrachement à la temporalité et à l'espace européens permet précisément au jeune héros d'explicitier pour la première fois les fondements de la civilisation dont il est partiellement issu. Dans cette absence au monde figurée par l'expérience sanatoriale, les principes occidentaux et orientaux se retrouvent incarnés par des personnages qui, tour à tour, se disputent l'âme (allemande) de Hans Castorp. Settembrini pour l'essentiel, Peeperkorn à un moindre degré incarnent le principe occidental, tandis que Naphta et Clawdia Chauchat figurent diversement les séductions de l'Orient.

L'un des intérêts majeurs des deux romans de Kafka est de poser, plus explicitement que les autres, la question de l'Occident en la distinguant nettement de la question européenne. Ce trait est particulièrement net pour le premier roman, à travers le travail sur le mythe américain, c'est-à-dire l'occident de la vieille Europe. Aux jeux de rapports entre l'Ancien et le Nouveau Monde s'ajoute la première tentative de donner au mythe occidental la densité d'une figuration "allégorique" à travers l'Hôtel Occidental. Il faudra attendre *Le Château* pour que soit prolongée, sur une plus grande échelle, cette première tentative : à travers la figure énigmatique du comte Westwest, le dernier roman de Kafka peut être lu, dans son ensemble, comme la mise en intrigue de la condition occidentale.

Pour restreint qu'il puisse paraître, le corpus permettra néanmoins de traverser un éventail assez large de possibilités figuratives. L'hétérogénéité des romans n'est pas ici un handicap, mais une chance, puisqu'elle permet de parcourir les diverses formulations d'une idée, les multiples avatars d'un mythe : controverses idéologiques, satire sociale ou politique, fable théologico-politique, jeux d'espaces et de temps... Ce travail aimerait s'acquitter de deux exigences majeures de la littérature comparée : faire apparaître, sous la diversité des registres, la communauté des problèmes ; faire ressortir, sous l'unité des motifs, la singularité des voix.

ARPENTAGE DE L'ESPACE OCCIDENTAL

Épouse et n'épouse pas ta maison.
René Char

Avant d'être une idée, l'Occident engage un certain rapport à *l'espace*. Il désigne tout à fois des contrées définies comme occidentales et une orientation du regard. Aussi importe-t-il d'examiner comment se construit, dans chaque œuvre, une *géographie romanesque* de l'Occident – à travers des jeux d'opposition topographique, des incarnations singulières, des personnages emblématiques, la délimitation plus ou moins claire des frontières et des seuils entre l'Occident et ses ailleurs. La perspective topographique doit se compléter d'une analyse de la *dynamique spatiale*, c'est-à-dire du rapport au lieu, à la terre, à la ville que suscite ou que suppose l'expérience occidentale. Celle-ci, enfin, s'inscrit empiriquement dans des frontières politiques où se trouve relancée la *dialectique du national et de l'universel* : l'examen des archétypes spatiaux devra alors céder la place à l'exploration des déterminations géopolitiques de l'Occident.

FRONTIERES OCCIDENTALES

«– Dans quel village suis-je venu m'égarer ? Il y a donc ici un Château ?

– Eh bien, oui, dit le jeune homme lentement, tandis que K. avait droit à des signes de tête désapprobateurs, çà et là dans la salle. Le Château de M. de Comte Westwest.»

Franz Kafka

Éléments d'une topographie romanesque

Fils d'Orient et filles d'Europe (Cohen) – Sur les 213 chapitres du cycle romanesque de Cohen, 37 se situent exclusivement à Céphalonie, 175 se situant en Europe occidentale (le chapitre restant étant l'épisode palestinien), dont 50 mettent en scène les Valeureux. Si l'espace oriental y est assez facilement défini (Céphalonie, et tout particulièrement le ghetto), l'espace occidental se scinde quant à lui en une série de sphères à chacune desquelles correspond un *ethos* particulier. Dans *Belle du Seigneur*, toute la fiction se déroule entre la villa des Deume, le Palais des Nations et la série des maisons et des hôtels fréquentés par Solal et Ariane. Ces trois sites de l'histoire correspondent aux trois visages de la civilisation occidentale chez Cohen : la possession bourgeoise du monde, la domination politique, l'aventure érotique.

Le tissu des personnages prolonge la partition géographique entre l'Orient et l'Occident. L'Orient grec est un Orient juif ; à de rares exceptions, tous les Juifs sont désignés comme Orientaux, tant par les Européens que par le narrateur évoquant les "fils d'Orient"¹ ou les "pérorateurs orientaux"². On se souviendra pourtant que la famille des Valeureux, branche cadette des Solal, "après cinq siècles de vagabondage en divers lieux de France, était venue, à la fin du XVIII^e siècle,

¹*Ibid.*, p. 28

²*Mang...*, p. 38

s'installer à Céphalonie"¹ – précision qui interdit d'emblée de voir dans l'œuvre un lieu d'affrontement entre deux sphères culturelles hétérogènes. L'Orient de Cohen est tout entier pétri de culture, de souvenirs, de références occidentales, tout comme l'Occident, on le verra, est irrigué, à son corps défendant, de sources orientales. Dans chacun de ces cas, le Juif est un médiateur, l'homme des passages. Contre toute propension à l'exotisme, le romancier, en faisant de ses Valeureux de singuliers Français en exil, indique que les termes d'Orient et d'Occident ne désignent pas des ensembles culturels purs, mais deux combinaisons de valeurs hybrides – bien des effets comiques produits par les Valeureux procèdent de leur acculturation. De même, dans les tribulations de Scipion à Genève, capitale de l'ordre, se fait jour, par-delà l'opposition de l'Orient et de l'Occident, une identité méditerranéenne que ne tempère aucun sens des formes et du bon goût, où se rejoignent provisoirement le truculent Marseillais et les volubiles Céphaloniens.

Dans la géographie cohénienne, le personnage de Solal occupe une place à part, figure exemplaire de "conscience déchirée : totalement Juif et totalement occidental"². Incarnation plénière de la conscience juive mais poreuse à toutes les séductions de l'Occident, il représente la médiation symbolique par laquelle esprit juif et gentilité européenne nouent leur dialogue, leur contact et leur conflit. Ses deux figures bibliques tutélaires – Joseph et Jésus – se caractérisent essentiellement par leur relation à *l'Autre* : le premier, par son exil et son rôle politique éminent en Égypte auprès du Pharaon, qui en font le premier grand intercesseur entre le monde juif et l'univers des païens ; le second, comme émissaire de la foi d'Israël parmi les Nations. Le patronage du soleil (la paronymie entre Solal et "Soleil" est souvent exploitée) renvoie quant à lui aussi bien à un système symbolique juif que païen : il est tout à la fois celui de la splendeur et de la vérité divines que l'astre adoré par les idolâtres. La "vie aventureuse" de Solal dans le premier roman "commençait avec le lever du seigneur d'Orient"³ ; la dérêlic-

¹*Ibid.*, p. 37

²Denise Goitein-Galpérin, *Visage de mon peuple*, p. 50

³*Sol.*, p. 60.

tion des amants à la fin de *Belle du Seigneur* est proprement occidentale : elle a lieu dans l'obscurité du soir.

Dans cette triangulaire entre l'Orient, Solal et l'Occident, la voix de l'Occident passe essentiellement par ces "filles d'Europe" dont Adrienne, Aude et Ariane sont les trois successives illustrations : les structures de l'imaginaire amoureux permettent de conférer à toute relation entre Solal et ses amantes européennes l'enjeu d'une fable culturelle et d'un conflit de représentations. Si les romans de Cohen tendent, sans jamais s'y résoudre, à l'allégorie, c'est que les personnages se voient – par les caprices du destin ou les détours du désir – lestés d'une somme de déterminations archétypales, précédés d'un héritage qui les voue, parfois contre leur gré, à jouer un rôle d'avance attribué par leur culture ou l'ordre social. De ce point de vue, le statut narratif d'Ariane est particulièrement révélateur.

Si l'on excepte provisoirement la référence à Europe, le personnage est placé sous le patronage de trois figures mythologiques : Ariane, Diane-Artémis et Vénus-Aphrodite. La sœur de Phèdre constitue l'arrière-plan le plus apparent, puisqu'il passe par l'homonymie. Ariane s'inscrit dans la lignée de l'amante malheureuse de Thésée, *via* l'interprétation racinienne, souvent citée ("Ariane ma sœur, de quel amour blessée – Vous mourûtes aux bord où vous fûtes laissée"). Mais elle est aussi "l'essence de la femme dionysiaque"¹, élevée par Dionysos au rang de déesse de son empire. L'œuvre de Cohen joue sur ce double registre. Dans son premier rôle, Ariane est la femme élue pour sa beauté dont Solal-Thésée espère l'intervention salvatrice pour conjurer les maléfices du labyrinthe occidental. L'épouse de Dionysos, cependant, n'est jamais loin de l'amante de Thésée. Ce qui, dans la légende d'Ariane, décidait de son apothéose est cela même qui lui confère dans l'univers de Cohen son irréductible ambivalence : le dionysiaque est la quintessence de l'hybris occidentale, et Ariane est d'autant plus suspecte qu'en toute femme, la "madone" le dispute à la "bacchante"². Ainsi Ariane choisie pour être la "première humaine" n'est plus tant celle qui sauve que celle qui doit être sauvée sous peine

¹ W. Otto, *Dionysos, le mythe et le culte* (1960), p. 190-192 pour les citations suivantes.

²BS, p. 666

d'entraîner Solal à sa perte. Le patronage mythologique est donc particulièrement équivoque, puisqu'il renvoie à la fois à un idéal de sagesse et/ou de salut, et à un fantasme orgiaque qui ne peut que participer de la Chute.

Les deux figures de Diane – vierge farouche ou “déesse des forêts”, expression principielle du paganisme – et d'Aphrodite – figure de la grâce amoureuse ou incarnation périlleuse de la sphère érotico-sensuelle de l'Occident – se signalent également par leur dualité, sinon leur duplicité : revu et transformé par un imaginaire juif, le panthéon gréco-latin contribue tout ensemble à glorifier la femme aimée – polarité apollinienne – et à désigner les abîmes de la tentation – polarité dionysiaque.

Le signifiant même d'«Ariane» fait l'objet de modulations imaginaires lourdes de sens. Tandis que le chapitre 38 de *Mangeclous* relate consternante équipée des Valeureux sur le mont Salève, le chapitre suivant s'ouvre sur une apparition singulière : Ariane, seule dans sa chambre, se rêve en alpiniste de l'Himalaya ("l'Himalaya, c'est ma patrie"¹). Mangeclous avait hâte de rejoindre les hommes dans la ville, Ariane rêve d'une "nuit sans humains" ; les Valeureux exprimaient leur perplexité devant "ces Gentils qui payent pour venir voir [des pierres] et crever de froid"², quand Ariane imagine à plaisir "des cimes entourées de vents effroyables". Les premiers établissaient l'incompatibilité ontologique entre la condition humaine et la vie en altitude – "Suis-je un chamois ou un homme ?", demandait Mangeclous –, au lieu que la seconde fait de l'Himalaya la matrice originelle. Or, la scène "himalayenne", à laquelle Solal fera de multiples allusions, ne trouve sa pleine explication que rapportée à la paronymie entre Ariane et "aryenne". L'idée que les cimes de l'Himalaya aient pu constituer le berceau de la civilisation est alors une hypothèse historique, postulant qu'une race blanche serait partie des hauts plateaux d'Asie pour conquérir l'Occident : hypothèse indo-européenne qui, dans les années trente, entretient les thèses raciales à la base du "mythe aryen"³ (le mot lui-même a parfois été écrit et prononcé "arian"). Or, on ne

¹*Mang.*, p. 338

²*Ibid.*, p. 335

³Voir Léon Poliakov, *Le mythe aryen*, Calmann-Lévy, 1987.

peut qu'être frappé par la récurrence phonétique du groupe «arien» chez trois des principaux personnages de Cohen : *Adrienne* dans *Solal*, *Adrien* et, bien sûr, *Ariane* dans les romans suivants sont autant de rappels sonores d'une Histoire qui met aux prises deux conceptions de l'homme et de la civilisation.

Le non-dit se découvre d'ailleurs au fil du texte. Le signifiant «Ariane» est en effet soumis à une double opération, qui en épuise les suggestions. Ainsi, dans *Les Valeureux*, Saltiel écrit à son neveu en exil que "l'arianisme a du bon"¹. L'hérésie d'Arius, qui dédiviniserait Jésus pour mieux le rattacher aux figures prophétiques d'Israël, serait alors l'esquisse d'une synthèse judéo-chrétienne. "L'arianisme", mis en pratique à sa façon par Solal, serait à lire à travers l'espoir eschatologique d'une fraternisation de l'Église et de la Synagogue. À la fin de *Belle du Seigneur*, en revanche, au moment où se conjuguent la déchéance des amants, la révélation d'une ancienne liaison d'Ariane avec un chef d'orchestre allemand et la montée du nazisme, c'est le spectre du racisme européen qui vient hanter Solal. Après avoir été giflé par Ariane, Solal "sourit, croisa les bras, étrangement serein. Tout redevenait normal. – Une aryenne, bien sûr, murmura-t-il, satisfait"². Le soulagement soudain du héros naît d'une coïncidence apparente entre "l'agression" d'Ariane et son identité européenne ; l'amante de Solal semble enfin tenir les promesses de son prénom, se conformer à son supposé archétype. Dans la conscience blessée de Solal, la réduction du conflit amoureux au modèle de la persécution du Juif par les Aryens permet d'établir un principe limpide d'intelligibilité du monde.

La scène peut apparaître comme une propédeutique à la lecture de Cohen. Elle montre d'abord que le texte invite constamment à lire un tissu d'analogies entre l'individuel et le collectif, l'histoire d'un couple et une symbolique universelle. La fiction se déroule au moment où le thème aryen est devenu un enjeu de civilisation ; l'Europe, à la croisée des chemins, doit choisir entre la mythologie aryenne et la fidélité à l'héritage judéo-chrétien. Que ce soit ce moment crucial de l'histoire européenne que le Juif Solal ait choisi pour conquérir, à sa singulière

¹*Val.*, p. 85

²*BS*, p. 827

façon, l'aryenne Ariane, donne à son entreprise la valeur, au moins métaphorique, d'une chance ultime de Rédemption proposée à un Occident sur le point de sombrer dans les cérémonies païennes du Troisième Reich. Du coup, le ridicule des Valeureux sur le mont Salève et les enfantillages d'une jeune femme devant sa psyché (c'est-à-dire devant son âme) se chargent d'une résonance singulièrement grave. Mais la complexité psychologique de l'œuvre encourage simultanément une lecture critique des représentations symboliques. La mauvaise foi de Solal dans la scène mentionnée le montre : si le jeu des connotations, qui fait tendre chaque personnage vers un horizon allégorique, ne fait aucun doute, jamais dans le récit la singularité d'un visage ne se dissout entièrement dans la généralité d'un type. Si Solal peut à bien des égards incarner le destin du Juif en Occident et Ariane la figure de l'aryenne occidentale, une telle interprétation ne s'appuie que sur des tendances générales, toujours révisées par la singularité irréductible des personnages romanesques.

Géographie des valeurs (Mann) La fiction de Thomas Mann ne passe pas, quant à elle, par une définition *a priori* de l'espace occidental. La fable repose sur les rapports entre le “monde d'en bas” (la plaine allemande que Hans Castorp a quittée) et le “monde d'en haut” (le sanatorium Berghof International, située dans les hauteurs de Davos). Cette opposition structurelle se monnaie en une série d'antithèses qui donnent au texte l'essentiel de ses motifs – santé / maladie, travail / oisiveté, valeurs bourgeoises traditionnelles / dissolution des valeurs... –, l'antithèse cardinale étant, selon les perspectives critiques, celle de l'amour de la vie (*Lebensfreundlichkeit*) et de la sympathie pour la mort (*Sympathie mit dem Tode*) ou celle de la forme et de l'“informe” (*Unform*)¹. Dans ce contexte, l'affrontement entre le principe occidental et le principe oriental n'est que l'un des multiples sous-ensembles axiologiques qui informent la fiction. Il apparaît comme une grille de lecture parmi d'autres, en partie instruite par la logique du récit, en partie véhiculée par le personnage de Settembrini qui propose à plusieurs reprises une lecture en ce sens de l'aventure de Hans Castorp.

¹C'est entre autres la thèse de Borge Kristiansen, *Thomas Mann Zauberberg und Schopenhauers Metaphysik*, Bonn, 1985.

Il s'agira donc de mettre à l'épreuve la validité de cette territorialisation de l'antagonisme en termes d'antinomie entre principes occidental et oriental. D'une part, parce que l'Allemagne que quitte Hans Castorp n'illustre pas sans équivoque le principe occidental ; d'autre part, parce que le Berghof, loin de se réduire à sa composante orientale, reproduit en son sein le microcosme eurasiatique de l'avant-guerre, par la cohabitation de populations originaires de l'Ouest comme de l'Est. Dans cette mesure, la première description du sanatorium international Berghof qui "semblait de loin troué et poreux comme une éponge" (*wie ein Schwamm*)¹ définit ce qui sera peut-être la fonction première de l'établissement dans la suite du roman : sa perméabilité à toutes les influences. Il est la scène où se déploient, à travers le système des personnages et des nationalités, les tensions qui agitent la civilisation à la veille de la première guerre mondiale.

Le sanatorium n'est pas pour autant un pur réceptacle : il est également un agent transformateur, une sorte d'opérateur chimique qui permet d'observer l'interaction des milieux et des cultures. Il conviendra de statuer sur la signification de ce lieu au sein de la culture occidentale : le sanatorium est-il un non-lieu hors du temps et de l'espace, un lieu asiatique – comme le laisse entendre Settembrini – ou la face cachée de la culture européenne ?

C'est d'abord à travers le jeu des personnages qu'une territorialisation métaphorique de l'Europe déchirée entre son Orient et son Occident se laisse déchiffrer dans *La Montagne magique*. Émanation indécise de l'Allemagne traditionnelle (incarné par le grand-père Hans-Lorenz Castorp) et de l'Europe moderne (illustré par le tableau du port industriel de Hambourg), Hans Castorp voit graviter autour de lui des personnages dont chacun désigne une possibilité humaine en même temps qu'une orientation dans une géographie des valeurs.

Le premier couple à se disputer l'âme du héros est, dans la première moitié du roman, le tandem constitué par l'Occidental Settembrini et l'Orientale Clawdia Chauchat. Settembrini est d'emblée figé dans son rôle de chantre de l'Occident. Rationaliste (jusqu'au positivisme), humaniste, franc-maçon, voltairien, internationaliste : toutes les composantes du "rhéteur de progrès", du "littérateur de civilisation"

¹MM, p. 16/12.

– le *Zivilisationsliterat* violemment satirisé dans les *Considérations d'un apolitique* – sont convoquées pour constituer cet idéal-type de l'Occidental. Le cas de Clawdia Chauchat n'est guère plus difficile à trancher, dès lors que "l'étrangère aux yeux bridés" est invariablement accompagnée de ses déterminations asiatiques (Settembrini invoque avec effroi son identité tartare ou kirghize). La jeune femme représente un univers de valeurs diamétralement opposé à celui de l'humanisme : rejet des limitations imposées par la raison au profit d'une conception orgiaque et résolument antisociale de la liberté, défense et illustration du principe de désordre et de dépense au-delà du bien et du mal, répudiation des formes de la civilité bourgeoise, accointance avec l'univers de la maladie et de la mort. Settembrini et Clawdia Chauchat sont donc l'un et l'autre assignés à une sphère culturelle et géographique qui les exprime tout entiers, l'Occident éducateur de l'un ne pouvant qu'entrer en rivalité avec l'Orient séducteur de l'autre : "Ici, il y avait un pédagogue, et là tout près il y avait une femme aux yeux bridés"¹. Dès le début du roman, l'âme de Hans Castorp se trouve disputée par ces deux figures antithétiques de l'Est et de l'Ouest, de l'humaniste franc-maçon et de la femme asiatique. L'empan est à ce moment à la fois très large et parfaitement circonscrit.

L'introduction de Naphta vient toutefois perturber la trop facile symétrie : le jésuite annonce par sa présence que le pôle oriental n'est nullement homogène. L'identité hybride de Naphta tient dans la conjonction de trois facteurs très étrangers à ceux qui définissaient l'orientalité de Clawdia Chauchat. Son identité de Juif de l'Est (originaire de Galicie) en fait assurément un Oriental pour Settembrini comme pour l'auteur – l'identification du Juif à l'Orient étant à partir de cette époque une constante dans la pensée et l'œuvre de Thomas Mann². À cette identité judéo-orientale s'ajoute celle du catholicisme espagnol (Naphta est un Juif converti, affilié à l'ordre des Jésuites) – ce qui contribue à perturber, dans un premier temps, la géographie spirituelle à laquelle se rattache Naphta, tout en accusant son hostilité à l'Occident rationaliste du franc-maçon Settembrini. Enfin, par l'affirmation provocante de ses sympathies révolutionnaires et son apo-

¹MM, p. 370. ZB, p. 263.

²v. Jacques Darmaun, *Thomas Mann et les Juifs*, Peter Lang, 1996, p. 163.

logie de la terreur, il devient l'incarnation des forces politiques venues de l'Est qui font peser sur l'ordre politique occidental une menace d'anéantissement. La slavité lascive de l'Orientale Clawdia Chauchat n'a donc *a priori* que très peu en commun avec le pôle de radicalité spirituelle et politique représenté par le Juif, jésuite et révolutionnaire Naphta. Si l'antagonisme entre Settembrini et la jeune femme se joue sur le plan d'une concurrence affective, c'est essentiellement sur le terrain des idées que s'opère l'affrontement entre les deux littérateurs, balisé par une série de cinq grandes disputations.

Enfin, l'arrivée de Peeperkorn apporte le trouble au sein même du pôle occidental. Le riche Hollandais de Java, figure du capitalisme colonial est indubitablement un Européen, mais se démarque avec force de l'idéal-type settembrinien. Tandis que l'humaniste italien tendait à identifier l'Occident au règne sans partage de la raison et de la civilisation, Peeperkorn se distingue par l'exaltation sans limite du principe vital et une éthique de la jouissance. Pour la première fois, avec le couple de Peeperkorn et de Clawdia Chauchat, un axe oriental-occidental remet en cause la symétrie trop parfaite du début de récit, révélant des lignes de tension non seulement entre les pôles oriental et occidental, mais encore au sein de chacun d'entre eux, sur la base de critères nouveaux. L'antagonisme culturel est traversé par des oppositions conceptuelles familières à la pensée allemande : celles de l'esprit et de la nature (Goethe), de l'esprit et de la vie (Nietzsche), de la représentation et de la volonté (Schopenhauer), qui suscitent des complicités et des rivalités par-delà les frontières de l'Est et de l'Ouest.

Ainsi chacun des pôles semble lui-même pouvoir se diviser en fonction de ces deux principes : Peeperkorn incarne la dimension *vitaliste* de l'Occident, Settembrini sa part *rationnelle* ; de même, Naphta illustre la force *spirituelle* de l'Orient quand Clawdia Chauchat s'inscrit dans une logique du *corps*. La féminité de Clawdia introduit en outre un élément qui perturbe encore les antinomie culturelles : l'élément sexuel scelle une union de circonstance entre Naphta et Settembrini, les deux littérateurs, sur la double base de leur identité masculine et de leur vocation intellectuelle ("leur discorde était neutralisée par leurs sentiments communs de pédagogues"¹). Le second membre du

¹MM, p. 834/614 .

couple (Peeperkorn) agit sur le tandem Naphta / Settembrini de façon analogue : le Hollandais est l'occasion d'une réconciliation des "deux hommes chétifs et trop articulés" contre le charisme redoutable de "Peeperkorn l'indistinct"¹.

C'est donc à juste titre qu'on parlera d'un système des personnages, dans la mesure où leurs rapports ne sont pas régis par des oppositions statiques, des symbolismes rigides, mais où l'immixtion d'un seul élément bouleverse radicalement les données de l'ensemble. L'opposition première entre Orient et Occident ne cesse ainsi de se stratifier. Des solidarités se font jour qui perturbent les lignes de démarcation dans un "singulier entrelacs de rapports mutuels"².

L'Extrême Occident (Kafka) La spatialisation du questionnement sur l'Occident dans le premier roman de Kafka tient d'abord à l'opposition récurrente entre le passé européen de Karl Rossmann et son exil américain. Elle est prolongée par le parcours du personnage au sein même du territoire américain, qui le conduit toujours plus à l'intérieur du pays. Elle est enfin explicitée par l'intervention d'un motif – d'un "chronotope"³ – doté d'un fort coefficient allégorique : celui de "l'Hôtel Occidental" (en français dans le texte).

Avant même d'être désigné par son nom, l'hôtel est placé sous le signe de l'Occident : il surgit au moment où "le soleil se couchait juste"⁴. Sa deuxième caractéristique est sa modernité quelque peu tapageuse – "l'enseigne lumineuse"⁵ manifeste à elle seule les réussites éclatantes de la technologie américaine, mais aussi, peut-être, l'accomplissement des "lumières" européennes, de l'*Aufklärung* : elle annonce à tous, même dans l'obscurité d'une fin de journée, la bonne nouvelle d'un secours possible. Paradoxe fondateur de ce pays du soleil

¹*MM*, p. 824/606.

²*MM*, p. 832/613.

³Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, coll. Tel, 1987. Bakhtine définit le chronotope comme la "corrélation essentielle des rapports spatio-temporels" (p. 238), comme le "centre de la concrétisation figurative" dans une œuvre ; "tous les éléments abstraits du roman [...] gravitent autour du chronotope et, par son intermédiaire, prennent chair et sang et participent au caractère imagé de l'art littéraire" (p. 391).

⁴*Ibid.*, p. 127/118

⁵*Ibid.*, p. 128/119.

couchant qui n'accepte pourtant pas la nuit et ne cesse de la défier : l'activité continue, la lumière persiste, même artificielle.

Pourtant, si l'Amérique en son ensemble expose, avant et après cet épisode, le mythe occidental, pourquoi désigner ainsi ce seul hôtel ? Faut-il voir dans la micropolis de l'Hôtel la forme en réduction de la civilisation occidentale ? À l'image de l'Amérique dans le récit, l'Hôtel Occidental s'amplifie démesurément : d'abord cinq étages, puis sept, avec 536 chambres au moins. De même, par son cosmopolitisme, l'Hôtel reconstitue un *analogon* des États-Unis, lesquels, en retour, deviennent "tout entiers un «hôtel occidental»"¹. Cette lecture, cependant, risquerait de faire du reste du récit le déploiement redondant d'un sens qui aurait déjà livré tous ses secrets. Et si l'Hôtel ne représente qu'un aspect de l'expérience occidentale envisagée dans l'œuvre à travers plusieurs éclairages, pourquoi alors lui réserver cet évident coefficient allégorique que lui confère son nom ? Sinon, peut-être, pour signifier que l'Occident dont il est question dans cet épisode n'est pas un terme, mais une étape, à mi-chemin entre l'Europe, encore très présente au début de l'œuvre, et un "extrême Occident" à venir ?

*

"Le Château de M. le Comte Westwest" (*das Schloß des Herrn Grafen Westwest*)² n'a guère retenu l'attention des exégètes. Emrich considère que, si le nom renvoie à la "sphère de la mort", il suggère aussi, par le redoublement sémantique de "West", la possibilité de son "dépassement" (*Überwindung*)³ ; dans son sillage, Politzer y voit même une allusion à la "vie éternelle"⁴. Plus sensible aux déterminations socio-historiques de ce nom, Marthe Robert invite à y lire la suggestion d'un "horizon extrême-occidental"⁵, "l'extrême pointe de la civilisation occidentale, détail qui suffit du reste à entraîner tout le roman dans le sens d'un dernier essai d'assimilation"⁶. Pourtant, pas plus que le roman lui-même, la critique ne s'attarde sur cette figure. Ce faisant,

¹Bernard Lortholary, préface du *Disparu*, p. 9.

²CH, p. 22/10

³W. Emrich, *Franz Kafka*, p. 310.

⁴H. Politzer, *Franz Kafka der Künstler*, p. 338.

⁵Marthe Robert, *Kafka*, Gallimard, 1960, p. 112.

⁶Marthe Robert, *Seul, comme Franz Kafka*, Calmann-Lévy, p. 216.

est-on sûr de ne pas en négliger la richesse heuristique ? Si le point de ralliement de tous les désirs, la source apparente de toute autorité, est "le Château de M. le Comte Westwest", toute interprétation du roman pourrait en dépendre. Et si le comte Westwest, comme son nom l'indique (avec un degré d'explicitation dont Kafka n'est pas coutumier), a bien quelque chose à voir avec la question occidentale, l'interprète est autorisé à lire l'ensemble du récit comme une fable de l'Occident ; Westwest suggère même l'idée d'une occidentalité redoublée ou hyperbolique. Certes le nom du comte n'est bientôt plus prononcé : Klamm (chef du dixième Bureau) occupe la place laissée vacante ; ce dernier n'existe cependant que dans l'ombre portée de Westwest. C'est pourquoi il est permis de faire du retrait du comte, de l'oubli de Westwest, non la preuve de son insignifiance, mais un élément de questionnement .

Le traitement, dans la fiction, des liens entre le village et le Château brouille encore davantage les pistes, favorisant tantôt la thèse d'une radicale hétérogénéité, tantôt celle de l'homogénéité entre les deux pôles, élaborant ainsi une topographie déroutante et paradoxale. Si la simple mention du comte inspire à l'instituteur une sorte d'effroi, comme le ferait l'allusion à quelque obscénité, ou à quelque châtelain cruel de roman noir ("Songez à ces oreilles innocentes"¹), l'opposition entre le haut et le bas semble ailleurs recouvrir la ligne de démarcation entre barbarie et la civilisation, sacré et profane. L'hypothèse d'une continuité indistincte entre le Château et le Village est pourtant tout aussi fréquemment avancée. L'instituteur même soutient qu'"entre les paysans et le Château, il n'y a pas de différence"². Interrogée par K. à l'Auberge des Messieurs, Frieda concède ne s'être jamais rendue au Château mais, comme elle le dit à son futur amant : "ne suffit-il pas que je sois dans cette salle ?"³ Le Château n'est plus alors l'extériorité inaccessible ; ses liens avec le village sont des liens de contiguïté, d'inclusion ou d'immanence et rendent indiscernables leurs frontières respectives. La différence d'abord apparue entre l'Auberge des Messieurs – zone frontière réservée aux fonctionnaires (et où les pay-

¹CH, p. 30/18

²Ibid., p. 30/19.

³Ibid., p. 62/50

sans ne sont que tolérés) – et l'Auberge du Pont semble bientôt illusoire. Certes, c'est dans cette auberge que K. semble parvenir le plus loin dans sa connaissance du Château, mais rien, sinon des rumeurs jamais vérifiées, ne vient étayer la thèse d'un saut qualitatif entre les deux côtés du village et, par extension, entre le monde du Château et celui du village. Le sentiment d'une séparation n'en continue pas moins d'être vécu dans la nostalgie (Gardena) ou la douleur : Olga, en quête de réhabilitation après la déchéance de sa famille, a vu se recréer entre le bas monde et le Château une distance infranchissable qui dément l'optimisme de l'unité.

À la question portant sur l'appartenance du village au Château, s'ajoutent des interrogations portant sur l'identité du Château lui-même : se confond-il avec ses apparences sensibles ? Est-il totalement ou partiellement compris dans ses "bureaux" ? Faut-il supposer l'existence d'un "vrai" Château par opposition à ses reflets trompeurs et multiples ? À travers les contours imprécis du château de Westwest, c'est l'idée même de l'identité occidentale qui se trouve problématisée : qu'est-ce qui, dans ce roman, relève de l'Occident ? Car des frontières du Château dépend aussi le degré d'occidentalité du village. Le village est-il occidental ou anti-occidental ? Est-il au Château ce que l'Occident est à l'Extrême-Occident ? L'un et l'autre correspondent-ils tout simplement à des "points de vue" différents, ou à des stades d'évolution spirituelle ou historique ? Et quelle est dans ce jeu de rapports, la place de K. ? Ce dernier se dit arpenteur. En tâchant d'accéder au Château, il ne fait peut-être rien d'autre que tenter de mesurer l'occidentalité, hors de lui mais peut-être aussi en lui. (Pour Kafka qui, à l'époque de la rédaction du *Château*, se trouve au plus profond de ses doutes identitaires, rien de moins abstrait que la question de son degré d'occidentalité.)

Aux portes de l'Occident (Kafka, Cohen)

La Statue de la Liberté, "si haute", au seuil du "roman américain" de Kafka, propose l'équivalent symbolique d'une ascension. Le texte allemand est plus chargé de connotations que sa traduction : Karl observe, littéralement, la statue de la "déesse Liberté" (Freiheitsgöttin) ;

sa vision est d'essence religieuse, trace une ligne de démarcation entre le monde profane et un espace sacré, placé sous la protection tutélaire d'une divinité.

Ernst Bloch relève une ancienne légende arabe qui pourrait passer, n'eût été l'in vraisemblance de l'hypothèse, pour avoir inspiré l'incipit du *Disparu* : « Dans une de leurs fables très singulières, dans la vieille histoire des statues, les Arabes voulurent lancer un avertissement contre le *plus ultra* de l'Occident. Une mystérieuse Statue se serait trouvée sur une île de l'Atlantique, brandissant le bras droit dans un geste d'avertissement, son socle aurait porté l'inscription suivante : « derrière moi il n'y a plus aucune terre où l'on puisse pénétrer. »¹ Ces récits mythiques renvoient à la peur immémoriale suscitée par l'océan Atlantique, dérivée de la croyance en une fin du monde habitée située à l'occident de la terre.

Ultérieurement, note Ernst Bloch, la terreur inspirée par les terres de l'Ouest a pu être associée au Chérubin biblique qui interdit par son glaive le retour de l'homme au paradis terrestre (« Il chassa l'homme et il installa à l'orient du jardin d'Éden les Chérubins et la flamme tournoyante de l'épée pour garder la route de l'arbre de vie »²). Les chérubins gardent, comme la Statue américaine, la face orientale du territoire édénique. S'agit-il de figurer la tentative de réintégration du Paradis terrestre, dont l'entrée est jalousement gardée par la Statue de la Déesse Liberté ? Les difficultés du débarquement illustreraient alors l'interdit pesant sur l'entrée en territoire américain. On rejoindrait là l'une des constantes du mythe de l'Amérique, assimilée, depuis la découverte du Nouveau Monde, à un nouvel Éden, liée au "désir qu'ont les Européens de retrouver, avec l'innocence première, le Paradis perdu"³. Toutefois, Karl a été expédié en Amérique pour avoir fauté avec la bonne et l'interprétation de la Statue comme gardienne du Paradis semble peu compatible avec l'idée du châtement (fût-il disproportionné) d'une faute (fût-elle vénielle).

Le récit semble ainsi travaillé par deux configurations symboliques inconciliables : la première, répressive ; la seconde, rédemptrice ou

¹Ernst Bloch, *op. cit.*, p. 375

²Genèse III, 24. in *Ancien Testament*, trad. d'Edouard Dhorme, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1956.

³Élisabeth Marienstras, *Les mythes fondateurs de la nation américaine*, p. 79

régénératrice. Le récit de Kafka s'inscrit en tout cas dans la continuité d'une mythologie de l'Occident dont les sources semblent universelles : tantôt le site oublié et retrouvé du paradis terrestre, tantôt la limite du monde habité et le territoire de la mort ; tantôt enfin, réconciliant les valeurs édénique et infernale, le lieu d'un paradis désormais interdit, sous peine de mort, aux entreprises humaines. La Déesse Liberté, figure de l'accueil et de la menace, est en ce sens le guide le plus approprié pour cette exploration des virtualités contradictoires du mythe américain-occidental.

Le texte de Kafka fait subir à ces données mythologiques une série de modalisations et de distorsions. Celles-ci tiennent d'abord à la question du point de vue : ce n'est qu'après avoir été regardée un "long moment" que la Statue "parut tout à coup éclairée d'un soleil plus vif"¹. Projection inconsciente d'un désir ou déformation du regard par la puissance d'un mythe, la Statue de la Liberté agit ici sur le mode d'une captation hypnotique.

Surtout, la statue porte un glaive au lieu du traditionnel flambeau. Kafka aurait-il troqué l'allégorie de la Liberté contre celle de la Justice ? L'interprétation commune, partiellement recevable, n'emporte cependant pas entièrement l'adhésion : aucune trace, dans la description, de la balance. Réduite à sa seule composante punitive, la justice en question apparaîtrait plutôt comme la représentation de la violence, de surcroît dirigée presque explicitement contre la personne de Karl puisque le "bras armé d'un glaive semblait brandi à l'instant même". Si la Statue qui accueille Karl Rossmann semble baignée de lumière, ce rayonnement met au jour moins un motif d'espoir qu'une source indéterminée de périls ou de cruauté. Quand la Statue de la Liberté brandit son glaive, il y a peut-être moins, dans la logique onirique de Kafka, substitution d'une image à une autre que surimposition : le glaive ne se comprend que par rapport au flambeau attendu. L'Occident, n'est-ce pas précisément la région du monde qui a mis son épée au service de la civilisation, au point peut-être d'oublier parfois celle-ci pour celle-là ? *Je ne suis pas venue vous apporter la lumière mais le glaive*, semble souffler à Karl la gardienne du territoire occidental. D'ailleurs, la luminosité intense qui accompagne l'apparition de la

¹DI, p. 17/9.

Statue pétrifie Karl plutôt qu'elle ne l'encourage à débarquer, l'envoûte plutôt qu'elle ne l'éclaire ; le glaive de la rayonnante Statue fait même subir à Karl la honte d'une castration symbolique (tout comme Klara, dont le prénom, quasi-anagramme de Karl, est lui aussi une promesse de lumière, mais qui se chargera bientôt d'humilier encore la virilité chancelante de l'adolescent) : le jeune homme se rend compte qu'il a oublié son parapluie dans les flancs du navire et entreprend alors un retour dans les entrailles du bateau.

Aux abords de l'Occident, le jeune Européen se trouve pris en étau entre la surestimation mythique de l'Amérique et de sa loi, et la tentation infantile d'une régression vers l'origine, en deçà de toute loi : "Toute vie est hésitation devant la naissance". Et si le glaive brandi par la Statue avait précisément pour fonction primordiale de signifier la nécessité de *trancher les liens* avec le passé, de couper le cordon de l'origine afin d'être entièrement disponible à l'expérience du nouveau monde ? Injonction vertigineuse, invitation sans garantie, qui ne peut que terrifier Karl . En tout état de cause, le "pays des possibilités illimitées" (Goldberger) ne dévoile pas d'avance la nature – bienfaisante ou malfaisante – de ces possibilités.

*

Les premiers pas de Karl à l'Hôtel Occidental¹ sont à leur tour être la métaphore d'une initiation. Après les injonctions impérieuses autant qu'indéchiffrables de la Statue au seuil de New York, l'Hôtel Occidental est tout simplement le lieu où Karl et ses compagnons, épuisés par la journée de marche, espèrent trouver un repas. La route de l'Occident ne se confond pas ici avec la poursuite d'idéaux sublimes ; il s'agit de satisfaire des besoins matériels. Or, par un singulier paradoxe, ces besoins mêmes menacent dans ce passage de devenir inaccessibles, et l'humble recherche de la pitance se hausse au rang d'une quête à l'issue incertaine.

L'Hôtel Occidental s'offre au regard dans la circulation chaotique des hommes et des choses. Karl ne saisit rien des clameurs de la salle, non plus qu'il n'arrive à se faire entendre, par les mots ou par les gestes. Privé de l'accès à la nourriture, il se voit exclu de la jouissance collective, isolé dans un "coin", qui est aussi une "contrée" (*Gegend*)

¹*Ibid.*, p. 128-132/119-123 pour les citations suivantes.

– ce qui suffit à faire de l'Hôtel la métonymie de l'espace américain-occidental. La recherche de la nourriture ne se différencie plus du schème mythique de la ruée vers l'or : les "belles pommes de terre jaunes" (*schöne, gelbe Kartoffeln*) que Karl voit passer devant lui ont des airs de pépites et les écailles de harengs ont "sur les bords un reflet doré" (*am Rande goldig glänzten*). Le tragique de la situation naît alors de ce divorce scandaleux entre l'évidence sensible du trésor (la nourriture convoitée, qui défile devant Karl) et l'ignorance des lois qui y conduisent, entre la proximité du butin et la distance apparemment infinie qui en prive l'infortuné.

Enchevêtrement des flux, opacité des échanges et des lois : tandis que l'arrivée en Amérique valait pour le contraste entre la promesse édénique de la "haute" Statue et la plongée dans les méandres infernaux, l'Hôtel Occidental – où tout se passe en surface – est un apprentissage de la complexité têtue et massive du réel occidental, aussi prompt à susciter le désir qu'à le décevoir. Toute la difficulté de Karl consiste d'abord à se frayer un passage dans la cohue, à franchir la barrière des tables pour accéder au buffet, constitué en terre promise. Une fois arrivé, Karl n'obtient du serveur et doit finalement "reprendre à zéro ses efforts", impuissance immédiatement rapportée par le jeune homme à son absence d'expérience, à son statut d'étranger, de non-initié "qui ne connaissait pas les mœurs du pays". La progression raisonnée est dénuée de toute efficacité. Ainsi, comme dans le premier chapitre, l'entrée en Occident est une fausse entrée. Dans la zone frontière entre l'Occident de son extériorité, l'espace et le temps semblent se dilater à l'infini.

Telle est la première phase de l'initiation. La seconde repose sur l'intervention miraculeuse de l'élément féminin. Au moment où Karl a presque perdu espoir, ses regards se portent sur "une femme plus très jeune" qui semble constituer son dernier recours possible, "parce qu'elle signifiait pour lui, *en tant qu'unique femme de la salle [als die einzige Frau im Saal]*, une exception au vacarme et à l'agitation générale". Sans attendre que Karl ait parlé, la cuisinière, protectrice et nourricière, s'informe de ses besoins. En quelques secondes, il est conduit à la resserre et copieusement servi. L'intercession féminine permet de passer outre l'opiniâtre combat avec le réel pour accéder au saint des saints, court-circuite le chemin sinueux et labyrinthique de l'initiation et

introduit le néophyte, objet d'une mystérieuse élection, au cœur même du secret : "Et voilà, il faut connaître le mécanisme, se dit Karl", à qui il est même donné d'échapper aux nourritures corrompues du vulgaire pour jouir de mets à la saveur intacte. La métaphore spirituelle le dispute au burlesque : l'entrée de Karl en «Occident» commence comme une demande d'approvisionnement et s'achève presque en épiphanie.

Dans la salle de l'Hôtel, l'Occident présente encore le visage double d'une contrée impénétrable et d'une terre hospitalière. Mais le miracle de l'accueil n'était peut-être qu'un mirage, comme semble le suggérer l'épisode correspondant du départ de Karl après son renvoi. Le portier en chef, qui a pris une part importante à son "procès", convoque le jeune homme dans sa loge et le soumet à toutes sortes de vexations. Le cerbère de l'Hôtel Occidental, le préposé au seuil (qu'on songe à la Parabole de la Loi), en sa position symboliquement stratégique, détient sur les lois du lieu une vérité décisive et se pose en doublure du pouvoir suprême : il a "en un certain sens autorité sur tous", dans la mesure où de lui "dépendent toutes les portes de l'hôtel"¹. Jamais mentionné jusqu'au procès de Karl, il passe subitement au premier plan et inverse tous les codes de l'hospitalité qui avaient marqué l'accueil de la cuisinière en chef. La cuisinière en chef avait pris le jeune homme "par la main" pour le guider jusqu'à la resserre ; le portier en chef "serra les bras de Karl au point que celui-ci ne pouvait plus les bouger et le porta littéralement jusqu'à l'autre bout de la loge". Sa protectrice avait permis à Karl de faire ses premières preuves au travail et d'acquérir pour la première fois un statut social ; le séjour dans la loge est un lent travail de destruction : le portier en chef, avant de tourmenter sa victime, referme les rideaux noirs, établissant aussi bien l'intimité d'un boudoir que la clandestinité propice au viol ; il entend "profiter (de Karl) jusqu'au bout" – littéralement, il veut "jouir" (*genießen*) de sa victime. Karl y laisse jusqu'à son identité : en s'arrachant à la poigne de son tortionnaire, le jeune homme sacrifie la veste où se trouvent ses papiers et sa lettre de recommandation : au moment où il sort de l'Hôtel Occidental, il n'est plus rien ni personne, déjà mûr pour l'expérience de l'asservissement qui l'attend dans les faubourgs de Ramsès.

¹*Ibid.*, p. 211-3/201-202 pour les citations suivantes.

Entre la cuisinière en chef et le portier en chef, Karl est donc passé de l'hospitalité à la violence, de l'accueil à la servitude, du geste nourricier à la tentative d'anéantissement. Le jeune garçon est renvoyé au glaive menaçant de la Statue de la Liberté, "portière en chef" de l'ensemble de la fiction occidentale de Kafka. Plus exactement : les deux faces de la Statue, figure d'accueil et d'agression, figure féminine et phallique, semblent s'être successivement incarnées dans les personnages de la cuisinière et du portier. Ce dernier serait-il la vérité, un instant masquée, de l'Hôtel Occidental ?

*

Alors que la Statue saillait du décor et se dressait dans toute sa verticalité triomphale et tranchante, les images initiales du Château¹ sont comme estompées. La Statue apparaissait "dans un sursaut de lumière" ; K. arrive au village "le soir tard", dans "le brouillard et l'obscurité". La première description du lieu n'est qu'une suite de soustractions : le village est enseveli sous la neige, la montagne du Château est dissimulée par la nuit et le brouillard et n'est révélé par aucune lumière. Dans *Le Disparu*, la Statue se manifestait d'abord par un excès de présence ; le territoire du comte Westwest se définit d'emblée par un excès d'absence. Le premier geste de K. est de "lever les yeux vers le vide apparent" (*blickte in die scheinbare Leere empor*) – expression délibérément ambiguë : ce vide n'est qu'une apparence, puisque le Château existe ; mais celui-ci est-il autre chose que le vide qui apparaît, l'absence rendue visible ? La question centrale qui se dessine est déjà celle de la consistance du principe dont le Château est dépositaire.

Le brouillard s'épaissit encore lorsqu'il s'agit de déterminer l'identité du personnage principal : Karl était succinctement présenté au début du *Disparu* ; de K. le lecteur ne connaît que l'initiale. Sait-on même s'il est vraiment l'arpenteur qu'il prétend être ? La question divise les interprètes. Ainsi, pour Claude David, il est clair que K. répond "à la convocation d'un Château dont il ignore tout, sauf l'existence"² ; pour Marthe Robert en revanche, il est tout aussi évident qu'"il n'a pas été engagé"³.

¹CH, 21-22/9-10 pour les citations suivantes.

²in Kafka, *Œuvres complètes*, tome I, p. 1144

³M. Robert, in *Analyses et réflexions sur Le Château*, p. 54. De même, W. Sokel, *Franz Kafka. Tragik und Ironie* et Hartmut Binder, *Kafka Kommentar*, p. 279.

La réponse dépend pour partie de l'interprétation narrative des premières lignes : "La colline du Château était invisible [...], il n'y avait pas même une lueur qui indiquât le grand Château." Si ce passage est écrit, comme tous les autres, en focalisation interne, il démontre que K. s'attend effectivement à trouver un château ; ajoute-t-on l'entrevue avec le maire qui confirme qu'un arpenteur a bel et bien été convoqué, et l'on comprend la conviction avec laquelle certains critiques écartent l'éventualité d'une imposture. C'est pourtant régler bien rapidement un dossier complexe. K., à son arrivée à l'auberge, déclare ignorer l'existence du Château et du comte et ne s'être arrêté au village que pour y trouver "un gîte pour la nuit". De même, les assistants dont il annonce la venue ne viendront jamais (il engage comme tels Arthur et Jérémie) et n'ont sans doute jamais existé, pas plus que la famille qu'il prétend avoir laissée derrière lui, aussitôt oubliée (il projette d'épouser Frieda). K. semble d'ailleurs le premier surpris par le revirement de l'administration, lorsque celle-ci décide de le nommer géomètre. Lorsqu'il médite sur les conditions de son arrivée au village, il songe que, sans l'accueil hostile de Schwarzer, il aurait "sans doute bientôt trouvé à se placer quelque part comme valet", "à moins de trouver par extraordinaire un travail, seulement pour quelques jours"¹. Aux dires mêmes du chef de la commune, la convocation d'un géomètre remonte à trop longtemps pour concerner K. On se souvient enfin d'un des derniers échanges avec la tenancière de l'Auberge des Messieurs : "– Qu'est-ce que tu es, en fait ? – Géomètre.[...] – Tu ne dis pas la vérité. Pourquoi donc est-ce que tu ne dis pas la vérité ? – Tu ne la dis pas non plus."²

Les implications de ce débat touchent au sens même de la fable occidentale de Kafka. Le personnage n'est peut-être effectivement, comme le présume Schwarzer, qu'un vagabond. De ce fait, sa relation au Château ne saurait être résumée en termes simples. Un K. imposteur entrerait au village comme on entre en faute : son admission ne se ferait qu'au prix d'une supercherie. Inversement, puisque l'acceptation du Château repose peut-être moins sur un consentement au mensonge de K. que sur une ancienne bévue administrative, le Château est (ou

¹CH, p. 206/202.

²Ibid., p. 373/378.

peut se croire) à son tour débiteur de K. Tout le travail de K. consistera ensuite à se faire reconnaître, c'est-à-dire à officialiser un statut qu'il ne possède pas en droit. Il s'agit au fond pour le personnage de coïncider avec une fonction qu'il s'est choisie, de s'appropriier un rôle qui n'était au départ qu'un décret arbitraire de sa volonté ou un expédient de survie. K. se trouve engagé sur parole. Le Château le prend au mot et cette seule décision est un défi, invitation au "combat". K. a peut-être menti mais on le somme d'être à la hauteur de son mensonge, c'est-à-dire de donner quelque vraisemblance à la fiction de sa vocation.

Il n'est pas interdit de supposer que l'auteur ait lui-même hésité devant ces deux directions de l'intrigue. Il serait vain de prétendre lever cette indécision en niant l'un des deux termes de l'alternative. Si K. est vraiment arpenteur, les raisons de son mensonge initial restent mystérieuses ; s'il ne l'est pas, c'est toute son existence qui est suspecte. Si l'aventure de K. au pays du comte Westwest peut être lue comme une figure possible du destin du "sujet" en Occident, la portée du doute est incalculable. Cet individu qui réclame son droit au Château de Westwest n'est peut être pas *fondé* à le faire. Le titre qu'il réclame n'est peut-être effectivement qu'un subterfuge ou une usurpation. K. ne bénéficie ni de la légitimité d'une implantation ni même, peut-être, de la légalité d'une convocation – il ne peut exciper que de sa volonté têtue de vouloir être reconnu. Même illusoire, la vocation de l'arpenteur prend consistance à proportion de la constance avec laquelle K. la revendique.

Entrer en Occident, n'est-ce pas faire le pari de s'auto-instituer, c'est-à-dire de se constituer, par son propre décret, comme sujet à part entière ? Contrairement à Claude David, nous ne pensons pas que l'imposture de K. réduirait à l'absurde l'intrigue du Château ; cette hypothèse ne ferait au contraire qu'enrichir l'interprétation : elle signifierait peut-être qu'il y a, derrière tout "droit de l'homme", une fiction, celle de l'homme comme sujet, mais que cette fiction est indépassable et constitue le sens propre de l'odyssée occidentale.

*

Rien qui s'apparente au travail de Kafka sur les seuils dans les romans de Cohen, où l'on est plus frappé par la violence des contrastes et la brutalité des contacts entre Orient et Occident, ghetto et gentilité. Pour autant, les figures de l'entre-deux et du passage ne sont pas

escamotées. On peut compter au nombre des motifs du "seuil" les nombreux déboires de Saltiel avec les concierges, les domestiques, ou les huissiers occidentaux¹ ; l'épisode le plus éloquent demeure sans doute celui du débarquement de Saltiel à Brindisi rapporté dans *Solal*. Le vieil homme est à la recherche de son neveu, qui vient de fuguer, à seize ans, avec la "consulesse" Adrienne de Valdonne.

On ne voit pas Solal débarquer en Europe, mais son oncle. Le regard que le jeune homme eût porté sur l'Europe eût été nécessairement celui d'un séducteur insolent. Ce que cache la prestance héroïque de Solal, la fragilité candide de Saltiel peut le révéler : l'Occident ne dévoile sa nature que dans les yeux de sa victime ou dans la vulnérabilité de l'exilé. Saltiel, sur le bateau qui le mène en Italie, lit un "livre d'aventures au Far West. Il espérait trouver des suggestions dans ces lectures appropriées aux circonstances"². La fugue amoureuse de Solal est, dans l'esprit du vieillard, immédiatement référée à des modèles culturels : le "Far West" où se risque Solal n'est certes pas l'Amérique, mais vu du ghetto céphalonien, tout Occident est lointain et toute aventure est occidentale.

À l'heure du débarquement, Saltiel "se trompa d'escalier, s'engagea dans la rampe par laquelle on débarquait le bétail, se heurta aux vaches, chercha avec angoisse un chemin entre les cornes, les queues et les mufles chauds. Il se perdit dans les cales, songeant avec terreur que le bateau allait peut-être repartir pour Céphalonie. Il donna dix francs à un soutier et se fit reconduire par la main jusque sur le quai."³ Le passage s'apparente de façon troublante à l'épisode du débarquement manqué de Karl. Dans les deux cas, un personnage en route pour le "far west" se perd dans les cales du bateau avant de tomber sur un soutier à qui il demande assistance ! Chez Kafka comme chez Cohen, à l'approche de l'Occident, le voyageur est tenté par la régression dans le ventre de son embarcation et fait l'épreuve de l'angoisse.

Une erreur d'orientation suffit à transformer le séjour sur le bateau en un piège où se retrouvent à la fois la peur de la mort (périr écrasé par un troupeau) et le cauchemar de l'égaré. La conjonction des motifs du labyrinthe et des vaches (plus tard transformées en de monstrueux taureaux⁴) fait apparaître Saltiel comme la réincarnation

¹*BS*, p. 111, *Sol*, p. 218 et 222.

²*Sol*, p. 65

³*Ibid.*, p. 66

⁴*Ibid.*, p. 71

d'un Thésée fort dépourvu, aux prises avec le Minotaure occidental. La fin du passage est elle-même travaillée par le mythe : la pièce de monnaie au soutier (“aux grands maux, les remèdes tragiques !”) fait office de fil d'Ariane. Thésée, selon certaines versions, affronte le Minotaure par compassion envers les parents athéniens qui devaient, tous les neuf ans, fournir au monstre sept jeunes gens et jeunes filles ; de même Saltiel est envoyé par la mère de Solal pour sauver son jeune fils de la dévoration par le Minotaure occidental. Saltiel n'a manqué qu'en apparence son débarquement en Occident. C'est en quittant sa Grèce, encore si orientale, pour l'Occident qu'il retrouve paradoxalement l'esprit des mythes fondateurs de l'hellénisme. Aborder l'Europe occidentale, c'est faire l'expérience de sa précarité face aux forces élémentaires. Le labyrinthe construit par Dédale rappelle cette alliance inquiétante entre l'ingéniosité humaine et la promiscuité sacrilège avec l'animal.

LA DYNAMIQUE OCCIDENTALE

Oui, si Bertrand avait été le fils de la glèbe, il ne répandrait pas l'inquiétude et si Joachim n'avait pas quitté sa terre natale, il ne serait pas devenu accessible à l'inquiétude.

Broch

Récits de l'exil occidental (Cohen, Kafka)

Chez Kafka comme chez Cohen l'Occident n'apparaît jamais que passé au crible du regard de l'étranger, qui cherche tantôt à s'y intégrer, tantôt à le conquérir, tantôt à le comprendre. Territoire de l'exil,

l'Occident l'est à plus d'un titre dans nos œuvres : lieu que cherche et que rencontre l'exilé ; lieu qui approfondit l'exil au lieu de le résorber ; lieu d'élection enfin, d'un exil métaphysique.

Itinéraires judéo-occidentaux (Cohen) À la différence de l'enracinement dans le ghetto céphalonien, qui repose sur une précaire soustraction à l'Histoire, le projet sioniste pourrait constituer dans les romans de Cohen une issue aux malheurs de l'exil juif. Pourtant le traitement romanesque de cette utopie – l'épisode palestinien dans *Solal*, relatant la tentative d'implantation des Valeureux sur la terre de leurs ancêtres – offre plus de questions que de réponses.

Le chapitre 31 relatait la série de déménagements et d'expulsions humiliantes de Solal et de sa femme ; le chapitre suivant s'annonce au contraire comme celui d'une réappropriation du sol, comme la fin possible des errances. Le soleil renaissant de l'Orient palestinien se substitue au soleil éteint de l'Occident. À l'inquiétante "demeure d'Europe" – image de l'existence en diaspora – répondent les promesses de la terre retrouvée : "En somme, mon ami, se dit [Saltiel], on est infiniment mieux en terre d'Israël qu'en cette ville du Saint Germanique."¹

Pourtant, les modalités de l'aventure sioniste dans le roman nuancent quelque peu ce verdict. : Pris "pour un haut personnage sioniste qui devait être reçu par le pape en audience privée", l'oncle Saltiel a découvert sa patrie nouvelle à la suite d'un malentendu ; à la suite d'un canular de Mangeclous, il se prendra plus tard pour le premier ministre d'une imaginaire "république juive". Amorcé par un quiproquo carnavalesque, l'épisode palestinien tourne au drame avec la mort, il est vrai provisoire, de Saltiel et de Salomon lors d'un assaut arabe. L'épopée s'achève contre toute attente par une profession de foi de Mangeclous en faveur d'une identité diasporique : "Nous sommes le sel, je l'ai dit. Et il me tarde d'aller saler les pays."² Quant à Solal, il ne posera jamais le pied au pays de Canaan : mort en Occident, c'est en Occident qu'il ressuscite.

L'utopie sioniste, dans la fiction cohénienne, se trouve ainsi prise entre une narration éminemment distanciée ou une célébration essentiel-

¹*Ibid.*, p. 303 et la citation suivante.

²*Sol.*, p. 317.

lement lyrique, sans bénéficier d'un véritable espace narratif. Le contexte historique n'explique pas tout. Après avoir imaginé les merveilles attendues de l'État restauré, les Valeureux ne manquent pas d'envisager avec anxiété la perspective de Juifs "antisémites à force d'être normaux et indépendants [...] Et pourvu qu'ils ne deviennent pas trop bronzés. Car si tu es bronzé et heureux et blondinet, tu deviens moins intelligent et en quelque sorte hollandais."¹ Posséder une terre, en jouir dans la quiétude, tel est le danger qui guette les Juifs rétablis sur leur sol. La fin de l'exil menace, si la Providence n'y prend garde, de se payer de la suffisance replette des nantis. Péril spirituel, plus que politique, de la normalisation du destin juif : "devenir hollandais" ne veut rien dire d'autre que devenir pleinement occidental. L'urgence de la cause ne permettait pas d'exprimer un problème que seule la fantaisie romanesque pouvait suggérer : réponse politique à la question juive, le sionisme ne résout pas pour autant le judaïsme comme question, c'est-à-dire son fondement éthique, son rapport au monde et à l'humanité. Le romancier reste tributaire d'une conception essentiellement métaphysique du Juif, qui implique la singularité irrémédiable de son destin. Sel de la terre (les Valeureux) ou arpenteurs critiques du monde occidental (Solal), les Juifs de Cohen ne peuvent endosser sans contradiction l'habit des pionniers habités par les certitudes réconfortantes de la patrie retrouvée et d'un État à construire.

*

Solal est d'autant plus juif qu'il coïncide avec son destin d'exilé, privé d'attaches et dépourvu d'asile : "Naturalisation irrégulière, insuffisance de séjour préalable. Il est sorti, et il a erré dans les rues, sans patrie et sans fonction, un Juif chimiquement pur."² "Plus de logis, c'est plus logique"³, disait déjà le héros du premier roman, affirmant par la paronomase la découverte d'une sorte de vérité ontologique. Voué au déracinement, le Juif rejoint ou exprime paradoxalement l'un des aspects nourriciers de la culture occidentale. C'est cette singulière convergence que permet d'appréhender l'étude du mouvement de Solal et d'Ariane dans *Belle du Seigneur* : le parcours des amants est à

¹Val., p. 243.

²BS, p. 716

³Sol., p. 323

lire comme une mise à l'épreuve de l'habitabilité de l'Europe, du rapport au monde et à l'espace propre à la condition de l'homme occidental, autant que comme une variation sur la condition juive.

L'histoire de Solal et d'Ariane commence, se développe (dans les quatre premières parties) et se termine (septième partie) à Genève – *premier cercle* du roman. Genève est aussi la ville où l'on revient périodiquement, en une série de pèlerinages, pour mesurer sa déchéance : mort de l'enfance (l'enterrement d'Agrippa), mort sociale (Solal mendiant sa réintégration à la SDN), mort de la passion (la soirée au Donon). Le *deuxième cercle* est constitué par Agay, lieu d'une claustration amoureuse stérile. Une première série d'échappées (notamment à Marseille) ramène irrésistiblement les amants à leur point de départ. L'histoire des amants n'a donc que l'apparence du mouvement. Genève apparaît alors comme le seul lieu réel, par rapport auquel les autres lieux (Agay, Marseille) n'auront valu que comme diversions. Plus qu'un cercle, c'est une spirale que dessine finalement le déclin progressif de la passion. Cette figure ne correspond ni à la sédentarité épanouie des heureux époux, ni à la marche ascendante vers un absolu des amants mythiques.

Dans chacune des villes se joue par ailleurs une dialectique du stable et de l'instable, de la *maison* et de *l'hôtel*. À Genève, Solal loge au Ritz, tandis qu'Ariane habite la villa de Cologny. L'un et l'autre se trouvent dans la situation paradoxale d'un faux établissement : Solal est établi à demeure dans son hôtel, devenu sa résidence principale ; inversement, Ariane se sent une étrangère dans la propriété de sa belle-famille. Après la conquête, la dualité des lieux subsiste : Solal rejoint clandestinement Ariane dans sa villa, Ariane se rend épisodiquement au Ritz pour rejoindre son amant. L'âge d'or de la passion se déroule donc sur le mode de la séparation, propice à une scénographie amoureuse (fondée sur le rituel des apparitions et des disparitions, de l'absence et de la présence) : tel semble bien être le régime spatial de l'Éros occidental.

On retrouve à Agay la partition *villa/hôtel*, mais cette fois sur un mode successif et non plus alternatif : les deux amants habitent le même hôtel, puis la même villa. La différence vient ici d'un resserrement et d'une intériorisation de la séparation : Solal et Ariane logent, à l'Hôtel d'Agay, dans deux chambres différentes ; de même, l'espace de la

Belle de Mai est tout entier organisé sur la délimitation de domaines propres, permettant d'éviter la rencontre imprévue de l'autre.

Marseille constitue l'étape la plus courte et la plus dense de cet itinéraire. Seul *l'hôtel* subsiste, mais en outre il se démultiplie. Les amants traversent trois hôtels en deux chapitres, quittant chacun d'eux à l'issue de crises toujours plus violentes. Les hôtels marseillais balisent une sorte de trajet fatal de recommencement, de retour à l'impureté originelle, aux fautes de l'un et de l'autre : au Noailles, Isolde, abandonnée par Solal, s'est donné la mort ; le Splendid est le lieu d'une ancienne aventure adultère d'Ariane ; le dernier hôtel manifeste jusque dans son nom (le Bristol) la volonté tout artificielle d'une feuille vierge qui permettrait au couple d'abolir un passé entaché : "... le Splendid était trop vieux à son goût, [...] il voulait un hôtel aussi jeune que possible."¹

Le retour à Genève est un retour à *l'hôtel* Ritz (après l'ultime échec d'un établissement à la *villa* Bellevue), à ceci près que Solal n'y est plus qu'un locataire ordinaire : le caractère provisoire du séjour occidental a définitivement triomphé. Les deux amants habitent désormais deux chambres séparées dans un hôtel destiné à les voir mourir. Ce retour n'est pourtant qu'un retour à l'une des origines possibles du récit. L'autre origine eût été la villa de Cologny, siège de la première confrontation avortée entre Solal et Ariane, un premier mai. La *Belle de Mai*, la villa louée par Ariane et Solal dans la cinquième partie, est ce "domaine de féerie"² qui renvoie à l'image idéale que les amants désirent se donner d'eux-mêmes : il n'y a pas loin de la "belle de Mai" à la "belle du seigneur". Or, le nom de la villa évoque ironiquement ce qui ne s'est pas réalisé, l'échec sans appel de l'idylle du premier mai : Ariane, séduite un 8 juin au Ritz, ne sera jamais la belle de mai, elle ne peut être que *la belle de juin*, et cette seule différence d'un mois représente l'hiatus entre l'idéal et le réel, le mythe passionnel et sa mise en œuvre. La seule origine assignable à la passion est cette origine impure qu'est la séduction du Ritz ; c'est pourquoi l'histoire de Solal et d'Ariane doit s'y achever, et c'est pourquoi rejoindre cette origine revient à retrouver la mort plutôt que l'amour.

¹BS, p. 821

²*Ibid.*, p. 676.

Le parcours des amants dans *Belle du Seigneur* commence et s'achève à l'hôtel ; le trajet, rythmé par la succession des lieux de l'instabilité, ne fait qu'exhiber l'impossibilité pour la passion de trouver son site, comme si l'état d'inquiétude et le nomadisme lui étaient coextensifs. Dans la mesure où le mythe amoureux définit dans l'œuvre cohénienne l'une des modalités essentielles du rapport occidental au monde, la course éperdue de Solal et d'Ariane attesterait alors la vérité de la condition occidentale : *l'impossibilité d'habiter un monde soumis à la loi d'Éros*. La quête jamais achevée d'un *locus amœnus*, l'élan infini qui pousse l'individu soucieux d'absolu à toujours reculer les limites de son désir illustre en même temps que les mythes amoureux de Tristan et de Don Juan, celui de l'homme faustien. Le retour incessant sur les lieux de la faute marqué par la structure circulaire figurerait alors l'impossibilité infernale d'en finir avec le péché originel, la "tare animale".

Un examen plus fin de la dynamique spatiale pourrait la faire apparaître comme la convergence de deux séries narratives et thématiques *a priori* distinctes : le mythe de la passion amoureuse et le destin du Juif occidental.

L'isolement croissant de Solal et d'Ariane répond d'abord à l'une des constantes du mythe de la passion, qui voudrait que les amoureux soient seuls au monde, et qui fait déclarer à Solal : "je la séduirai et en grand amour nous partirons vers une île fortunée."¹ Ariane plus encore se prend à rêver d'une "île déserte avec lui, toute la vie"². Or c'est la déchéance sociale du héros, ignorée d'Ariane, qui permet bientôt de mettre en œuvre cette robinsonnade amoureuse. Solal, redevenu paria pour avoir plaidé à la SDN la cause des Juifs allemands, est destitué. Rapidement au courant de la situation, les pensionnaires de l'hôtel d'Agay ne tardent pas à prendre acte qu'il est "socialement mort"³. Craignant de perdre tout prestige aux yeux de sa maîtresse, le héros entreprend alors de donner tout son sens au fantasme de l'île déserte : après avoir convaincu Ariane qu'il avait "décidé de rompre entièrement, pour toujours, avec tout ce qui n'était pas elle et lui", il

¹*Ibid.*, p. 300

²*Ibid.*, p. 378.

³*Ibid.*, p. 630-635 pour les citations suivantes.

quitte l'hôtel pour une villa isolée où "ils seraient dans leur monde à eux et, ne voyant personne, ils n'auraient besoin de personne. Et de cette demeure il ferait, essaierait de faire un sanctuaire où il pourrait lui ménager une vie d'amour parfait."¹ Dès lors, Ariane n'aura plus qu'à se soumettre sous peine d'être accusée d'infidélité à l'absolu. Solal impose donc à son amante d'adhérer sans distance au modèle littéraire, idyllique ou fantasmatique de l'amour. La solitude des amants apparaît alors à la fois comme l'aboutissement d'une logique – celle de la passion qui stipule que l'amour se construit contre le social – autant que d'un programme : l'isolement permettra d'éprouver la teneur d'une valeur livrée à elle-même, d'un "amour chimiquement pur"². La réduction des personnages à leur seul statut d'amants était la seule garantie d'une démonstration morale.

Parallèlement, Solal lui-même se retrouve prisonnier tout à la fois d'une logique affective (ne pas déchoir en tant qu'amant) et d'un destin historique (celui du Juif). Il redevient un "banni, un hors caste" condamné à n'être plus qu'un "héros passionnel"³. C'est donc un double mouvement qui enferme les personnages dans une "vie d'amour en vase clos"⁴, les relègue hors de la société et fait de Solal un banni. Ariane perd jusqu'à son honorabilité sociale par sa fugue adultère et se place à jamais hors du circuit mondain ; Solal se retranche de la société sans pouvoir raisonnablement espérer retourner au ghetto. L'expérience amoureuse devient alors leur unique identité : amour et exil recouvrent une unique réalité. Corrélativement, cet isolement qui constitue le terme de la logique passionnelle consacre le destin du Juif en Occident : *l'exil amoureux rencontre ici le motif du Juif paria, la figure du "Juif chimiquement pur" rejoint le mythe de "l'amour chimiquement pur"*.

Le récit ramène chacun des deux pôles de sa géographie spirituelle à une forme d'unidimensionnalité : le Juif apatride, à l'exercice d'une acuité intellectuelle que ne limite plus aucune attache ("Lui, il ne s'ennuyait pas parce qu'il avait un terrible passe-temps, il assistait au

¹*Ibid.*, p. 675.

²*Ibid.*, p. 612

³*Ibid.*, p. 640.

⁴*Ibid.*, p. 619

lent naufrage de la caravelle"¹) ; l'Occidentale, au culte désespéré d'Éros, dieu d'autant plus jaloux que déclinant.

À l'ouest de l'Ouest : la fuite sans fin de l'homo occidentalis (Kafka) – Le traitement du mythe de l'Ouest dans *Le Disparu* suit un double trajet : le premier, utopique, accompagne une quête d'une plénitude toujours différée ; le second un processus de dépossession, qui est peut-être le seul bien que le territoire américain ait à proposer.

Ruée vers l'Ouest, ruée vers l'or. L'Ouest américain, c'est d'abord pour Karl l'Eldorado. Qu'importe que l'Amérique démente une à une les espérances qu'elle fait naître : la dimension mythique est plus forte que le réel ; c'est toujours ailleurs, un peu plus loin, et plus à l'Ouest, que la fortune est promise, sinon le salut. Dans les conversations entre Karl, Delamarche et Robinson, le rôle de l'ailleurs est tenu par deux lieux. Le premier est Butterford, "à deux jours de marche de New York"², "une ville où l'on manquait d'ouvriers et (où) les salaires étaient élevés"³. Ville du travail, mais surtout ville du "beurre", promesse de quelque "pays de Cocagne", paradis des gourmands : à défaut de lait et de miel, la terre promise de Butterford semble déborder de matières grasses. Bien vite, pourtant, de sérieux doutes ne manquent pas d'être émis sur ces perspectives et Butterford ne parvient pas à satisfaire le rêve de fortune lié à l'Ouest américain. Le besoin se fait alors sentir d'un second pôle utopique : la Californie, le pays des "chercheurs d'or", expression par excellence du rêve américain, de l'Eldorado, connu à travers des récits aussi merveilleux qu'incertains qui, à leur tour, réactivent un fantasme de jouissance beaucoup plus qu'un idéal d'harmonie : "Et il se mit à parler des nombreux amis qui avaient fait fortune là-bas et qui y restaient, naturellement sans plus rien faire de leur dix doigts, mais qui du fait de leur vieille amitié l'aideraient à s'enrichir, ainsi bien sûr que ses camarades."

Même si Robinson et Delamarche semblent faire pencher la balance du mythe américain du côté de l'appât du gain, ces *desperados* n'expriment jamais qu'un des possibles de cet Ouest protéiforme qui

¹*Ibid.*, p. 619.

²*DI*, p. 117/108.

³*Ibid.*, p. 123-124/114 ainsi que la citation suivante.

semble se plier à la diversité des aspirations humaines. Ernst Bloch invite précisément à se défier d'un jugement rigoriste et puritain sur ce mythe de l'Eldorado, en rappelant que "si des hidalgos appauvris [...] n'avaient pas désiré découvrir tout d'abord l'Eldorado dans l'Éden, le pays où l'on s'enrichit en une nuit", "la quête multiple du paradis n'aurait pu disposer d'un seul navire"¹. Le propre du mythe de l'Ouest américain réside plutôt dans cette fusion de "l'Eldorado dans l'Éden, [de] l'Éden dans l'Eldorado". Aussi bien ne s'agit-il nullement pour Kafka de faire revivre une utopie dans sa pureté, mais plutôt de mettre en lumière l'enchevêtrement singulier de l'idéal et du besoin, à la source de cette continuelle poussée vers l'Ouest : "La remarquable unité de l'or et de la Toison, de l'or et du Saint-Graal, de l'or et du paradis est restée le principe actif de toute quête. C'est vers eux que les rêves d'expédition, légendaires ou effectivement réalisés, mettaient le cap, dans l'espoir de trouver à la fois le butin et le prodige."²

L'imaginaire spatial de l'Amérique est organisé de telle sorte qu'il ménage la possibilité de reculer à l'infini le lieu de la béatitude. L'immensité géographique du pays contribue sans nul doute au mythe des "possibilités illimitées", car il y a toujours, en Amérique, possibilité de reculer les limites, d'imaginer un ailleurs. L'Amérique est toujours au-delà d'elle-même, l'Occident toujours repoussé. Quand devient-on américain ? A quel moment peut-on se dire en Occident ? L'arrivée de Karl dans le port de New York ne règle pas tout : le retour dans les entrailles du bateau prolonge le séjour de Karl dans un espace qui n'est plus tout à fait l'Europe sans être encore vraiment l'Amérique. Le débarquement de Karl ne résout pas davantage la question : au sein même du territoire américain se noue la dialectique interminable de l'identité et de l'altérité, de l'Europe et de l'Amérique. On n'est jamais tout à fait sûr d'avoir quitté l'Europe : l'oncle Jakob est encore tout imprégné de son puritanisme très allemand ; la maison Pollunder est un mixte d'ancien et de nouveau ; l'Hôtel Occidental lui-même tient encore, par sa fréquentation et son personnel, d'une Mitteleuropa en réduction ; Brunelda porte avec elle une part résiduelle de la tradition artistique et lyrique de l'Europe... Et les souvenirs du Vieux

¹Ernst Bloch, *op. cit.* p. 393 ainsi que la citation suivante.

²*Ibid.*, p. 373.

Continent affleurent jusque dans le Théâtre d'Oklahoma. On serait en peine de repérer la moindre solution de continuité entre l'Europe et l'Amérique : l'américanisation – l'occidentalisation – de l'Européen Karl Rossmann est plutôt à penser comme un processus continué où le personnage fait l'expérience des paradoxes de l'espace américain et de ses frontières toujours incertaines.

On sait que la "frontière", au sens américain, est définie "non comme une ligne séparant deux États, à la manière européenne, mais comme l'espace flou, peu peuplé [...] qui avance peu à peu vers l'ouest, au contact entre la «civilisation» et la nature encore sauvage, là où s'est élaborée la personnalité originale et profonde de la nation américaine."¹ Elle se confond avec l'appel impérieux des territoires de l'Ouest, toujours à conquérir et à étendre. Cette indétermination des frontières atteint son comble avec le Grand Théâtre d'Oklahoma. "Le plus grand théâtre du monde" (beaucoup prétendent "qu'il n'a quasiment pas de limites"), "ancien", "en extension constante"², finit par se confondre avec l'ensemble de l'espace américain. C'est là que jeune homme "comprendait pour la première fois la grandeur (*die Größe*) de l'Amérique"³. Connaître le Grand Théâtre d'Oklahoma, c'est en même temps comprendre l'essence du territoire américain-occidental, et percevoir qu'il est précisément le domaine d'élection de l'illimité. En ce sens, il n'est pas interdit de penser que l'esprit même du récit imposait en quelque sorte de ne pas conclure, puisque le territoire occidental dans ce roman est de nature dilatoire et suspensive. Le Grand Théâtre d'Oklahoma est ainsi la forme achevée de l'inachevable.

Pour Valéry, "les grands traits" de "la transformation moderne de la terre" résident d'abord en ceci que "la terre est occupée : plus de terre libre"⁴. Or, l'étendue de la terre américaine permet encore de mener une rêverie interne au territoire, une utopie endogène : contrairement à l'Européen, l'Américain n'est pas obligé de quitter ses frontières, mais simplement de les reculer, pour faire renaître la pulsion utopique. Il y a encore de l'inhabité, de l'inoccupé, du disponible, – du

¹Annick Foucrier, "Et les Américains inventèrent le mythe de l'Ouest", *L'Histoire*, n°175, mars 1994, p. 82.

²*DI*, p. 313/300

³*Ibid.*, p. 331/318.

⁴Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel*, p. 100-101.

vide à l'intérieur du plein : la terre américaine est à elle seule un déracinement, constitue sa propre altérité. Le principe n'en est ni plus ni moins qu'une transplantation de l'ailleurs dans l'ici, de l'allochtonie dans l'autochtonie.

À chaque étape de son itinéraire occidental, pourtant, Karl, au lieu de la fortune légendaire, n'obtient rien d'autre que de nouvelles pertes et de nouveaux deuils. Comment s'étonner dès lors que l'immensité de ces espaces vides qui s'offrent indéfiniment à l'exilé suscitent autant le désir de l'aventure que la peur d'un égarement définitif, l'attrait de l'inconnu que le péril d'une *disparition* ? L'unité profonde du roman, c'est peut-être précisément cette longue avancée vers l'Ouest dont la destination n'est pas fixée, dont le terme n'est pas certain et qui impose à l'individu tous les périls de la solitude. Les deux mentors de Karl Rossmann en Amérique portent bien leur nom : le premier celui d'une marche qui semble ne pas avoir de fin ("Delamarche"), le second celui d'une solitude hyperbolique ("Robinson"). Accomplir pleinement son destin, c'est courir jusqu'au bout les risques de l'aventure occidentale, en abolissant tout espoir de retour. Karl qui, la mort dans l'âme, se résout à quitter New York, où "il y avait la mer et, à n'importe quel moment, la possibilité de retourner dans son pays" pour "s'enfoncer à l'intérieur des terres"¹ – obéit à son insu à l'injonction séparatrice du glaive de la Statue.

Promesse de salut ou menace de disparition : c'est cette ambivalence que donne à lire le lapsus de l'auteur lui-même lorsqu'il fait dire à Green qu'il donne à Karl un billet pour San Francisco "parce que dans l'Est [*sic*] les possibilités de gagner [sa] vie sont bien meilleures"². À l'instant où la conscience écrit l'utopie occidentale, l'inconscient de l'écrivain bat en retraite et se replie sur l'Est : le rêve américain ne s'écrit qu'en s'effaçant.

La même dialectique, cette fois parfaitement concertée, informe la toponymie romanesque. La ville dont dépend l'Hôtel Occidental est Ramsès. Kafka ne peut pas ne pas songer au récit de *l'Exode*, rappelé chaque année lors de la pâque juive : "Alors on leur imposa des chefs de corvée pour les accabler sous leurs charges. On bâtit ainsi des villes

¹*DI*, p. 122/112

²*Ibid.*, p. 107/98.

de dépôts pour Pharaon : Pithom et Ramsès" (I, 11). Ramsès évoque ainsi la mémoire de l'asservissement des Hébreux au pays d'Égypte. La marche vers Ramsès approfondit l'exil de Karl, laisse présager son aliénation. Comme Joseph le nourricier, c'est bien pour se ravitailler, lui et ses deux compagnons – qui sont alors toute sa famille – que Karl entre à l'Hôtel Occidental. Comme l'Égypte pour les Hébreux, l'asile nourricier se change bientôt en lieu de brimade pour le jeune étranger (qui a du reste eu le tort d'y installer sa "famille", en hébergeant Robinson ivre dans le dortoir). Plus exactement, le second moment vient révéler après coup l'aliénation latente de la première période, temporairement masquée par la bienveillance de la cuisinière : le revirement apparent n'est qu'un changement d'éclairage.

Dans la Bible comme chez Kafka, Ramsès est le nom d'une active mégapole, lieu d'une intense circulation. Dans la tradition biblique, l'Égypte est précisément le pays dont la civilisation est, économiquement et politiquement, la plus avancée, – ce qui ne fait qu'accuser la répugnance des patriarches envers le système religieux des Pharaons. L'Égypte, c'est l'Occident de l'Orient, le développement technique et urbain, l'organisation militaire et bureaucratique de l'État. L'installation de l'Hôtel Occidental à Ramsès – hôtel qui par son gigantisme évoque tout à la fois les entrepôts à blé construits par les esclaves (l'Hôtel Occidental n'est-il pas un lieu d'abondance ?) et les pyramides (par son obsession hiérarchique) – fait naître la rencontre inopinée de l'Orient et de l'Occident. Au moment même où le mythe occidental est énoncé pour la première fois explicitement, le jeune homme marche sans le savoir à reculons dans l'espace, à rebours dans le temps, par un de ces effets de retournement dont l'œuvre foisonne. Alors même que l'Occident propose sa façade moderniste et triomphante, la cartographie imaginaire de Kafka est une invitation à lire le mythe américain comme le palimpseste d'une histoire immémoriale, puisant ses racines dans les archétypes bibliques. Ce que la puissance occidentale semble avoir produit de plus grand n'est jamais qu'un nouvel avatar de l'enrégimentement de masse.

Hôtels d'Occident (Cohen, Kafka) – Sur un mode plus plaisant, mais d'une étonnante parenté, Cohen associe les motifs de l'hôtel occidental et de l'Égypte ancienne. Ainsi, invité à l'Hôtel Ritz et

apprenant le coût des chambres, "Saltiel téléphonait une seconde fois au portier pour le charger de dire au directeur qu'il était un pharaon"¹. Le faste de l'Hôtel se confond du reste avec celui du "Romain de la décadence" et la soirée des Valeureux se termine dans un "ravissant tumulte des eaux qui se déversaient dans la baignoire", métaphore euphémisée du Déluge. Plus généralement le Ritz fait bel et bien fonction d'«hôtel occidental» dans les romans de Cohen. Résidence principale de Solal, exilé en Europe comme Joseph en Égypte, il devient l'emblème de sa réussite. Quintessence de la tentation de l'Occident, fondée sur l'assouvissement d'un fantasme de volupté et de puissance, il illustre à lui le seul *pacte faustien* de Solal : "j'ai vendu mon âme pour un appartement au Ritz et des chemises de soie et une Rolls et trois bains par jour, et mon désespoir"². Le Ritz est le théâtre de la séduction d'Ariane ; dans *Mangeclous*, la "lente descente" de l'escalier accompagne une plongée progressive dans les cercles de la chair et de l'argent où s'exhibe une "infernale civilisation"³.

Au-delà de leurs spécificités, les Ritz et l'Hôtel Occidental évoquent un mode d'établissement particulier, un rapport singulier au lieu, qui permet d'habiter l'Occident sans s'y installer, d'y séjourner en ayant constamment à l'esprit le caractère provisoire de l'établissement. Solal habite un hôtel plutôt qu'une maison et habite cet hôtel *comme* une maison : voilà qui n'est conforme ni au nomadisme (Solal reste en Occident pour y trouver sa place) ni à la pure sédentarité. Le luxe ostentatoire masque mal le choix, ou l'obligation, d'habiter l'Occident en locataire, non comme un lieu terminal mais comme un asile transitoire, un espace intérimaire toujours suspendu aux caprices de la fortune. Les hôtels occidentaux figurent ainsi un territoire qui n'est habitable que provisoirement et sous condition, qui condamne l'étranger à d'interminables exils et l'empêche de tenir pour définitive son implantation.

Cet aspect essentiellement problématique de l'habitation de l'Occident est particulièrement sensible dans *Le Château* où K., de logement en délogement, ne trouve aucun abri fixe, est constamment

¹*Mang.*, p. 316-137 pour les citations suivantes.

²*BS*, p. 305.

³*Mang.*, p. 287.

menacé d'expulsion. Le premier logis de l'arpenteur est une mansarde de fortune, insalubre et provisoire, car "on espérait vraiment que le nouveau client ne resterait pas longtemps"¹. Tout est fait pour interdire au nouveau venu l'espoir de quelque installation à demeure, et pour couper court à tout sentiment du chez-soi. K. est ensuite expulsé de l'Auberge du Pont, trouve un refuge plus précaire encore dans le gymnase de l'école, avant de se compromettre définitivement par sa nuit chez les Barnabé – ceux-là mêmes qui, tout en continuant d'habiter le village, y sont comme interdits de séjour.

Plus généralement, on ne peut qu'être frappé par la constance de ce qu'on pourrait appeler le paradigme hôtelier dans l'œuvre de Kafka. Toute la géographie du village est orientée autour des deux pôles que sont les auberges du Pont (*das Wirtshaus "zur Brücke"*) et des Messieurs (*der Herrenhof*). Certes, le modernisme de l'Hôtel Occidental tranche avec la rusticité des auberges du village. Les deux établissements remplissent fort différemment leur fonction : le gigantesque Hôtel Occidental accueillait des milliers d'hôtes de toutes provenances ; les deux auberges du Château se caractérisent à l'inverse par leur fermeture aux visiteurs et leur hostilité aux étrangers, condamnés à la précarité permanente.

Si, malgré ces différences, le motif de l'hôtel se révèle si fécond, c'est qu'il est avant tout l'expression de l'instabilité métaphysique de la condition occidentale, l'un des symboles privilégiés de la crise de la culture² : l'Hôtel est l'emblème d'une Europe ébranlée. Il est tout à fait remarquable que, chez Cohen et Kafka, le chronotope de *l'hôtel* soit concurrencé par celui du *château*. Toute l'intrigue du roman de Kafka est construite autour de l'oscillation entre les deux auberges et le Château. L'Hôtel Occidental est au *Disparu* ce que le Château de Westwest est au dernier roman : la figuration par excellence d'une idée de l'Occident. De même, si l'Hôtel Ritz joue un rôle décisif dans l'œuvre

¹CH, p. 46/34.

²L'invention de l'Hôtel Occidental a été inspirée par un chapitre du livre de Holitscher, décrivant lui aussi un hôtel américain que son nom ("Hotel Athenäum, Chautauqua") semble destiner à incarner le principe même de la civilisation européenne. Pour cette association entre l'Hôtel et la condition européenne, qu'on songe, par exemple, à l'Hôtel Europeiski de Curzio Malaparte (*Kaputt*), à l'*Hôtel Savoy* de Joseph Roth, sans oublier Hrabal (*Moi qui ai servi le roi d'Angleterre*).

de Cohen comme expression de l'existence européenne, comment ne pas mentionner son pendant : le château de Saint-Germain, la "demeure d'Europe"¹ de Solal ? Hôtel ou château : entre l'un ou l'autre semble se jouer un conflit des représentations de l'Occident. Si la dominante du chronotope de l'hôtel semble spatiale, celle du château semble essentiellement temporelle – nous en réservons donc l'étude à notre deuxième partie.

Sortilèges de l'espace : la paysanne et le géomètre (Kafka) – Les tableaux de New York ou de Ramsès du *Disparu* témoignent au premier abord une fascination toute conventionnelle de l'écrivain pour la puissance urbaine : le gigantisme et la vitesse en sont les motifs récurrents. C'est dans les marges que s'esquisse un regard plus original. Le récit "à la Dickens" des errances labyrinthique de l'enfant Thérèse à New York, l'évocation des faubourgs misérables de Ramsès dévoilent l'envers infernal du décor moderne. L'archaïque est encore à l'œuvre lorsque le flux continu des camions convoie vers la ville, gigantesque organisme carnivore, un bétail dont les cris brisent le silence presque irréel. À l'invasion des personnages de boucher à la fin de *Solal* correspond une vision chez Kafka de la ville convertie en centre d'abattage².

La puissance masque mal sa précarité. L'évocation, même discrète, d'une grève des métallurgistes et des ouvriers du bâtiment – l'entreprise de Mack lui-même, figure d'une Amérique conquérante, est en péril – menace en son cœur l'utopie urbaine. On a souvent relevé l'invraisemblance du "pont qui relie New York à Boston"³. Si l'on accepte pourtant de le prendre à la lettre, le gigantisme du pont suggère d'abord une fantasmagorie de la communication, l'utopie d'une cité unifiée, accomplissement grandiose du génie technique au service

¹*Sol.*, p. 253.

²Les deux derniers appartements de Solal, à Genève puis à Paris, sont loués chez des bouchères (*Sol*, p. 321) et c'est encore un garçon boucher qui accroche une étiquette infamante au dos de Solal dans sa Via Dolorosa parisienne. Dans *Belle du Seigneur*, c'est dans la rue Marbeuf que Solal rencontre la première des inscriptions antisémites — comme une allusion aux holocaustes à venir. Dans *Le Château*, l'instituteur — soit le détenteur présumé d'un savoir rationnel — habite chez le boucher.

³*DI*, p. 122/113 pour les citations suivantes

des échanges humains. Or, c'est l'habileté du texte que de suggérer que ce pont, "vide de toute circulation", *ne relie rien*. Réduit à n'être plus que le signe vide de sa propre grandeur, il abandonne New York et Boston à leur identité ironique et vaine : "Tout, dans les deux gigantesques cités, semblait planté là sans contenu ni utilité aucune."

Entre *Le Disparu* et *Le Château* les décors urbains d'Amérique ont cédé la place aux paysages ruraux d'Europe centrale. Du premier au dernier roman, le thème du gigantisme perd sa centralité figurative au profit d'une méditation plus générale sur les flux de circulation, les principes de mouvement et d'immobilité.

Dans la "rue qui mène au Château", "il ne passe jamais rien"¹. Selon Olga, les routes du Château varient d'une heure sur l'autre, sans qu'on sache "d'après quelles règles ce changement a lieu"². Mise en abyme de l'œuvre (dont les clés interprétatives ne cessent de se succéder et de se contredire), ce témoignage est aussi un questionnement sur le sens même du Château considéré comme objet à atteindre et à penser. Ces chemins toujours changeants vérifient ce que K. avait pu lui-même éprouver lors de sa marche : le Château est insituable ; en dépit de sa trompeuse localisation en haut de la colline, il obéit à une loi de mobilité universelle, interdit toute approche méthodique. Le problème change de nature : il ne s'agit plus tant de saisir l'essence du Château que de percer les lois de ses transformations.

Lors de sa première expédition vers la demeure du comte Westwest, l'arpenteur se rend compte que la "grand-rue du village ne conduisait pas au Château ; elle s'en approchait seulement, puis semblait dévier à dessein et, sans s'éloigner de la colline, elle ne s'en approchait pas non plus"³. Ce chemin qui ne mène nulle part est un labyrinthe à ciel ouvert, "cette rue qui le retenait" comme par un charme condamne le géomètre à un désespérant surplace en lui donnant l'illusion du mouvement. Un lieu statique s'est substitué à l'espace dynamique. La situation s'aggrave sous l'effet des conditions climatiques : le marcheur s'enlise dans la neige, tout déplacement exige une énergie surhumaine.

¹*Ibid.*, p. 36/24.

²*Ibid.*, p. 264/264

³*CH*, p. 31/19 pour les citations suivantes.

Toute l'histoire de K. peut être lue comme la tentative de trouver malgré tout une voie d'accès au Château qui conjure l'inertie d'un village figé dans la neige. Ceux qui, à un titre ou un autre, représentent dans le village un foyer de dissidence sont associés au principe de la marche : l'arpenteur, en premier lieu, que son métier et sa condition contraignent à parcourir le village, mais aussi Barnabé, dont le père est cordonnier, ainsi que Brunswik, meneur de l'opposition municipale (et principal partisan de la venue de l'arpenteur)... À l'autre bord se trouve le très emblématique chef de la commune, *der Vorsteher*, condamné par sa goutte à garder le lit.

Au principe de statisme répond la clôture presque carcérale du village. Sous l'influence de K. et de ses déconvenues administratives, le sentiment d'un ailleurs semble soudain réveillé chez Frieda : "il faut que nous quittions le pays, que nous allions n'importe où, dans le midi de la France, en Espagne"¹ – surgissement imprévu, au cœur de l'insularité villageoise, d'une utopie du Sud, dont la fonction, observe Ernst Bloch, est de mettre fin aux tensions insurmontables de l'existence. Moins élevée spirituellement, foncièrement hédoniste, elle est une rêverie de la facilité, de l'allégement, "un éden en quelque sorte profane et peu soucieux de foi", lié aux "besoins du corps"². Avec leur promesse de chaleur et de lumière, le midi et l'Espagne sont l'exacte antithèse de ce pays extrême-occidental du froid et de la nuit : approfondissant sa méditation sur le mythe occidental, Kafka l'affranchit de la géographie, le *délocalise*. C'est au moment de la plus grande détresse que Frieda formule ce souhait, quand l'existence au village devient intolérable, lorsque K., par ses aspirations et ses démarches inconsidérées, a haussé les conditions de vie à un niveau d'exigence inaccessible. Mais la mention d'un ailleurs reste exceptionnelle dans ce roman. Sur les terres du comte Westwest, le mythe occidental ne dit plus rien que son propre épuisement et se referme sur ses habitants comme les portes d'une prison.

*

Au rêve défunt d'un ailleurs utopique, encore vivace dans *Le Disparu*, se substitue dans *Le Château* un projet d'évaluation critique du

¹*Ibid.*, p. 174/168.

²Ernst Bloch, *op. cit.*, p. 398.

rapport à l'espace. À travers K. et l'aubergiste s'énoncent d'abord deux rapports au monde dont l'antagonisme a nourri la culture occidentale : la tradition et l'esprit de libre examen. Sans nier "qu'il soit possible une fois ou l'autre de marquer des points contre les règlements et contre les traditions"¹, Gardena reproche à l'étranger sa prétention de se situer au-dessus du sort commun fixé une fois pour toutes par la coutume, opposant à l'outrecuidance du profane les vérités dont les indigènes (*die Eingeborenen*) sont les dépositaires, l'autorité de l'âge et le savoir d'une "vieille femme". Contre la présomption de la raison examinatrice, elle affirme les certitudes sensibles de l'expérience, de sa "vaste connaissance de la vie et des hommes" – méfiance habituelle envers l'intellectuel, soupçonné d'être entraîné par sa frénésie spéculative loin des données concrètes de l'existence. Le projet de K. est justement de démontrer la fausseté de ce savoir de l'autochtone, encombré de peurs, d'illusions et de désirs. L'arpenteur retourne même à son profit l'argument de l'ignorance, vertu heuristique puisque "l'ignorant a plus d'audace" et moins de préjugés ; K. est celui qui part hardiment à l'assaut de la vérité, avec pour seul bagage la rigueur de sa méthode ("Ce sont des choses qu'on croit sous le coup de la première frayeur, mais il suffit d'un peu de réflexion pour rectifier"). En ce sens, il est ici un héritier de l'*Aufklärung*, du *sapere aude* kantien, décidé à s'affranchir des deux vices de "l'humanité mineure" que sont la paresse ("tant que mes forces y suffiront") et la lâcheté ("plus d'audace"). En lutte contre les séductions du légendaire et du mythe qui fondent l'unité de la communauté, il apparaît à l'aubergiste comme un élément dissolvant à la limite du diabolique. Il est celui qui dit "tout le temps non, non" – soit cet esprit méphistophélique qui toujours nie.

La géante Gardena n'est peut-être rien d'autre que l'incarnation de ces forces primordiales qui attachent l'homme au sol et à l'enfance – forces maternelles, prérationnelles – "gardienne" de coutumes immémoriales, solidement implantées dans les profondeurs du temps et de la terre (son nom même évoque un "jardin", *Garten* ou *garden*). À l'inverse, K. est le "géomètre", le *Landvermesser*, le "mesureur de

¹CH, p. 76-83/62-71 pour les citations suivantes.

terre" – nécessairement suspect, comme le lui rappellera le Chef de la Commune¹, aux yeux de la communauté rurale.

Cette potentialité transformatrice de l'ordre existant désigne d'emblée K., aux yeux de certains critiques, à un rôle subversif : "le travail fondamental de l'arpentage" n'introduirait "rien de moins qu'un bouleversement de l'ordre social et économique en place"². Il convient pourtant de ne pas surestimer la portée socio-politique du travail de K., en lui prêtant un quelconque projet de refonte des structures foncières ! L'idée que "les terres doivent appartenir à ceux qui les cultivent et non aux châtelains"³, non seulement n'est jamais formulée dans l'œuvre, mais n'est nullement incluse dans les attributions de l'arpenteur. Si celui-ci est bien un gêneur, c'est moins par son désir de réforme que par sa volonté de savoir, dans l'essence même de son être au monde. Ce faisant sa fonction est presque ontologiquement sacrilège. K. est désigné par le Château comme "l'éternel géomètre"⁴, soit *der ewige Landvermesser*. On ne saurait mieux signifier cette adéquation entre la figure du Juif errant (*der ewige Jude*), déraciné, homme de nulle part, et cette fonction d'arpenteur qui le voue à la vindicte des gardiens de la terre. (Dans l'œuvre de Cohen, le thème de "l'esprit juif destructeur" – autrement dit la propension de l'apatride à mettre en accusation les valeurs nourricières et les mythes fondateurs de la société qui l'accueille – se rattache évidemment à cette problématique.) En ce sens, le *measureur*, malgré la modestie apparente de ses ambitions, porte en lui la *démésure* (c'est l'un des sens des mots *vermessen* et *Vermessenheit*⁵).

Comme l'a montré Hannah Arendt, le geste d'arpentage rétrécit les distances et impose au géomètre de se soustraire à "tout attachement, [à] tout intérêt" : "Plus la distance sera grande entre lui et ce qui l'entoure, le monde ou la Terre, mieux il pourra arpenter et mesurer."⁶ L'arpenteur ne connaît de la terre ni sa substance concrète ni son aura légendaire, mais seulement ses dimensions et ses limites, non

¹*Ibid.*, p. 96/84.

²R.-M. Ferenczi, *op. cit.*, p. 166.

³*Ibid.*, p. 174.

⁴CH, p. 43/31.

⁵cf. Eric Heller, *Enterbter Geist. Essays über modernes Dichten und Denken*, Francfort, 1954, p. 307.

⁶H. Arendt, *Condition de l'homme moderne*, p. 318.

ses sortilèges impénétrables, mais sa surface mesurable – l'espace euclidien contre les génies du Lieu. Contre la tentation d'une sacralisation mythique, il vient rappeler l'origine conventionnelle, objectivable et profane, du partage de la terre. En ce sens, il est bien ce rationaliste plongé dans un univers de croyances qui menace de l'absorber mais qu'il ébranle un moment sur son passage. *Que nul n'entre ici s'il est géomètre* : telle pourrait être la devise de ce royaume du Soleil couchant.

C'est l'une des premières surprises de la configuration symbolique du récit. K. pénètre comme étranger dans les terres du comte Westwest ; son statut l'oppose en tous points aux autochtones qui, dans la fiction romanesque, sembleraient devoir incarner les Occidentaux ; or, c'est précisément cet élément extérieur qui se trouve porteur d'une dimension essentielle de la civilisation occidentale : l'exigence rationnelle. Le conflit de la paysanne et du géomètre démontre que l'arpenteur, loin d'être étranger à l'esprit de l'Occident, en est une figure imposée. La terre occidentale semble ainsi travaillée par deux postulations contradictoires : celle d'une revendication identitaire profondément enracinée dans des mythes d'autochtonie – les paysans ; celle d'un rapport à l'étranger qui place ce même territoire sous la menace d'une révision déchirante. Ce qui oppose K. au village n'est peut-être pas le contentieux des Occidentaux face au non-Occidental : K. et le village incarnent deux moments de la conscience occidentale.

L'Occident désorienté (Mann)

Ulysse revisité : hauteurs et profondeurs. – Toute *La Montagne magique* peut être lue, à son tour, comme une méditation sur la dialectique de l'enracinement et du déracinement, débat installé au cœur de l'existence occidentale. L'expérience de Hans Castorp au Berghof doit être saisie à travers un double processus d'une déterritorialisation – qui l'affranchit de ses déterminations anciennes – et d'une reterritorialisation qui menace à tout moment de l'enfermer à nouveau dans une sédentarité paralysante. Marchant sur les traces d'Ulysse², le jeune

¹H. Arendt, *Condition de l'homme moderne*, p. 318.

²v. Lotti Sandt, *Mythos und Symbolik im Zauberberg von Thomas Mann*, Bern, 1979.

homme, plutôt que d'apparaître, comme son imposant prédécesseur, comme le fleuron d'une humanité plénière, devient l'archétype de la crise de la conscience européenne.

Sous prétexte de se hisser dans les hautes sphères, Hans Castorp se serait fourvoyé, selon Settembrini, dans "ces profondeurs où habitent les morts, irréels et privés de sens !". Des images "catamorphiques" (Gilbert Durand) supplantent la symbolique ascensionnelle : "Nous sommes des créatures qui sont tombées très bas"¹. L'humaniste ne manque pas d'arguments. Comment en effet qualifier autrement que de "royaume des morts" un établissement qui repose sur la gestion douteuse de la tuberculose, maladie du siècle – et d'où si peu sortent guéris ? Quant à la dyarchie régnant au sanatorium – Behrens et Krokovski – elle est d'emblée identifiée à celle de Minos et Rhadamante, les juges infernaux. Dans la suite de son séjour, Hans Castorp ne cessera de donner raison aux boutades de Settembrini. La "danse macabre", où Hans Castorp et son cousin assistent les mourants, les séances de tables tournantes auxquelles s'adonnent les pensionnaires du Berghof, peuvent être lues comme l'aboutissement de cet itinéraire. Le cérémonial par lequel Hans Castorp ressuscite le spectre de Joachim rappelle la nécromancie odysseenne.

Dans le discours de Settembrini, la comparaison a valeur prescriptive, sinon conjuratoire : c'est en tant que "héros du retour" que le personnage est mentionné, et le royaume des Ombres n'apparaît que comme la scène transitoire et accidentelle de ses pérégrinations. On se souvient qu'Ulysse ne s'est aventuré dans l'Hadès que pour y interroger Tirésias sur son avenir ; une fois recueillies les prédictions du devin, le héros doit reprendre la mer. De même, après s'être acquitté de ses devoirs envers son cousin, Hans Castorp devrait retourner accomplir sa mission dans la plaine. Le mythe que sollicite Settembrini est cependant à double tranchant, si l'on se souvient que le royaume des Ombres n'est pas seulement un accident de parcours d'Ulysse mais une étape essentielle de son odyssée, un moment capital dans la connaissance de sa condition : Ulysse lui-même, instruit par Tirésias, s'attarde quelque temps à écouter les autres défunts, comme pour montrer que l'objet de son séjour excède son prétexte initial.

¹MM, p. 89/62.

Settembrini demeure ainsi aveugle à la portée de ses propres images, c'est-à-dire à la valeur initiatique du séjour parmi les morts. L'inversion pure et simple de l'ascension en chute marque l'incapacité de l'éducateur à saisir la dialectique de l'itinéraire de Hans Castorp. Il faut rapprocher l'impossibilité où se trouve Settembrini de voir quelque profit dans un séjour du héros en ces "régions extrêmes" de son hostilité sans nuance envers la psychanalyse. Le voisinage du ciel, en ce sens, n'est pas essentiellement différent de la promiscuité de l'instinct : l'un et l'autre renvoient l'homme à des réalités qui l'écrasent et mettent en péril la glorieuse souveraineté du moi humaniste. Pour ce penseur du juste milieu et ce spécialiste des régions moyennes, il n'est pas d'extrémités avec lesquelles l'homme puisse frayer sans se compromettre.

Certes, les avertissements de Settembrini se trouvent *in fine* légitimés : jusqu'au bout, Ulysse, héros du discernement, garde à l'esprit l'abîme qui sépare le royaume des Morts du monde des vivants, – alors que Hans Castorp finit par voir dans le sanatorium un lieu plus réel que le monde réel, et plus vivant que celui des bien-portants. Ulysse finira par s'enfuir, pris de panique devant l'assaut des spectres assoiffés de sang, au lieu que le jeune Allemand s'attarde complaisamment en compagnie des morts-vivants du Berghof. Le refus du retour équivaut donc chez lui à remettre en question le partage fondamental entre la vie et la mort qui définit l'humanité. Goûter à la "grenade" du Royaume des Ombres¹ – telle Perséphone – correspondrait ainsi au péché originel de l'homme civilisé.

On comprend mieux le sens du second épisode inspirant des comparaisons à Settembrini : "Évitez ce marécage, cet îlot de Circé, vous n'êtes pas assez Ulysse pour y séjourner impunément. Vous marcherez à quatre pattes, vous vous penchez déjà vers vos extrémités antérieures, bientôt vous commencerez à grogner..."² Par un glissement insensible, l'humaniste passe d'une comparaison de Hans Castorp à Ulysse à son identification aux compagnons d'Ulysse, soulignant les périls d'un ensauvagement. Entre l'image d'Ulysse aux Enfers et de ses compagnons transformés en porcs, le statut de Hans Castorp et, par là la signification de son séjour au sanatorium, sont frappés d'ambivalence.

¹*Ibid.*, p. 525-526.

²*Ibid.*, p. 369/262.

Circé la magicienne ne retient pas Ulysse dans son île par un charme différent du *Zauber* de la montagne magique. Du reste, l'isolement croissant de Hans Castorp au fil du roman contribue à classer le Berghof au registre de l'insularité ; de même que ses proches s'interrogent sur la survie d'Ulysse au début de *L'Odyssée*, Hans Castorp est perdu en une région lointaine et inaccessible, coupé du monde et symboliquement mort.

Cet isolement rapproche en outre l'odyssée de Hans Castorp d'un autre épisode, qui est comme le pendant de celui de Circé : le séjour d'Ulysse dans l'île de Calypso. Au moment où commence *L'Odyssée*, Ulysse réside depuis sept ans dans l'île de Calypso – soit la durée du séjour de Hans Castorp au Berghof. Calypso n'est pas, comme Circé, une jeteuse de sorts, mais surtout celle qui tente de retenir Ulysse par la promesse de le faire échapper à sa condition de mortel en le divinisant. Le refus d'Ulysse est aussi le choix de l'humanité¹ : au mépris des promesses de la nymphe, Ulysse prépare son départ en construisant seul son embarcation. Or, avant d'entrer au Berghof, Hans Castorp se destine à la profession d'ingénieur de la marine, de *Schiffsbaumeister*, littéralement : spécialiste de la construction navale. Tout comme Ulysse, le jeune homme doit apprendre à construire des bateaux pour se soustraire à l'empire du Berghof, moderne Ogygie.

Cette parenté vient rappeler deux éléments fondamentaux de la vocation européenne selon Settembrini. Le premier réside dans l'esprit de bâtisseur, dans l'importance du génie pratique et de la technique, instrument d'une domination sur la nature autant que force ininterrompue de transformation du monde et de mobilité spirituelle. Le second est le rapport à la mer. Ulysse ne construit des bateaux que pour échapper à la tutelle aliénante de Calypso et préfère reprendre le large, au risque de sa vie, plutôt que de céder aux séductions de son hôtesse. Est européen le geste qui consiste à quitter son île pour affronter la mer. On rappellera ici les analyses de Hegel sur le rôle de la mer dans la formation des États et de l'esprit européen, opposant les identités closes et antagonistes de l'Asie – où "les peuples ont fermé les portes sur la mer" – à la libre expansion suscitée par les bandes côtières de l'Europe, fondatrice d'une dynamique de progrès ("cette marche

¹v. J.-P. Vernant, "Le refus d'Ulysse", in *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, 1989.

de la vie vers plus loin qu'elle-même") et d'un processus d'individualisation¹. Hans Castorp, futur ingénieur, élevé dans "l'atmosphère d'un grand port de mer"², amateur de marines, avait en ce sens une vocation proprement européenne.

Certes les voyages d'Ulysse ne sont pas volontaires et sont tous orientés par l'idée du retour. Mais l'obsession du retour justifie précisément chez le héros d'Homère l'esprit d'aventure et le risque de l'embarquement. Le *nostos* est finalement un principe de dynamisme, qui fait que le héros égaré ne s'arrête jamais que provisoirement. À l'inverse, Hans Castorp devient au Berghof ce personnage sédentaire qui s'est laissé prendre aux chants des sirènes du sanatorium – comment ne pas les reconnaître dans les "flots d'harmonie" musicale du Berghof ? Surtout, le jeune homme, qui ne conçoit même plus "l'idée d'un retour au pays plat"³, pourrait être comme les victimes de ces Lotophages qui privent l'homme de ce qui le définit comme tel, c'est-à-dire de sa conscience d'appartenir à une cité : dans *LOdyssée*, ceux qui mangent le lotos "oublient le retour" sous l'effet de drogues abrutissantes. Dans sa réflexion sur les singularités du temps au sanatorium, le narrateur n'est pas loin d'évoquer ces mangeurs de lotos : "nous avons le vertige, nous faisons un songe artificiel sans opium ni hachisch"⁴. Le héros homérique incarnait au plus haut point, dans la culture européenne, la force d'âme et le principe dynamique qui pousse l'homme au-devant de lui-même. Hans Castorp, quant à lui, a quitté Ithaque pour ne plus y revenir. Mais cette émancipation se paie d'une aliénation supplémentaire, car le jeune homme interrompt son odyssée pour s'arrêter au pays des Lotophages ou dans des îles aux séductions féminines.

C'est aussi qu'entre-temps, Ithaque, c'est-à-dire l'Europe, semble avoir perdu sa faculté de susciter tout désir de retour, au point de ne plus engendrer que des Ulysse au petit pied. La désaffection du jeune homme pour sa patrie ne semble elle-même que l'expression de la crise du sens qui altère jusqu'à la douceur du *nostos*. Minos et Rhadamante

¹Hegel, *La Raison dans l'Histoire*, trad. K. Papaioannou, coll. 10/18, Union Générale d'Éditions, p. 277.

²MM, p. 49/34.

³MM, p. 1004/747-748.

⁴MM, p. 824/606

– Krokovski et Behrens –, juges des Enfers, sont aussi les fils d'Europe.

*

Le monde de Berghof est celui de la position couchée, de "l'existence horizontale"¹. Le malade du Berghof, l'individu sanatorial est fondamentalement un *homo cubitus*, étendu, emmitouflés dans sa couverture, sur sa chaise longue – qui finit par devenir l'emblème presque mystérieux du sanatorium. Cette horizontalité trouve son parachèvement dans la scène du cimetière où les morts retournent "définitivement à leur forme d'existence horizontale"². L'homme de la plaine est, *a contrario*, un homme debout, un *homo status*.

Or, le symbolisme axial s'inverse si l'on considère non plus les modes d'existence individuels mais les sociétés dans leur ensemble : le Berghof, situé dans les hauteurs, surplombe la plaine (*die Ebene*). La combinaison, au sanatorium, des critères d'horizontalité et de hauteur – et, dans la plaine, de verticalité et de basse altitude demande à être interprétée, à la lumière d'une phénoménologie des positions inscrite dans la tradition philosophique. Pour Hegel, la "station debout" de l'homme est directement associée à une "signification spirituelle" : "Aussitôt que la conscience commence à s'éveiller, l'homme rompt le lien animal qui l'attache au sol, il se tient droit et libre. Se tenir droit est un effet de la volonté. Car si nous cessons de vouloir, notre corps se laissera aller et retombera sur le sol." On se souvient des avertissements de Settembrini à Hans Castorp, menacé de bientôt "marcher à quatre pattes". Dans un chapitre de *Masse et puissance*, Elias Canetti note que "la fierté de l'homme est d'être libre et de ne s'appuyer à rien. [...] L'être debout est *indépendant*."³. La station debout, "tension" d'une volonté entreprenante et mobile, est l'indice d'un état de civilisation, matérialise la revendication individualiste : "Dans les pays où l'indépendance de la personne paraît si importante qu'on la développe et la souligne de toutes les manières, on reste plus longtemps et plus souvent debout." La signification spirituelle de la position contraire se déduit sans difficulté de la précédente. La position couchée est celle du

¹*Ibid.*, p. 176/124.

²*Ibid.*, p. 478/340.

³Elias Canetti, *Masse et puissance*, p. 412-416 pour les citations suivantes.

repos, du sommeil, de la passivité ; elle définit une attitude fluide, sans résistance à l'égard du réel exprimant, toujours selon Canetti, un abandon au monde et aux forces extérieures par lequel "l'homme couché se détache de plus en plus de son milieu. Il tend par tous les moyens à disparaître soi-même. [...] [II] n'est libre nulle part, il s'appuie à tout ce qui s'offre". Lorsque Hans Castorp, adoptant une posture inspirée par Clawdia Chauchat, s'essaie à se "tenir à table affaissé et le dos tombant"¹, il fait bien plus que de céder à un mimétisme amoureux : c'est toute sa conception européenne de l'existence conçue comme volonté tendue vers un but, comme effort ininterrompu de domination de soi, qui s'en trouve affectée.

Si l'on passe de l'analyse des postures individuelles à celle des entités collectives, l'horizontalité de la plaine et la verticalité surplombante du sanatorium renvoient à un symbolisme presque explicitement spirituel : celui qui oppose le monde d'en bas, la "sphère inférieure", aux régions "géniales" du sanatorium. L'horizontalité de la plaine s'accorde avec sa vocation pratique et son existence historique ; le plan horizontal – celui de la vie bourgeoise pleinement assumée – correspond à un rapport au monde profane, pensé à partir des catégories du travail et de l'économie. La verticalité du Berghof, de type ascensionnel, coïncide au contraire avec sa signification initiatique : celle qui conduit le jeune pensionnaire à se familiariser avec la transcendance. C'est dans sa fuite hors du monde, sur les hauteurs, que Castorp peut s'abstraire de la sphère utilitaire, méditer sur les fondements de l'existence, entrevoir même une issue à la crise des valeurs, une régénération possible de l'humanisme.

Chacun des deux pôles se révèle ainsi mutilé : ce n'est que par rapport au sanatorium que la plaine peut être estimée positive, comme domaine de l'action pratique². La forme d'existence (*Daseinsform*) du monde d'en haut devient le miroir inversé de la société d'en bas, qui n'a gardé de la verticalité que la dimension volontariste et activiste, posture philistine d'où l'esprit s'est retiré. Horizontaux sur leurs sommets enneigés, les pensionnaires du sanatorium sont en revanche plus près du ciel, mais incapables d'en tirer d'autre profit, dans le meilleur

¹MM, p. 343/243.

²Inge Diersen, *Untersuchungen zu Thomas Mann*, p. 148.

des cas, que celui d'une méditation végétative : l'enrichissement spirituel de Hans Castorp reste vain dans la mesure où, coupé du monde et de la linéarité de l'histoire, il demeure sans conséquence pratique. Son ascension hésitante et ambiguë vers le monde des Idées (dialectique ascendante) n'est pas suivie d'un retour au monde concret, à la cité (dialectique descendante) : c'est là sa limite capitale, et, pour Settembrini, sa faute inexpiable – imputable, selon lui, à de malsaines influences orientales.

Orient et Occident : les deux lumières. – L'affrontement de l'Orient et de l'Occident se modalise à travers diverses variations imaginaires. Deux d'entre elles se révèlent particulièrement suggestives.

La première prend appui sur un souvenir de Hans Castorp : “C'était vers sept heures, le soleil s'était déjà couché, une lune à peu près pleine s'était levée à l'est [...] Pendant dix minutes [...] une constellation de rêve, étrangement troublante, avait régné. À l'ouest il avait fait plein jour, un jour d'une clarté vitreuse [*glasig*] et nette ; mais pour peu qu'il tournât la tête, il voyait une nuit de pleine lune, magique et balayée par des brouillards humides. Cet étrange contraste avait duré un petit quart d'heure, avant que la nuit et la lune eussent triomphé, et avec un étonnement émerveillé, les yeux éblouis et dupés de Hans Castorp étaient allés d'un éclairage et d'un paysage à l'autre, du jour à la nuit et de la nuit au jour.”¹ La scène, exemplaire de l'indécision de Hans Castorp, ne manque pas d'être exploitée dans le cadre de la lutte entre les principes occidental et oriental, entre les valeurs de Settembrini et les séductions de l'autre “bord”, “opposé au patriotisme, à la dignité humaine et aux belles-lettres”, incarnées par Clawdia Chauchat. Le traitement littéraire de la rêverie peut alors aider à saisir la nature de ces polarités affectives et spirituelles.

Métaphorisation du rapport entre Orient et Occident, saisi à l'instant crucial de la transition, le crépuscule du soir (*Abendzweilicht*) permet de figurer l'Occident dans ce qui le définit essentiellement : le pays du soleil couchant, *das Abendland*. Corrélativement, l'Orient n'est, quant à lui, nullement saisi comme “pays du matin”, comme *Morgenland*, mais envisagé à travers l'ascension de la lune. Ces deux

¹MM, p. 232/164.

tombées de la nuit n'en sont pas moins des moments de luminosité. Le croisement de la lune orientale et du soleil occidental est aussi l'occasion d'une comparaison entre deux éclairages (*Beleuchtung*). Orient et Occident, considérés non dans leur succession mais dans leur simultanéité provisoire, sont chacun porteurs d'ombre et de lumière, de nuit et de jour. C'est moins la violence d'une antithèse qui préside au paysage de Hans Castorp que les subtilités d'un chatoiement.

Qu'en est-il de la lumière occidentale ? Elle est caractérisée par l'intensité sans nuance d'un "jour clair". Le registre métaphorique relève du "régime diurne de l'image" (G. Durand), fondé sur la division. La lumière du jour (*ein glasig nüchternes entschiedenes Tageslicht*) est transparente comme le verre (*glasig*), mais aussi sans doute, coupante comme celui-ci. Elle permet de distinguer avec acuité les formes, dépourvue qu'elle est de toute possibilité de confusion : *nüchtern* comporte toutes les valeurs, fort peu romanesques, de la sobriété froide, de l'objectivité dépouillée. On retrouve ce mot, plus avant dans le roman, associé à l'entendement (*Verstand*) et opposé à l'enthousiasme (*Begeisterung*). L'adjectif *entschieden* (ici traduit par "net") est encore plein de la connotation de son radical "scheiden" : séparer, distinguer. L'Occident est ici le principe séparateur, analytique, l'espace de la dissociation, la cloison étanche entre le jour et la nuit, la lumière et l'obscurité. L'aire settembrinienne. Dans son analyse archétypale de l'Occident, Gérard Mairet rappelle la force dissociatrice du coucher de soleil. L'horizon qui se dessine à la tombée du soir est un critère de démarcation : "Alors que l'Orient est le lieu où tout se mêle à tout, l'Occident est terre de clarté, de différence, d'analyse : il n'aime pas la confusion."¹

La lumière orientale n'apparaît que sur fond d'obscurité, que l'on devine éclairée par une lune "presque pleine". Face à la clarté éblouissante du soleil couchant à l'ouest, la luminosité lunaire de la nuit est associée à la présence des "brumes". Au principe analytique de la distinction s'oppose le charme équivoque du brouillard ; à la dimension purement visuelle, intellectuelle, de la lumière occidentale, font face des impressions tactiles, charnelles, nées de l'humidité, qui troublent la netteté des impressions et des jugements.

¹Gérard Mairet, *art. cit.*, p. 20.

Ce motif du brouillard (*Nebel*) entre du reste dans un vaste champ de résonances : l'épais brouillard dans lequel est souvent plongé le sanatorium définit aussi métaphoriquement la griserie amoureuse de Hans Castorp au contact de Clawdia Chauchat¹ ; l'humidité renvoie par ailleurs à l'image récurrente du sanatorium comme marais, familière à Settembrini mais aussi à Joachim, qui se plaint de stagner au Berghof "comme dans un trou d'eau, oui, comme dans une mare pourrie"². Le marais humide est associé, dès *La Mort à Venise*, aux forces de dissolution orientales (sensualité, laisser-aller, penchant morbide) qui menacent la souveraineté de l'individu occidental³.

L'originalité du texte de Mann est pourtant de reprendre ces associations en les dégageant entièrement de toutes leurs nuances morbides, de ne pas opposer l'ombre de l'Orient à la lumière de l'Occident, mais bien plutôt deux regards sur le monde, la clarté cristalline d'une raison discernante et les nuances infinies d'une lumière tamisée. Plus équivoque, le clair-obscur oriental n'en est que plus fascinant, "magique" (*zauberhaft*), envoûtant comme le *Zauberberg*. La nuit orientale est celle qui, plus que l'insolente lumière occidentale, dont l'utopie reste fondée sur un rêve de transparence, de visibilité absolue, retient dans ses rets par le charme ambigu de ses ombres et de ses voiles.

Ajoutons que la lumière crue de la rive occidentale n'est que le masque trompeur de son déclin : le jour éclatant qui continue de régner à l'Ouest n'en a plus que pour quelques minutes ; il prépare la victoire de la nuit et de la lune. La clarté du soleil mourant faisait illusion : en ce soir de la civilisation, l'avenir semble appartenir aux fécondes équivoques de la lumière lunaire.

*

La polarité entre Orient et Occident fait l'objet d'une nouvelle évaluation dans l'aventure alpine de Hans Castorp. Quand le jeune homme entreprend une excursion en haute montagne et s'élève "de plus en plus haut vers le ciel"⁴, faut-il y lire cet élan faustien "vers les

¹*Ibid.*, p. 339/241.

²*Ibid.*, p. 28/ 20.

³cf. P.-Y. Pétilion sur le rôle symbolique de Venise dans *Der Tod in Venedig* in *L'Europe aux anciens parapets*, p. 151.

⁴*MM*, p. 689/504.

hauteurs et la conquête de sommets toujours nouveaux"¹ que décrit Ernst Bloch ? En vérité, la satisfaction que témoigne Settembrini n'est qu'à demi justifiée : certes, le projet d'ascension semble digne de l'esprit d'un Européen fidèle à sa vocation de conquérant, enfin arraché à la torpeur malsaine d'une vie horizontale ; mais il entre dans les mobiles du jeune homme un désir d'intimité "avec la montagne dévastée par la neige pour laquelle il s'était pris de sympathie"² qui relève d'un flirt équivoque avec les forces irrationnelles. Le moi humaniste, le sujet civilisé s'expose au vertige nihiliste. Il ne s'agit pas tant d'une rupture avec l'univers du sanatorium, d'un ressaisissement moral, que d'un approfondissement de la désocialisation, au profit de "la solitude la plus profonde que l'on pût imaginer" et du désir de perdre dans le "néant brumeux" jusqu'à ses derniers repères. C'est encore la sympathie pour la mort qui anime le jeune homme et, à l'image de l'ascension initiale qui le conduisait au Berghof, son aventure alpine est encore un voyage vers l'Hadès³.

De cette désorientation fondamentale émergent cependant une synthèse nouvelle. Les tensions morales et idéologiques dont Hans Castorp était l'enjeu depuis deux ans arrivent ici à leur point d'incandescence. Les trois protagonistes (Settembrini, Naphta, Clawdia Chauchat), incarnations des forces spirituelles et vitales de l'Est et de l'Ouest, continuent, sur les hauteurs tourmentées où s'aventure Hans Castorp, à se disputer l'âme du héros.

Clawdia Chauchat manifeste sa présence dans la lueur bleue qui émane d'un trou dans la neige. L'"étrange et délicate lumière des montagnes et des profondeurs" combine les valeurs souterraines et célestes, chtoniennes et divines dans une synthèse propre à désarçonner Settembrini. La scène de la *Walpurgisnacht*, où l'humaniste exhortait son disciple à être raisonnable, refait surface par de multiples rappels. La nuit de Walpurgis, avec son cortège de transgressions et de dérèglements, était elle-même l'annonce d'un moment initiatique plus capital. Dans les deux cas, le langage est partiellement atteint, les règles

¹Ernst Bloch, op. cit., p. 453.

²*MM*, p. 682. *ZB*, p. 498. Toutes les citations suivantes sont tirées de la section "Neige"/ "Schnee"

³Erkme Joseph, *Nietzsche im Zauberberg*, p. 205.

de la communication sont perturbées (on se parle dans une langue étrangère, ou à soi-même), la prononciation est affectée : Hans Castorp ne prononce plus les consonnes labiales. Dans la nuit de Mardi Gras et plus encore dans sa répétition symbolique sur les sommets tempétueux et glacés, l'ensauvagement est le risque à courir : le barbare, c'est avant tout celui qui ne sait pas prononcer. Dans la "République oratoire" de Settembrini, il n'y a pas de place pour les lèvres gelées.

Le sentiment d'insécurité de Hans Castorp sur les hauteurs est associé à l'inquiétude métaphysique, au "sentiment de l'énorme et de l'étrange" qui saisit le jeune homme lors des disputations entre Naphta et Settembrini, qui le conduisaient "également hors des sentiers battus et vers les périls les plus graves". Les acteurs qui se disputent l'âme de Hans Castorp "comme Dieu et le diable faisaient de l'homme au Moyen Âge" ne cessent de manifester avec insistance au jeune homme solitaire leur sourde influence. Lorsque Hans Castorp, prisonnier de la tempête et pris de vertige, sent en lui la tentation de s'abandonner sans résistance aux forces qui l'assaillent, ce sont les mots de Naphta, disqualifiant l'humanisme settembrinien, qui conspirent à le convaincre que "le sentiment du devoir qui l'engageait à combattre ces pertes de connaissance suspectes n'était rien que de la pure éthique, c'était une mesquine conception bourgeoise de l'existence et le fait d'un philistin irréligieux". Un peu plus loin, cette aspiration au vertige est plus clairement encore désignée comme "émanant d'un certain côté, une suggestion venant d'un être en vêtements d'un noir espagnol". Les "sophismes et les jeux de mots" de Naphta se joignent ainsi aux puissances du désir émanant de Clawdia Chauchat, parmi ces forces qui, telles des "mains immatérielles", semblent "attirer [Hans Castorp] vers la neige". L'Occidental Settembrini ne concevait la neige que comme un élément à dominer, dans de saines épreuves sportives. La présence de Clawdia Chauchat et de Naphta, en revanche, se manifeste *dans* la neige et invite à l'enfouissement. L'appel à la dissolution dans l'élémentaire, le vertige autodestructeur : voix de l'Orient. Les conseils de prudence et l'impératif de la maîtrise, ou l'injonction de l'Occident.

Le récit opère à ce moment la récapitulation et le dépassement des oppositions entre l'horizontalité et verticalité. Settembrini donne alors lieu à de nouvelles évocations, affectueuses autant qu'irrévérencieuses,

de la part de son ancien disciple : il redevient le hâbleur, qui "n'avait que son orgue de barbarie appuyé sur une jambe de bois, et dont il accompagnait le jeu en levant vers les maisons des yeux humanistes". Le détail de la "jambe de bois", soudain ajouté au portrait de l'Italien, s'éclaire peu après, lorsque Hans Castorp, inconfortablement accoté au fenil, s'avise que la "jambe gauche sur laquelle [il s]'appuie, rappelle d'une manière frappante la jambe de bois de l'orgue de barbarie de Settembrini". C'est dans cette position que se livre sa résistance aux "mains" qui l'attirent vers la neige et que se déroule la majeure partie de son rêve utopique ; à la fin de ce rêve, on apprendra que le jeune homme s'est effondré sans connaissance dans la neige : la partie cauchemardesque de sa vision tient à sa position "antihumaniste". Dans la neige comme au sanatorium, la position verticale mène un âpre combat contre la position horizontale, la tentation de l'abandon le dispute à la conscience d'un ressaisissement nécessaire et au refus de "se laisser choir" : illustration d'un antagonisme spirituel entre Settembrini et le sanatorium, entre le principe occidental de raison et de maîtrise, et le principe oriental du relâchement et de l'abandon aux forces naturelles – le passage de la position couchée à la position debout "montre à quel point l'on est encore en vie ; encore vigilant dans le sommeil lui-même"¹. La station debout jouit dans cet épisode d'un sort tout particulier. Elle n'appelle pas seulement l'ironie de Hans Castorp : elle est le dernier recours du jeune homme, qui s'identifie partiellement avec Settembrini.

L'arrière-plan nietzschéen de l'épisode a souvent été relevé. La montagne de Hans Castorp n'est pas seulement celle de Faust, mais aussi celle que gravit Zarathoustra et plus sûrement encore, "la montagne enchantée de l'Olympe (*der olympische Zauberberg*)"² où s'opère le "déploiement dialectique de l'antagonisme entre le dionysiaque et l'apollinien"³. La référence à Nietzsche cependant ne contredit pas absolument le rapprochement avec Settembrini. Comme l'a montré Eckhard Heftrich, celui-ci, malgré les apparences, n'est pas étranger à

¹Elias Canetti, *Masse et puissance*, p. 415.

²Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, trad. de Cornélius Heim, Médiations, Gonthier, p. 28 (§ 3).

³Eckhard Heftrich, "Die Geburt der Tragödie. Eine Präfiguration von Nietzsches Philosophie, in "Nietzsche-Studien", vol. XVIII, 1989, p. 122.

la pensée nietzschéenne, au moins quant à la notion de “dépassement de soi” (*Selbstüberwindung*) qui constitue le point de ralliement du prométhéisme settembrinien et de la philosophie du “surhomme”¹. C’est bien cet appel à une forme d’humanisme élargi, reformulé, qui explique ici la relative réhabilitation de l’Italien. Certes, pas plus que l’auteur, Hans Castorp n’embouche la trompette de la civilisation, ne se met à jouer de l’orgue de Barbarie. Son destin, pourtant, est devenu solidaire de celui de Settembrini, en dépit de sa comique emphase : le péril de mort impose qu’on soit debout, même sur une jambe, pour éviter de rejoindre, dans le cauchemar, les macabres tueuses d’enfant.

Même sur une jambe. L’humanisme européen repose peut-être sur une conception exagérément idéaliste de l’humanité ; assurément sur une vision tronquée de l’âme humaine. Dans son optimisme volontariste, dans ses pathétiques appels à la raison et à la mesure, la doctrine de Settembrini est sans doute la plus fragile de toutes. Au lieu des forteresses idéologiques que l’humaniste entend bâtir par son dogmatisme rationaliste, Hans Castorp découvre que toute l’espérance humaniste ne peut s’adosser qu’à un abri précaire, un asile de fortune à peine habitable, un fenil qui reste fermé, où l’homme n’est présent qu’à l’état de trace ou de promesse, mais qui offre, malgré tout, “une certaine protection contre la tempête”. Que représente la jambe de bois du musicien sinon précisément la fragilité du fondement, le défaut d’assise ? Le joueur d’orgue de Barbarie est condamné à mendier, devant une humanité rétive, et ne peut guère compenser l’instabilité de son instrument que par un lyrisme un peu grossier – par des incantations vite lassantes. C’est pourtant sur cette jambe unique que se tient Hans Castorp au moment où s’amorce sa vision utopique, et le paysage idyllique de son rêve ne doit son harmonie qu’à son refus initial de se coucher.

Qu’en dépit de toutes ses limites et ses failles, il soit impossible d’en finir avec cet humanisme à jambe de bois, c’est donc ce que semble suggérer le symbolisme des positions dans l’épisode envisagé. Dans la rédaction de *La Montagne magique*, l’épisode est un des plus tardivement écrits, contemporain du ralliement de Thomas Mann au principe

¹Eckhard Heftrich, *Zauberbergmusik*. Heftrich qualifie Settembrini de “Nietzsche raccourci (verkürzt)” (p. 76).

républicain et de sa réévaluation à la hausse de la tradition humaniste. Certes, la vision de Hans Castorp se déploie sous la double influence de l'Est et de l'Ouest, du dionysiaque et de l'apollinien ; mais ce double sceau n'est pas une parfaite égalité de statut. L'impulsion rectrice est le rêve d'une humanité enfin réconciliée avec elle-même et avec le monde, d'un esprit enfin en harmonie avec la nature. Cette préférence accordée, malgré toutes ses limites, à l'éloquent éducateur était à vrai dire préfigurée dès le début du chapitre, où le crédit concédé au rhéteur de civilisation semble devoir moins à la cohérence fort hypothétique de son système qu'à la chaleur d'une conviction et à la ferveur d'une espérance à l'échelle de l'homme : "Tu as beau être un hâbleur et un joueur d'orgue de barbarie, tu es plein de bonnes intentions, des meilleures intentions, et je t'aime mieux que le petit jésuite et terroriste tranchant, le tortionnaire et flagellant Espagnol avec ses lunettes à éclairs, bien qu'il ait presque toujours raison lorsque vous vous querellez".

LES TERRITOIRES DE L'ESPRIT

Il vous faudra lui dire que ces hommes d'autrefois furent très grands, avec leurs yeux fixés sur une Idée, sur un Universel abstrait et éternel, leur volonté d'ignorer les pactes d'un lieu et d'une heure par lesquels leurs contemporains consacraient leurs basses attaches à la terre.

Julien Benda

Étudier le mythe de l'Occident, c'est être confronté à l'unité problématique de sa représentation comme à la diversité de ses avatars. Autant qu'un espace imaginaire, l'Occident est un territoire géographique et politique, incarné dans une pluralité de nations. L'étude de «l'Occident» rencontre ici le débat sur «l'Europe». L'Occident politique, qui a vu naître l'idée d'État-nation, est également porteur; dès

son origine; d'une ambition d'universalité : *l'imperium mundi* des Romains, l'idée d'un Empire chrétien, puis celle d'une "république universelle" ont nourri l'imaginaire européen-occidental. L'examen du cas allemand chez Mann et Cohen permettra d'envisager l'Occident à travers le cas d'une nation pensée tantôt comme le point de convergence des tensions européennes (Mann), tantôt comme le lieu paroxystique du paganisme occidental (Cohen). On explorera ensuite la manière dont s'agence, chez les trois romanciers, la dialectique du particulier et l'universel.

L'abîme de la germanité (Mann, Cohen)

L'Allemagne entre Orient et Occident (Mann). – *Les Considérations d'un apolitiques* s'ouvriraient sur le rappel de la protestation (*der Protest*) millénaire de la culture allemande contre l'esprit de Rome et de l'Occident, incarné par la raison politique, la démocratie, le littérateur de progrès, le pathos optimiste.... Settembrini, dans *La Montagne magique*, illustre avec truculence cette civilisation latine du verbe et de la littérature, à laquelle, selon Thomas Mann, l'Allemagne – nation des poètes et des musiciens – ne pourra jamais s'identifier pleinement.

Dans sa partition entre les sociétés traditionnelles et les sociétés modernes, Louis Dumont montre que l'Allemagne n'a cessé de se penser comme opérant une synthèse entre la primauté de la communauté sur l'individu et le culte de l'intériorité, entre holisme et individualisme. Analysant un texte de Ernst Troeltsch, écrit en 1916 ("L'idée allemande de liberté"), l'auteur explique que "l'Allemand vit dans une communauté (*Gemeinschaft*) à laquelle il s'identifie. Cette communauté est essentiellement culturelle : il est homme en tant qu'il est d'abord allemand. Mais si l'intellectuel allemand se détourne de la société (*Gesellschaft*) au sens étroit du mot – la société civile, faite d'individus –, en même temps, dans sa vie intérieure, il se pense comme un individu et consacre tous ses soins au développement de sa personnalité."¹

Dans le roman, le tandem des cousins Hans Castorp et Joachim, le civil et le militaire – antithèse accusée jusqu'à devenir un statut ontologique –,

¹Louis Dumont, *L'idéologie allemande*, p. 35.

reconstitue tendanciellement ces deux polarités de la culture allemande. Le mot d'ordre et la justification suprême du soldat sont le service (*der Dienst*), dont l'idée obsède Joachim et motive son ardeur à guérir. Érigé en absolu, le "service" implique en effet l'abdication de la conscience individuelle et de la liberté bourgeoise au profit de l'État, manifeste la primauté du collectif, de la totalité sociale (ou étatique) sur ses constituants particuliers. Ce qui explique les réticences de Joachim à l'égard des aventures intellectuelles de son cousin – virtuellement facteur d'anarchie, quand toute l'existence doit être contenue dans une discipline rigide au service d'un ordre immuable et supérieur à l'individu : "Ce qui importe, ce n'est pas du tout quelles opinions l'on a, mais de savoir si on est un brave homme. Le mieux est de n'avoir pas d'opinions du tout et de faire son service."¹ Ce dévouement à l'ordre collectif et national passe aussi par une justification de la guerre. Les positions pacifistes de Hans Castorp lui valent d'être sèchement rappelé à l'ordre par son cousin : "La guerre est nécessaire. Sans guerres le monde ne tarderait pas à pourrir"².

"Vous aimez l'ordre mieux que la liberté, toute l'Europe le sait", dira Clawdia Chauchat, rapportant cette singularité au caractère "bourgeois" des Allemands. Dans une réfutation paradoxale, Hans Castorp³ oppose à une Europe où le besoin de liberté serait d'essence bourgeoise, une Allemagne dont le besoin d'ordre serait en quelque sorte romantique⁴. À un conformisme de la liberté répondrait un principe hiérarchique poussé jusqu'à l'hybris. L'équivoque est ici entretenue par l'adoption du français par les protagonistes, qui permet de neutraliser la différence, qu'introduisant Thomas Mann dans ses *Considérations*, entre *Bourgeois* et *Bürger*.

La morale du non-engagement, de la suspension du jugement et de l'expérimentation, dont Hans Castorp se fait le parangon, est aux antipodes

¹MM, p. 567/408.

²MM, p. 548/393.

³*Ibid.*, p. 498/354. En français dans le texte.

⁴V. p. ex. le jugement de Hans Castorp devant la dévotion de son cousin au drapeau : "En voilà des mœurs romantiques, observa le civil, sentimentales et fanatiques, pourrait-on dire" (MM, p. 615/446). Cette assimilation de la vocation militaire à un mode d'existence romantique (littéralement : "exalté", *schwärmerisch*), se retrouve, dans *Les Somnambules*, à travers le personnage de Pasenow.

de l'austère discipline prussienne de son cousin. Désertant ses obligations sociales pour le soin de son âme, se déroband aux sollicitations de la plaine pour s'adonner aux séductions de la montagne magique, le jeune homme évoque, à l'inverse de l'idéologie holiste de Joachim, le principe individualiste, fondé sur "l'être indépendant, autonome", qui "néglige ou subordonne la totalité sociale"¹. L'idéologie individualiste repose sur un principe égalitaire et non hiérarchique et exclut que l'individu puisse être soumis à d'autres forces que lui-même, ses désirs ou sa volonté. Hans Castorp est ainsi porteur, à sa façon, de cette "conscience culturelle individualiste" soucieuse d'elle-même et de son éducation, idéal de la *Bildung* sur lequel nous reviendrons.

D'un côté donc, le culte militaire de l'État, de la hiérarchie et la négation de l'individu au profit de l'ordre collectif ; de l'autre, un rapport au monde ludique et expérimental, fondé sur un souci de soi poussé jusqu'à la négation des impératifs sociaux. On ne saurait apparemment pousser plus loin l'antithèse. Pourtant, les deux cousins sont l'un et l'autre pleinement allemands. L'axe d'opposition entre individu et collectivité constitue la dialectique interne à la culture allemande. La "formule idiosyncrasique de l'idéologie allemande (holisme de la communauté + individualisme du développement de soi)"², est ici chimiquement dissociée en deux personnages, reflets de la division interne d'une nation située au cœur de tous les affrontements spirituels, philosophiques et politiques : "L'Allemagne, située entre l'Est et l'Ouest, est le pays du milieu. Cette situation immuable a pour conséquence un louvoisement constant."³ Déjà affirmée avec force dans les *Considérations*, la position médiane de l'Allemagne en Europe est un des arrière-plans insistants du roman.

L'impossibilité pour l'Allemagne de se sentir pleinement occidentale et la permanence d'un tropisme oriental sont une des sources principales de la crise de la conscience allemande dans l'œuvre de Thomas Mann. Settembrini formule en toute clarté cette position critique – aussi précaire spirituellement que politiquement stratégique

¹Louis Dumont, *Essai sur l'individualisme*.

²Louis Dumont, *L'idéologie allemande*, p. 35-36.

³Thomas Mann, *Questions et réponses*, p. 52.

d'un pays qui, "placé entre l'Est et l'Ouest, devra choisir définitivement et en pleine conscience entre les deux sphères qui se disputent sa nature"¹. La concurrence entre Naphta et Settembrini correspond "aux efforts politiques des puissances antinomiques de l'Est et de l'Ouest pour accaparer [...] l'âme de l'Allemagne"². Settembrini joue précisément dans le récit le rôle du contrepoids chargé de faire basculer Hans Castorp – et, à travers lui, métaphoriquement, la patrie qu'il représente – dans le sens d'une Europe de l'esprit assimilée à l'Occident. Enjoint de faire un choix, le jeune homme fait preuve d'un mutisme qui en dit long sur "la résistance de sa pensée"³ aux professions de foi activistes de Settembrini.

Ainsi, la situation géopolitique de l'Allemagne se répercute-t-elle en une lutte intérieure à chaque conscience allemande, qui devient, pour reprendre les termes mêmes de Thomas Mann dans les *Considérations*, le "champ de bataille de l'Europe" (*das Schlachtfeld Europas*), où les valeurs les plus contradictoires s'affrontent sans parvenir à la moindre synthèse : "Les contradictions spirituelles intimes de l'Allemagne sont à peine nationales, ce sont des contradictions presque purement européennes [...] Dans l'âme de l'Allemagne sont portées les contradictions de l'Europe, – "portées" en un sens maternel et guerrier. [...] Spirituellement l'Allemagne reste le champ de bataille de l'Europe. Et quand je dis "l'âme allemande", je n'entends pas seulement en gros l'âme de la nation, mais j'entends très précisément l'âme, la tête, le cœur de l'individu allemand"⁴.

Division du principe allemand entre Hans Castorp et Joachim Ziemsen, redoublée par une division interne de Hans Castorp : l'âme de l'Allemagne dans l'œuvre de Thomas Mann n'en finit plus d'être déchirée. Se risque-t-on cependant, à territorialiser, comme le tente Settembrini, ces zones de conflictualité pour assigner à chaque principe sa sphère géographique, que les contradictions s'accroissent. Le clivage qui passe entre Hans Castorp et son cousin est-il, comme l'humaniste semble le penser, entre le principe occidental de l'action

¹MM, p. 743/545.

²Thomas Mann, *Questions et réponses*, p. 52.

³MM, p. 743/545.

⁴*Die Betrachtungen eines Unpolitischen*, Fischer Taschenburg Verlag, p. 46 (Nous traduisons.)

– incarné par le valeureux soldat Joachim – et le principe oriental de l’oisiveté contemplative, qui séduirait Hans Castorp ? L’Italien n’attribue-t-il pas au luthérianisme “des éléments de quiétisme et de contemplation hypnotique qui ne sont pas européens, qui sont étrangers et hostiles à la loi de la vie sur ce continent actif”¹ ? Luther serait coupable d’avoir corrompu le fragile équilibre de l’Allemagne au profit du “plateau oriental, qui jusqu’à nos jours fait voltiger vers le ciel le plateau occidental”². Pour Settembrini, le partage est clair : la sphère piétiste relève de l’Orient, celle de l’activité pratique, de l’Occident. L’élément protestant jouerait ainsi le rôle d’un frein à la dynamique de la civilisation, en ce qu’il privilégie le culte de l’intériorité sur l’engagement. De l’inclination de Hans Castorp pour l’Orientale Clawdia Chauchat, il semblerait permis de déduire que la pente “quiétiste” de l’âme allemande serait attentive aux voix venues de l’Est. Inversement le culte de l’énergie, du devoir et du service de la patrie chez Joachim serait à rapprocher d’un sens très occidental de l’action dans le monde et dans l’Histoire.

Le roman déjoue cependant ces simplifications. Ainsi, le holisme radical de Joachim le rapproche du religieux Naphta (figure du principe oriental selon l’humaniste) et, de façon générale, des communautés traditionnelles et hiérarchiques si opposées en leur fond à l’esprit égalitaire et démocratique des Lumières. C’est ce que tend à démontrer la comparaison entre l’état militaire et l’état ecclésiastique, sur la base d’un ascétisme commun et d’une soumission sans réserve à la hiérarchie³. Le culte du service est de nature proprement religieuse chez le cousin de Hans Castorp. Comme pour Joachim von Pasenow, le service de l’État par le soldat est un substitut séculier de l’absolu de la foi et l’uniforme militaire l’ersatz de la tenue sacerdotale : “il fallut, quand vint à se perdre la grande intolérance de la foi, que la toge mondaine remplaçât la toge céleste, que la société se scindât en hiérarchies et en uniformes et élevât ceux-ci à l’absolu au lieu et place de la foi”⁴. Le clivage historique entre communauté traditionnelles et sociétés

¹*MM*, p. 742/544.

²*Ibid.*, p. 743/544.

³*Ibid.*, p. 557/400.

⁴H. Broch, *op. cit.*, p. 23.

modernes se superpose ainsi à la partition géographique de Settembrini entre Orient mystique et Occident conquérant.

À l'inverse, s'il est incontestable que le sens allemand de la vie intérieure ne peut se confondre totalement avec l'individualisme "monadologique" et rationaliste de l'Europe occidentale – ne fût-ce qu'en vertu d'une coloration spirituelle beaucoup plus sensible –, la centralité de la subjectivité et du "souci de soi" rapproche indubitablement le très civil Hans Castorp du modèle occidental, – de même que son goût pour la spéculation intellectuelle est indissociable de l'esprit européen de libre examen. La Réforme, Settembrini lui-même doit bien le concéder, est inséparable de l'esprit de la Renaissance et de l'émancipation de la conscience individuelle.

Tradition et modernité, contemplation et action, principe oriental et principe occidental ne cessent ainsi d'échanger leurs rôles chez les deux cousins. L'appel érotique de l'Est retentit aussi pour Joachim, à travers son penchant sévèrement combattu pour la jeune Russe Maroussia, témoignant les limites de l'ascétisme holiste et l'impossibilité de coïncider avec les formes idéales du sacrifice à la collectivité.

La dissociation des deux aspects de l'identité allemande est peut-être autant un ressort psychologique que l'indice d'une impossible unification, la source d'un déséquilibre structurel au cœur de la culture nationale. Tous les deux également porteurs de la germanité, l'homme intérieur comme le soldat prussien, l'individu isolé et l'*homo hierarchicus*, sont également sujets du sanatorium, représentants d'une crise de la culture allemande en laquelle se réfractent aporétiquement les symptômes de la "maladie européenne" (Odile Marcel) – la double insuffisance d'un conservatisme figé sur un ordre périmé et formel, et d'un individualisme radical incapable d'engendrer à lui seul des valeurs collectives. Entre ces deux polarités de l'ordre impersonnel et du solipsisme de la vie intérieure se creuse un vide essentiel, une lacune identitaire, qui n'est peut-être rien d'autre que la difficulté de l'Allemagne à se construire un véritable espace politique.

L'Allemagne ou la polarité dionysiaque de l'Occident (Cohen). – Comme Thomas Mann, Cohen fait du destin allemand l'une des clés de l'histoire européenne, à ceci près que sa vision est celle, extérieure, d'un auteur non allemand, juif, instruit qui plus est par la montée de

l'hitlérisme, puis par le génocide. L'œuvre est aussi, à sa façon, une méditation sur l'“abîme sans fond”¹ de la germanité, inscrite dans le cadre d'une géographie culturelle dont il est aisé de repérer l'agencement romanesque. L'idéal français définit une forme de sacralité laïque, l'équivalent séculier des valeurs prophétiques : la France de Cohen est celle d'un catholicisme transmué dans les idéaux républicains. Doublet religieux de la France, la Suisse, encore tout imprégnée d'un calvinisme austère, tendrait plutôt à figurer la christianisation aboutie d'un peuple de montagnards. Rome, visitée par les Valeureux dans les deux romans comiques, est l'emblème de la dualité de l'Europe partagée entre l'héritage païen et la vocation monothéiste, entre césarisme et papisme. L'Allemagne, en revanche, cristallise sans contrepoids l'essence encore païenne de l'Europe : elle figure le point le plus avancé de l'affranchissement de l'instinct, la polarité dionysiaque de l'Europe.

Distant des interprétations modernes du totalitarisme, soucieuses de situer le national-socialisme au croisement d'une mythologie raciale et d'un culte de l'État, Cohen remonte – comme Thomas Mann² dans le *Docteur Faustus* et dans ses écrits politiques – aux sources mêmes de la culture germanique, en plaçant toutefois la question juive au cœur de son analyse. Dans les leçons de la naine Rachel et le monologue de Solal, les Juifs sont les victimes d'élection en qu'ils incarnent le principe métaphysique et religieux le plus étranger à la vision du monde du nazisme. Lorsque la “voix tentatrice” chante les “l'insolente force le vif égoïsme la dure santé la prise jeune l'affirmation la domination la preste ruse la malice acérée l'exubérance du sexe la gaie cruauté adolescente qui détruit en riant”³, cet “anti-Décalogue”⁴ se présente comme une sorte de Révélation à rebours, rigoureusement opposé au mythe fondateur des Hébreux, le “peuple contraire qui sur le Sinai

¹“Der Begriff «deutsch» ist ein Abgrund, bodenlos” (*Die Betrachtungen eines Unpolitischen*, p. 47, chapitre “Der Zivilisationsliterat”).

²Il n'est pas sans intérêt de trouver, dans les discours plus tardifs de Thomas Mann sur l'antisémitisme allemand, des analyses très voisines de celles de Cohen. V. “Conférence sur l'antisémitisme” (1937), in *L'Artiste et la Société*, trad. L. Servicen, Grasset, Paris, 1973, p. 217-218.

³BS, p. 764

⁴Alain Schaffner, *Le goût de l'absolu. L'enjeu sacré de la littérature dans l'œuvre d'Albert Cohen*.

a déclaré la guerre à la nature et à l'animal en l'homme"¹. Aussi la religion des nazis tire sa force de fascination en ce que l'asservissement aux "lois de nature" emprunte fallacieusement la rhétorique d'une émancipation à l'égard des lois morales : "voici je vous apporte de nouvelles tables et une nouvelle loi dit-elle et c'est qu'il n'y a plus de loi évoqué les commandements du Juif Moïse sont abolis et tout est permis et je suis belle et mes seins sont jeunes crie la voix dionysiaque"².

L'antinomie des conceptions juive et allemande recoupe l'antithèse entre la *nomocratie* hébraïque et l'*anomie* germanique. D'un côté une conception morale qui fait résider l'humanité de l'homme dans une soumission intransigeante de l'instinct à des lois qui le brident. De l'autre, la nostalgie d'une humanité déliée de tout sentiment de culpabilité et invitée à recouvrer sa pleine naturalité. Voyant, comme Cohen et Freud, dans le combat contre la nature l'essence du judaïsme, Eugène Enriquez décrit la genèse de l'antisémitisme européen, dont le nazisme ne fera que radicaliser la logique, en des termes qui semblent tout droit issus du monologue de Solal : "En se voulant totalement autre et peuple de langage, [le peuple juif] énonce en même temps qu'en lui se trouve l'essence même de l'humanité, puisque l'humanité trouve sa signification de son dégagement des sens [...]. Il représente ainsi l'humanité dans son principe, il rappelle les lois de sa constitution, et déclare que leur transgression ramène au chaos et à la violence originaire. Être humain, c'est donc être non violent (sauf si la loi divine est bafouée), c'est ne pas se laisser aller aux colères animales, c'est répudier *le règne de la force*". L'auteur souligne l'antagonisme irrévocable qui oppose "un peuple de la terre, de la nature, accordé à des mythes fondateurs guerriers et sanguinaires [...], constamment à la recherche d'un État, préoccupé de la domination terrestre et spirituelle du monde" à "un peuple sans terre, à un peuple du «Livre», du raisonnement, voulant incarner l'humanité et l'universel"³. De même, la naine Rachel oppose à plaisir les mythes fondateurs germanique et juif : les Allemands sont "des bêtes, ils aiment les forêts et les sauts dans les forêts, comme les bêtes

¹BS, p. 765

²*Ibid.*, p. 764

³E. Enriquez, *De la horde à l'État. Essai de psychanalyse du lien social*, pp. 409-410.

vraies qui se cachent derrière l'arbre et te sautent à la nuque, han ! Ils n'ont pas peur dans les forêts ! Nous, il y a deux mille ans, nos prophètes ! Eux, il y a deux mille ans, des casques avec des cornes de bêtes !”¹ La culture allemande dans son ensemble est mise au banc des accusés, la "voix germanique de tant de poètes et de philosophes"². La voix dionysiaque est la "voix de gai savoir" : qu’importe que Nietzsche méprisât le nationalisme allemand comme l’antisémitisme : l'exaltation du “surhomme” et le rejet des valeurs judéo-chrétiennes sont la source du néo-paganisme qui submerge l'Allemagne. Le national-socialisme apparaît comme l'enfant naturel d'une culture fondée sur des mythes païens du sang et du sol, et qui été christianisée qu'en surface. Freud décelait déjà une des raisons de l'antisémitisme dans la jalousie de peuples "mal baptisés", demeurés en réalité "des barbares polythéistes" qui, en même temps qu'une haine pour les Juifs, éprouvent "une haine du christianisme"³. Solal, dans son monologue, rappelle lui aussi la haine hitlérienne du christianisme, de même nature que sa haine antisémite⁴. Le déferlement nazi n’est en ce sens que le retour du refoulé païen.

Les images dont usent Rachel et Solal pour décrire la barbarie nazie font intervenir une multitude de résonances avec le reste du récit. Il en est ainsi de la référence insistante du discours de Rachel à la passion germanique des "forêts". Les “forêts de nocturne épouvante”⁵ où résonne la voix dionysiaque rappellent la “forêt d’antique effroi”⁶ que Solal traverse pour conquérir Ariane – divinité sylvestre, par Diane interposée. Un écheveau de correspondances suggère qu'entre la déesse grecque et la mythologie germanique, entre l'apollinien et le dionysiaque, entre l'aventure amoureuse de Solal et d'Ariane et le destin de l'Europe sous le joug nazi, il existe comme une "chaîne secrète". L'expédition de Solal à Berlin passe ainsi par le déguisement du diplomate en vieux Juif (la lévite, les phylactères) et son lynchage par une foule hostile ou sourde à son appel. Le schème narratif est fort voisin de celui qui présidait à la scène d'ouverture, où Solal

¹BS, p. 430

²*Ibid.*, p. 764-765 pour les citations suivantes.

³Freud, *Moïse et le monothéisme*, Paris, Gallimard, 1948, p. 124.

⁴BS, p. 766

⁵BS, p. 764.

⁶BS, p. 11.

travesti subissait le rejet violent d'Ariane. Après la rebuffade, Solal blessé par Ariane "porta la main à sa paupière, essuya le sang, considéra le sang sur sa main"¹ ; après son lynchage par les nazis, il se présente à la naine en "porta[nt] la main à son front ensanglanté"². Petite et grande histoire dialoguent à distance : aucune solution de continuité ne sépare l'individuel et le collectif.

De même, l'antithèse entre les prophètes et les guerriers germaniques, en "casques avec des cornes de bêtes" pourrait n'être qu'un cliché si, ramenée au contexte narratif, elle ne se trouvait chargée d'un sens aussi neuf qu'inquiétant. Ces "cornes de bêtes" – qui rappellent ce "nationalisme de bête à cornes" que fustigeait Nietzsche – renvoient au Minotaure de la légende de Thésée et d'Ariane, aussi bien qu'à Zeus lui-même qui, sous les apparences d'un taureau, enlève la jeune Europe pour la séduire. Évoquant le nazisme dans son monologue, Solal ironise sur le plaisir "ressembler à une bête" et de "se déguiser en taureau"³. Or, Ariane est tout à la fois l'amante de Thésée et la jeune Europe : le mythe d'Europe surgit précisément au moment où la jeune femme a révélé sa liaison avec Dietsch, le chef d'orchestre allemand, qui a le double désavantage de sa paronymie avec Nietzsche et de sa qualité de chef d'orchestre. La trilogie germanité-musique-nietzschéisme suffit à faire du personnage l'incarnation de toutes les terreurs de Solal (au prix de la mauvaise foi, puisque Dietsch est un antinazi !) : Ariane, en se livrant à Dietsch, aurait révélé sa fascination secrète pour les sortilèges de la culture allemande.

Ainsi, le paradigme allemand agit comme un révélateur des tensions spirituelles et religieuses de l'Europe. La culture allemande devient l'épicentre d'une Europe toujours sur le point de révoquer son héritage judéo-chrétien pour retourner à ses premières tentations : celle de l'indifférenciation païenne et du retour à la nature. L'Allemagne nazie n'est que le nom d'un péril latent auquel toute communauté humaine est exposée, la tragique confirmation historique d'un postulat spirituel, selon lequel la vocation de l'homme impose de rester sourd à l'appel de la forêt.

¹BS, p. 41

²*Ibid.*, p. 435

³*Ibid.*, p. 765.

Le destin de l'universel

Cosmopolitisme et babélisme (Kafka). – Si l'oncle Jakob, par sa parfaite assimilation à la société américaine, semblait laisser présager, au début du roman, la possibilité d'une supranationalité américaine, capable d'effacer les différences d'origine, la suite du roman atteste cependant la force rémanente des déterminations nationales. Robinson ne dément pas le stéréotype de l'Irlandais alcoolique, non plus que Delamarche celui du Gaulois paillard et germanophobe. L'hospitalité de la cuisinière en chef est en partie inspirée par une solidarité patriotique. L'Amérique de Kafka se présente plutôt comme une redistribution de la cartographie européenne : Allemands, Français, Irlandais, Italiens et Hongrois s'y côtoient. La Mitteleuropa ne s'est pas dissoute dans le cosmopolitisme américain, elle s'y est naturellement reconstituée. L'Hôtel Occidental tout entier semble porté par cette identité équivoque : pleinement américain, pleinement multinational et presque exclusivement austro-hongrois.

Affinité secrète de l'idée austro-hongroise – empire multinational – et de l'idéal cosmopolite à la source du mythe américain-occidental ? Dans le hall de l'Hôtel Occidental, “régnait souvent un mélange des langues les plus diverses” (*Durcheinander von Sprachen*)¹. Déjà, l'allemand de la cuisinière en chef avait un accent anglais ; plus tard Karl, dans la banlieue de Ramsès, se voit entouré d'une foule de curieux et "avait sans cesse dans les oreilles le tumulte de ces voix, qui grondaient plus qu'elles ne parlaient, dans un anglais complètement incompréhensible, mêlé peut-être de mots slaves"². Le préposé aux renseignements de l'Hôtel Occidental fournit ses informations dont Karl ignore si elles sont en anglais (l'accent semble le faire penser), dans une autre langue ou dans un sabir indistinct : au bout du compte, l'informateur a toutes les allures d'une pythie aux messages indéchiffrables. Le multilinguisme n'est ici que le dérèglement d'une parole qui semble s'adresser à chacun sans jamais s'adresser à personne. Le grouillement multinational de l'Hôtel Occidental semble, dans *Le Disparu*, la

¹*DI*, p. 208/198.

²*Ibid.*, p. 229/217.

version la plus explicite du cosmopolitisme américain. Proposons d'appeler *babélisme* cette modalité de l'universel reposant sur l'addition anarchique de particularismes nationaux combinée à un rêve de puissance – degré zéro de l'ambition cosmopolite : l'Hôtel Occidental, qui semble devenir plus grand au fil du récit, lieu de transit international et d'aliénation de l'individu à la totalité, figure le moment babélien du mythe américain-occidental.

On a parfois remarqué le caractère "restreint", dans le roman, du cosmopolitisme américain, où l'on ne compte ni Noirs, ni Juifs. Cette remarque, juste en soi, doit être relativisée. Si le Juif n'apparaît pas comme tel dans l'Amérique de Kafka, c'est qu'en un sens il est partout ; non comme acteur positivement défini par une identité mais comme figure existentielle, à travers le motif du déracinement : la figure "juive" est dans le récit un agent de déterritorialisation et exprime une dimension essentielle du mythe américain-occidental. Quant au Noir, il est symboliquement présent dans "Negro" le pseudonyme que Karl s'attribue lors de son inscription au Grand théâtre d'Oklahoma, "le sobriquet qu'il portait dans ses dernières places"¹ – qui correspondaient sans doute à quelque rôle de souteneur, étape ultime de sa déchéance sociale. Ce surnom est le prolongement d'un processus de dépersonnalisation s'accomplissant tout au long du récit. Mais "Negro" est aussi, par un retournement paradoxal, la première identité librement assumée par le jeune homme : Karl transforme en affirmation de soi la négativité du pseudonyme, à partir de laquelle le jeune homme finit par incarner l'humanité essentielle d'un homme sans qualités. Il n'y a pas loin du Negro de Karl Rossmann à l'abstraction grandissante qui caractérise le nom des héros de Kafka, – jusqu'au simple K. du Château à propos duquel Marthe Robert écrit qu'il "exprime aussi une limite inouïe de l'humain."² Le noir est aussi la couleur qui vient occulter toute détermination trop précise, tout héritage trop encombrant ; dans le "Negro" de Karl se lit un acte de négation, un *nego* libérateur, une émancipation ultime. Son nom est Personne. Karl, dernier avatar d'Ulysse ? "Tout le monde est le bienvenu ! qui veut être artiste, qu'il se présente ! Nous sommes le théâtre

¹*Ibid.*, p. 319-320/306.

²Marthe Robert, *L'Ancien et le Nouveau*, p. 222-227 pour les citations suivantes.

qui peut utiliser tout le monde, chacun à sa place !” C'est peut-être seulement dans les bureaux du Grand Théâtre d'Oklahoma, ouverts à cette non-personne qu'est Negro, que se dessine la promesse d'un véritable universel, mais cette promesse s'accomplit dans un récit et se formule dans un langage qui, on le verra, la grèvent d'un insurmontable soupçon.

*

Il peut paraître abusif de lire dans *Le Château* l'écho d'une problématique du national et de l'universel : la fiction se déroule à un échelon local et ne fait nulle allusion à des tensions nationales. On a souvent relevé, pourtant, que la scène de la fiction partage plus d'un trait avec la structure de l'Autriche-Hongrie. Marthe Robert oppose ainsi, à l'organisation "à la fois fortement centralisée et cosmopolite à l'extrême" du Château, la "population parfaitement homogène et spécialement rebelle aux mélanges" du village, caractérisé par des "mœurs presque tribales et un étroit patriotisme de clocher". Tandis les noms du village semblent, par leur tonalité germanique, issus du terroir, l'administration comporte des noms étrangers, – italiens, comme Sortini ou Sordini, ou issus de la mythologie grecque, comme Momus – qui suggèrent un plus large éventail d'origines. *Le Château* se fait l'écho, sans jamais le souligner, de la dualité qui marquait l'État des Habsbourg : d'une part un conglomérat de peuples très marqués par leur identité nationale ; d'autre part, la constitution d'une administration et d'une classe dirigeante supranationales. L'arrière-plan historique éclaire ici les données d'un débat présent dans le récit. L'alternative entre village et Château qui informe tout le séjour de K. peut s'entendre comme l'hésitation entre deux formes d'appartenance à l'humanité. Le village propose un modèle d'intégration lente, progressive, passant par une patiente implantation dans un milieu fermé et peu hospitalier ; inversement, l'intégration par le haut, que constituerait la régularisation définitive de sa situation auprès du Château, passerait outre aux impératifs de l'enracinement et n'aurait affaire qu'à l'universalité abstraite de la Loi. Il reste que *Le Disparu*, dans le Grand Théâtre d'Oklahoma, laissait encore ouverte la promesse d'un universel après avoir dissipé les illusions de la communauté nationale ; *Le Château* en revanche creuse les contradictions qui minent l'une et l'autre des postulations, en ne laissant le choix qu'entre une impossible communion nationale

et une universalité désincarnée qui se réduit à l'existence bureaucratique.

Savoir universitaire et puissance internationale (Cohen). – Un épisode des Valeureux met en scène, sous forme satirique, une figure particulière de l'Europe comme espace du savoir : Mangeclous décide de fonder "l'Université Supérieure et Philosophique de Céphalonie"¹, dont la fondation est annoncée à grand renfort de pancartes emphatiques et de slogans tonitruants : “Allons, messieurs, dépêchons-nous ! Aujourd'hui, ouverture de l'Université ! Il ne reste plus que quelques places ! Venez savourer les délices de l'instruction ! Instruction à bon marché ! Vente réclame de toutes connaissances ! [...] La direction ne recule devant aucun sacrifice ! La leçon commence à l'instant ! [...] On n'arrive à rien dans la vie sans instruction ! Diplômes avec signature et cire rouge !" On ne peut qu'être tenté de rapprocher le procédé de l'affiche du Grand Théâtre de l'Oklahoma dans *Le Disparu*. Dans les deux cas, il s'agit de faire accéder, comme par miracle, à un univers exceptionnellement séduisant et accueillant : chez Kafka, un monde où chacun trouve sa place, même le dernier des hommes ; chez Cohen, une Université dont l'accès est ouvert à tous, même aux analphabètes. Dans les deux œuvres encore, le nouveau monde s'identifie avec l'Occident : le Grand Théâtre de l'Oklahoma finit par se confondre avec l'ensemble du territoire américain ; l'Université peut passer pour l'emblème des "pays Civilisés", c'est-à-dire de l'Europe. Enfin, le statut de ces annonces est pour le moins ambigu, dans la mesure où toutes deux semblent plus relever du racolage mercantile que de l'information. Les méthodes publicitaires s'associent à un imaginaire de la rédemption. Ce qui autorisait déjà le soupçon dans le récit de Kafka tient évidemment de la supercherie chez Mangeclous, bonimenteur sans diplôme, autoproclamé Recteur. L'accès de l'étranger au monde occidental (social ou culturel) est toujours hypothéqué par les conditions incertaines du permis de séjour et par l'identité douteuse des autorités qui le délivrent. Dans l'Université de Mangeclous, tout est faux : l'enseignant, les locaux, les diplômés, le public ; dans le Théâtre de l'Oklahoma, tout est douteux.

¹Val, p. 110-114 pour les citations suivantes.

C'est donc, à bien des égards, une anti-Université dont Mangeclous prend la direction et, en un sens, c'est aussi d'une contre-culture qu'il se fait le chantre. La logique carnavalesque bat son plein. Le jeu n'est pas innocent. C'est "l'institution de création du savoir qui va être génératrice du choc civilisationnel, pour l'Europe tout entière"¹ ; "l'Europe est, primordialement, le continent de la métaphysique"² : Mangeclous ne pourrait mieux singer la culture occidentale qu'en empruntant les oripeaux du philosophe et en fondant son Université en Grèce, berceau de la "reine des sciences".

Les cours de philosophie proposés par le faux avocat sont autant de camouflets à l'esprit platonicien et comme une revanche des sophistes : à l'imitation des adversaires de Socrate, le faux avocat se déclare prêt à prouver n'importe quoi, moyennant finance : "Philosophie Sarcastique ou Idéaliste selon Entente avec les Étudiants qui diront leur Préférence ! [...] Preuves de l'Existence ou de l'Inexistence de l'Âme, Également au choix des Étudiants ! Mais une drachme de Plus pour l'Existence qui est Plus Difficile à Prouver !"³ À la vérité une des philosophes il oppose la désinvolture à l'égard des idées, considérées comme des ratiocinations interchangeable : expression d'un scepticisme radical sur les vertus de la raison. Aux requisits de la logique, Mangeclous répond par les rudes exigences du corps et du besoin. En ce sens, son Université n'est rien de moins que la revanche des gueux sur les aristocrates.

L'Université ne renvoie pas seulement à l'institution du savoir, mais plus généralement à l'ambition universaliste et unifiante comprise, depuis le moyen âge, dans le concept d'*universitas*. En fondant l'Université des exclus – parce que juifs, parce qu'orientaux et parce qu'incultes – le récit ne se livre pas simplement au jeu efficace, mais limité, du relativisme culturel : l'Université populaire de Mangeclous incite à se demander si la connaissance seule est à même de fonder l'universel – si elle n'est pas, plutôt, une machine à dominer et à mystifier. Le spectacle carnavalesque du public de Mangeclous, des "cinquante-neuf grands yeux d'Orient"⁴, fascinés par un savoir qui se pare

¹Jean-Pierre Faye, *L'Europe une. Les philosophes et l'Europe*, p. 22.

²Alexis Philonenko, *L'archipel de la conscience européenne*, p. 12.

³*Val.*, p. 111.

⁴*Ibid.*, p. 119.

de tous les prestiges d'un Occident lointain, se teinte de mélancolie en faisant apparaître en creux la déréliction historique des laissés-pour-compte de l'Europe.

*

À une question sur les activités de la SDN, le comte de Surville répond par un inventaire ahurissant des infrastructures du Palais, avec ses “mille sept cents portes [...] mille six cent cinquante fenêtres, quatre-vingt-huit mille mètre carrés de surface vitrée non compris les lanterneaux, vingt et un ascenseurs, soixante-quinze mille mètres carrés d'enduits, neuf mille foyers lumineux dont la consommation est de trois cent vingt mille kilowatt-heures environ [...] mille neuf cents radiateurs [...] six cent soixante-huit water-closets et lavabos”¹. Triomphe de la raison instrumentale : la perspective du comte de Surville tend à donner du Palais des Nations l'image d'une gigantesque machinerie tournant à vide. Cette "société des nations" aux milliers de portes et de fenêtres semble la copie conforme du célèbre tableau de Bruegel représentant la Tour de Babel, qui en est comme le soubassement mythique. Comme la Tour, la S.D.N. rassemble toutes les familles humaines, et le récit souligne à loisir, dans des grandes scènes collectives, le cosmopolitisme des lieux. Le comte de Surville, "directeur de la section politique", "crétin solennel"², ne semble signifier que par les résonances de son nom : sur-ville associe la notion de cité à un "sur" intensif (qui rend un sens proche de "mégapole"), rappelant en outre la volonté ascendante qui inspirait les constructeurs de Babel, désireux de faire monter la Tour jusqu'au ciel ("Allons! Bâtissons-nous une ville et une tour, dont la tête soit dans les cieux"³).

La Tour, dans la tradition biblique, est certes l'archétype de la démesure humaine et un avertissement aux fondateurs de cités. Mais le châtement intervient aussi comme une mise en garde adressée à l'humanité, trop prompte à vouloir réaliser l'unité alors qu'elle n'a pas atteint la perfection morale qui la rendrait capable de maîtriser sa puissance collective. L'unification purement formelle des constructeurs de la Cité n'est pas instruite par un sens véritable de l'universel ; la puissance

¹*Mang.*, p. 207-208. cf. aussi *BS*, p. 58.

²*Ibid.* p. 197

³*Genèse* XI, 4

vertigineuse n'est pas régulée par une conscience morale des limites à lui imposer. Le *désir prématuré de totalisation* sous-jacent à la Tour de Babel ne peut aboutir qu'à une *hybris totalitaire*, fondé sur l'écrasement des singularités¹. Le projet babélien consacre l'«écrasement de l'individu par la collectivité ; civilisation de masse ; mise au pas de l'énergie et de la culture ; une seule langue, un seul projet, une seule technique»².

Chez Cohen, la SDN, Babel moderne, exprime à son tour le dévoiement, et l'avortement, de l'ambition universaliste de l'Occident. La SDN, sise à Genève, "en cette ville qui est miracle du monde, patrie de Rousseau qui aimait les hommes !" ³ (ainsi que le dit lyriquement Saltiel) représente, historiquement, la première institution internationale conçue pour mettre la guerre hors la loi et œuvrer à "justice sociale"⁴. Le naïf Scipion ne s'y trompe pas, qui interroge préalablement le comte de Surville sur "l'activité [du] noble palais pour la paix du monde". Dans son enthousiasme pour le poste de sous-secrétaire général qu'occupe Solal, Saltiel qualifie celui-ci de "vice-roi du monde"⁵, puis de "chef des nations"⁶ portant aussi loin qu'il est possible la charge utopique contenu par l'institution : celle de la réconciliation universelle de l'humanité, d'un gouvernement mondial sous la houlette des sages de toutes nations.

Pourtant, hors l'imagination fertile de l'oncle, qui a tout intérêt à magnifier l'organisation à laquelle participe son fils spirituel, la S.D.N. n'est que la caricature désolante du projet originel. Le meilleur des mondes espérés (un fonctionnaire nommé Huxley rôde dans les couloirs de l'institution) se présente comme le temple de l'impuissance et de l'hypocrisie. Administré par des fonctionnaires dont le récit se plaît à souligner l'universelle incompetence, l'organisme international n'est que le confluent de carriérismes mesquins. L'exposé du comte de Surville sur le fonctionnement de la S.D.N. en cas de guerre est à lui seul, aux antipodes de l'idéalisme fondateur, un traité cynique de

¹Marie Balmory, *Le sacrifice interdit. Freud et la Bible*, pp. 79-87.

²André Neher, *L'existence juive*, Seuil, coll. Esprit, 1962, p. 288.

³*Mang.*, p. 91.

⁴*Ibid.*, p. 407.

⁵*Ibid.*, p. 272.

⁶*Val.*, p. 190

Realpolitik, qui se conclut par la soumission à la loi du plus fort. La virulence de la satire touche au cœur même de ce *Projet de paix perpétuelle* que le "citoyen de Genève" appelait de ses vœux, et qui supposait une "confédération solide et durable", et "tous les membres dans une dépendance tellement mutuelle qu'aucun ne soit seul en état de résister à tous les autres"¹. Les politiciens de la SDN, au contraire, sont "très soucieux de la liberté de pensée et de la souveraineté des États membres de la Société des Nations non encore vaincus"² : l'impuissance à empêcher la guerre et le refuge dans les déclarations de principe, si véhémentement satirisés par Cohen, rejoint le tableau rousseauiste d'une Europe des "beaux discours" et des "procédés horribles"³. L'universalité de la SDN reste de droit et non de fait, de parole et non d'action. Plus encore, loin d'en préparer l'avènement historique, l'emphase pacifiste devient le prétexte hypocrite de l'inaction politique et de la perpétuation effective des rapports de forces, c'est-à-dire de l'état de nature entre les nations : Surville justifie finalement l'abandon pur et simple de l'Éthiopie à son sort, préfiguration de l'impuissance de la SDN face au nazisme et de l'abandon des Juifs allemands relatés dans *Belle du Seigneur*. Au lieu d'œuvrer effectivement à la réconciliation des communautés humaines, la Tour de Babel ne fait qu'en proposer l'effigie trompeuse.

La S.D.N. fonctionne ainsi comme un mythe central dans l'univers romanesque d'Albert Cohen. Elle figure toutes les contradictions et les apories du rapport occidental à la politique – et au cosmopolitique. Au cœur de l'Europe, où souffle "l'esprit de Genève", elle est la face visible de l'ambition de l'Occident à dépasser les frontières pour établir le règne de la concorde universelle, porté par le christianisme puis par le siècle des Lumières. Qu'une part si importante de la fiction de Cohen soit située dans le Palais des Nations, où Solal officie, donne à la dimension politique de l'œuvre tout son poids de pessimisme : l'ambition universaliste de l'Occident n'a fait qu'institutionnaliser la duplicité morale et pérenniser la loi du plus fort. Du projet babélien de la Bible ne survit même plus la grandeur orgueilleuse et prométhéenne, mais seulement

¹J.-J. Rousseau, in J.-P. Faye, *L'Europe une*, Gallimard, 1992, p. 128.

²*Mang.*, p. 209

³Rousseau, *op. cit.* p. 121, 123.

la confusion des langues et une devise, celle du comte de Surville : "Notre tâche se résume en ceci : être anodins ! Nous accomplirons cette tâche avec une vigueur toujours grandissante."¹ La déroute de la SDN consacre donc la faillite de l'universel européen.

*

Le babélisme peut donc être tenu, chez Kafka comme chez Cohen, pour un des schèmes dominants de la figuration narrative de l'Occident. Si l'Occident trouve dans le mythe biblique l'une de ses expressions symboliques privilégiées, c'est que le récit des bâtisseurs de Babel évoque tout ensemble la première tentative d'unification du genre humain et les raisons de sa déroute. Le babélisme, celui de l'Hôtel Occidental comme de la S.D.N., c'est d'abord la démesure de bâtiments édifiés sur les seules bases de la rationalité instrumentale et de la technique – figure d'une crise des fins de la société occidentale ; c'est ensuite l'écrasement de l'individu ou de la nation la plus faible au nom d'un ordre collectif et des lois du grand nombre élevées au rang de norme indépassable – menace de l'uniformisation totalitaire ; c'est enfin une réalisation factice et formelle de l'universel, où les élans fondateurs ne sont plus qu'une enseigne fallacieuse au service de la volonté de puissance de quelques-uns – théâtre d'une *perversion* morale des idéaux.

L'Occident et son autre (Mann) – À la différence des œuvres de Kafka et de Cohen, *La Montagne magique* pose en toutes lettres la question de l'universel, à travers les disputations de Naphta et de Settembrini. Les deux pédagogues incarnent chacun une version de l'espérance universaliste, qui fait l'objet d'âpres polémiques. Settembrini, héritier de Rome et des Lumières, porte l'ambition de la "République universelle" (*Weltrepublik*). Selon les mots de son adversaire, son "but est l'imperium démocratique, la tension du principe de l'État national à l'universel"². À l'inverse, Naphta postule que le seul universalisme qui tienne réside dans le "cosmopolitisme invincible de l'Église", "l'union des hommes sous le signe de l'esprit"³. Ces positions,

¹*Mang.*, p. 210

²*MM*, p. 587/424

³*Ibid.*, p. 564/405.

non seulement ne sont pas entièrement étrangères l'une à l'autre, mais sont traversées chacune de tensions internes, propices à tous les renversements. L'universalisme de l'humaniste peut être vu comme la traduction politique de l'idée chrétienne de l'universel – ou au contraire comme sa dégradation bourgeoise et matérialiste, ainsi que le laisse entendre Naphta. Si l'un et l'autre conviennent de leur attachement à l'unité humaine, chacun entretient cependant avec cet idéal une relation contradictoire : Naphta par sa justification conjointe de l'universalisme en esprit et du tribalisme guerrier¹ ; Settembrini, par sa défense et illustration de l'État national et des guerres civilisatrices. Les différents aspects de la présence orientale au sanatorium international donne à l'exposé de ces doctrines de l'universel de singuliers prolongements.

Maurice Boucher remarque combien l'attraction pour l'Orient s'est fait sentir en Allemagne, dans un contexte où le "doute règne en despote"². La tentation de l'Orient – principalement incarné par les Russes dans le roman – est bien l'un des axes majeurs de *La Montagne magique*. La figure déterminante de Clawdia Chauchat est la seule à avoir derrière elle "un vaste panorama de compatriotes"³ : les Russes sont présents en nombre au Berghof, ils bénéficient même de tables "nationales" : le réfectoire opère une séparation entre la table des "Russes ordinaires" (*der Schlechte Russentisch*) et celle des "Russes bien" (*der Gute Russentisch*), "où il n'y a que des Russes distingués"⁴. Leur poids est tel qu'il éveille, chez Settembrini, des fantasmes d'invasion.

L'humaniste, principal agent de la territorialisation des antagonismes au sanatorium, met en garde Hans Castorp contre l'action dissolvante d'une Asie proliférante : "L'Asie nous dévore. Partout où l'on jette les yeux, des visages tartares."⁵ Rien de moins désincarné en ce sens que le paysage mental de l'Italien. Autant l'Europe s'exprime à travers des valeurs abstraites, autant l'Asie se signale à travers des

¹*Ibid.*, p. 563/405

²Maurice Boucher, *Le Roman allemand (1914-1933) et la crise de l'esprit*, p. 86 sqq.

³Erwin Koppen, "Nationalität und Internationalität im *Zauberberg*", in *Thomas Mann 1875-1975, Vorträge in München, Zurich, Lübeck*, p. 125.

⁴*MM*, p. 66/46.

⁵*Ibid.*, p. 360/256

"visages", des faciès. Les Russes ordinaires sont décrits à travers leurs cheveux drus, leur linge sale, leur langue barbare et un "laisser-aller" – littéralement : une absence d'ossature (*knochenloser Charakter*) – "qui faisait penser à un thorax sans côtes"¹ ; cet impossible maintien, l'un des leitmotifs de la représentation de la culture orientale, atteste son affinité avec la position couchée du sanatorium. L'indifférence des Russes à leur tenue et à leur apparence les désigne aux yeux de Settembrini comme les ennemis de la *forme*, principe de la civilisation humaniste occidentale. Dans sa géographie mentale, les Slaves (des "Parthes et des Scythes"²) constituent la figure contemporaine du *barbare*.

Ces représentations stéréotypées finissent par s'organiser en un système idéologique, où se mêlent les jugements de valeurs et les extrapolations géographiques. Force et droit, tyrannie et liberté, superstition et science recourent selon l'humaniste une répartition territoriale. Un Occident conquérant face à un Orient quiétiste, Prométhée contre Confucius : ainsi, des "deux principes qui se disputaient le monde", "on pouvait appeler l'un le principe européen, car l'Europe était le pays de la rébellion, de la critique et de l'activité qui transforme, tandis que le continent oriental incarnait l'immobilité, le repos"³. De cet Orient, de ce continent – bloc compact et indistinct régi par le "principe de conservation" et sur lequel l'esprit semble n'avoir jamais soufflé – aucune force n'émerge, sinon la force d'inertie, aucune valeur ne se dégage, sinon la dissolution de toute valeur.

Le discours de Settembrini se situe sur deux plans complaisamment confondus : un plan métaphysique, qui voit dans l'existence humaine le lieu de combats entre des principes antagonistes, entre la forme et l'informe, l'idéal de progrès et les pesanteurs de la tradition ; un plan géopolitique, dans lequel chacun de ces principes s'incarne et se localise en un territoire. Le moindre affrontement privé se charge de toutes les significations du combat spirituel entre deux civilisations antagonistes – la civilisation gréco-latine contre la sous-culture asiatique. La démarche settembrinienne est très proche de celle de "l'allégoriste"

¹*Ibid.*, p. 341/242

²*Ibid.*, p. 342/243.

³*Ibid.*, p. 235/166

que décrit Todorov : “l’allégoriste parle d’un peuple [étranger] pour débattre d’autre chose que de ce peuple – d’un problème qui concerne l’allégoriste lui-même et sa propre culture. [...] L’image de l’autre chez l’allégoriste ne vient pas de l’observation, mais de l’inversion de traits qu’il trouve chez lui.”¹

La fascination pour l’Orient est doublement suspecte selon l’humaniste, en ce qu’elle est étroitement associée à la sphère de la maladie et à celle du féminin. "Cet Orient efféminé et morbide qui délègue ici tant de malades"² semble entretenir un lien d’essence et non de circonstance avec la tuberculose. Le Berghof serait le lieu d’élection de la nature asiatique – tandis qu’un Européen ne pourrait se trouver qu’à son corps défendant dans un tel établissement. L’antithèse de la santé et de la maladie est même dispensatrice de métaphores hygiénistes, qui font des Orientaux dans leur ensemble un germe malsain, un virus dangereux : Hans Castorp, “fils du divin Occident”, doit veiller à ne pas se laisser "infecter par leurs conceptions"³.

Settembrini impose ainsi une lecture orientée du destin de Hans Castorp, faisant du sanatorium un lieu essentiellement asiatique. Plus précisément : le lieu de la tentation asiatique (orientale) de l’Europe (de l’Occident) – dont la fascination amoureuse de Castorp pour Clawdia Chauchat serait l’illustration. L’association d’un Orient femelle et d’un Occident mâle n’est pas propre à Settembrini : elle tient, à l’époque, du cliché culturel. On la trouve par exemple exprimée dans le *Journal* de Keyserling qui oppose "la forme masculine et productive de l’humanité" à sa "forme féminine et conservatrice"⁴. Pour Settembrini, l’Orient est "efféminé", *weich* – le terme recoupe des connotations de mollesse, de faiblesse "féminine" et même une inclination à la sensualité. Ce principe féminin se monnaie en un certain nombre de valeurs apparentées : si l’Orient est malade, c’est d’être incapable d’affronter virilement les principes hostiles à l’humanité, et coupable d’un consentement tacite envers les forces de dissolution. C’est donc moins une volonté maligne qu’une absence

¹T. Todorov, *Nous et les autres*, p. 383.

²*MM*, p. 364/258.

³*Ibid.*, p. 362/257.

⁴Hermann de Keyserling : *Le Journal de voyage d’un philosophe*, pp. 191-193.

de volonté, de toute forme de projet moral et réformateur, qui définirait l'Orient : "La pitié et la patience infinie, telle est sa manière d'affronter le mal."¹ L'Asie n'en est pas moins associée à des images plus inquiétantes : "Dchingis-khan, dit-il, yeux de loup des steppes, neige et eau de vie, knout, casemates et christianisme."² La miséricorde et la cruauté sont les deux faces d'une même réalité : l'impuissance à organiser rationnellement l'existence. Livré à l'ivrognerie, le "Tartare" vit dans un monde inhabitable. Comment ces hommes habitués au froid d'un hiver continuels pourraient-ils être dépaysés dans un sanatorium où la neige peut surgir à tout moment ? Les "yeux de loup des steppes" que décèle Settembrini dans le regard des Russes prennent alors tout le sens inquiétant d'une existence à la limite de l'animalité, sourde confirmation d'une menace de "dévoration" pour l'homme occidental qui les croise sur sa route : "l'Asie nous dévore".

La pensée de Settembrini n'échappe pas toujours aux périls qui font passer une hiérarchie des civilisations du côté de la théorie des races. Ainsi ne craint-il pas d'expliquer l'élément non européen du protestantisme par les origines suspectes de son fondateur : le crâne et les pommettes du réformateur trahiraient en lui "un élément wando-slavo-sarmate"³ ! Settembrini induit de spéculations douteuses sur les origines de Luther l'esprit de sa pensée religieuse, conditionne la culture par la race. Le positiviste pétri de bonnes intentions semble bien avoir, lui aussi, sa face nocturne. La même foi dans le progrès s'exprime dans l'idéal des droits de l'homme et – dialectique de l'*Aufklärung* ? – dans un projet scientiste de classification raciale. Cette vision du monde débouche sur une idéologie de la conquête et une apologie du colonialisme, inspirées par les plus généreux desseins civilisateurs : "Car l'humanité entraînant sans cesse de nouveaux pays dans sa vie rayonnante, elle conquerrait toujours de nouvelles terres en Europe même, et déjà elle commençait à pénétrer en Asie"⁴. Loin de tout angélisme, Settembrini sait le prix à payer pour la mission civilisatrice

¹*MM*, p. 364/258

²*Ibid.*, p. 360/256.

³*Ibid.*, p. 742-743/544

⁴*Ibid.*, p. 234/166

des Lumières et la "fraternisation universelle des peuples sous le signe de la Raison, de la Science et du Droit"¹.

Les contradictions apparentes de Settembrini tiennent tout entières dans l'identification de l'Occident avec le principe de la civilisation. L'étranger non-occidental se trouve alors destiné à incarner la mémoire du barbare que l'individu rationnel et raisonnable de l'Occident sait avoir été. De l'assignation de la raison au seul Occident (réduction de l'humain au projet rationaliste) il est alors aisé de passer à l'attribution au seul non-Occidental de tout l'irrationnel humain, et par là à la négation de son humanité. Le non-Occidental cristallise alors l'ensemble des valeurs refoulées par le projet rationaliste de l'Occident ; il est le négatif de l'idéal occidental qui se décharge ainsi de sa propre barbarie, victime émissaire chargée de ce que l'Occident ne veut pas entendre ou savoir de lui-même. Du *rejet de la barbarie comme étrangère* à la raison occidentale, l'humanisme dévie donc aisément (par une projection psychologique et une territorialisation du mal) au *rejet de l'étranger comme barbare*. Enfermé dans cette figure projective du mauvais principe, l'Oriental ou l'Asiatique de Settembrini n'a plus rien à dire que cette différence irréductible qui le situe aux confins de l'humanité. Settembrini, succombant au "virus de l'essence" (Barthes), fige l'Occident autour de quelques mots à valeur incantatoire (la raison, le progrès, la technique) ; plutôt que d'analyser les causes de la "maladie européenne", les symptômes d'une crise interne à sa propre culture, le littérateur fait de l'Asie (à travers le sanatorium) le lieu d'une altérité radicale.

Cette tendance à exacerber les antagonismes explique la méfiance de Settembrini envers les zones frontières, indéterminées, où l'influence mortifère de l'Asie peut s'exercer au cœur même de la civilisation européenne. Ainsi, Vienne constitue la tête de pont de l'Asie – du "principe asiatique de servitude et de conservation" – en Europe ; il convient donc de la "frapper à la tête et de la détruire"². Le ressentiment patriotique d'un Italien n'explique pas tout. L'ennemi prioritaire du porogressiste occidental n'est ni la Chine ni la Russie,

¹*Ibid.*, p. 236/167.

²*Ibid.*, p. 236/167.

mais cet Empire qui, au centre de l'Europe, a érigé la tradition et le conservatisme au rang de religion d'État.

Settembrini, cependant, n'a pas le monopole de la dépréciation slavophile. Ici comme ailleurs, il arrive que son discours rencontre, à quelques modulations près, des significations véhiculées par la logique globale du récit. Hans Castorp lui-même n'est pas en reste lorsqu'il s'agit de définir le rapport au monde des Orientaux comme le négatif de la culture européenne. C'est lui qui, le plus souvent, repère une relation d'implication entre l'attitude morale de Clawdia Chauchat, sa maladie et son identité orientale, énonçant des lois d'équivalences lourdes de sens : "C'est l'Orient et c'est la maladie. Il ne fallait pas appliquer à ces choses-là les mesures de la civilisation humaniste ; ce serait une erreur."¹ Les premières résistances de Hans Castorp à la séduction de la jeune femme tiennent elles-mêmes, pour partie, au "sentiment de supériorité dont [le jeune homme] ne pouvait ni voulait se défaire en présence de l'être et de la manière d'être de Mme Chauchat"². Significativement, c'est en entendant pour la première fois Clawdia Chauchat parler allemand, dans un délicieux baragouin, que Hans Castorp éprouve ce sentiment de supériorité : comme souvent, c'est dans le rapport à la langue de culture que se dit la supposée barbarie de l'autre. La jeune femme n'est d'abord envisagée que par ce qui la distingue du canon féminin occidental : ses mauvaises manières, sa main qui n'est "pas précisément une main de dame"³ mais évoque celle d'une écolière peu soigneuse. Le puéril et le primitif sont cela même qui exerce un attrait sensuel particulièrement trouble, réveillant en Hans Castorp le souvenir d'un émoi homosexuel pour son camarade de classe Pribislav Hippe (dont le nom même indique l'origine slave). Personnage androgyne, en marge des codes moraux et sociaux, la Slave perturbe les codes et déjoue les interdits du puritanisme européen.

La logique narrative relaie très largement les assertions settembriniennes sur le caractère éminemment oriental du Berghof. Le soir du carnaval, les déguisements asiatiques sont à l'honneur chez les pensionnaires

¹*Ibid.*, p. 726/531..

²*Ibid.*, p. 216/152

³*Ibid.*, p. 117/82.

du Berghof, et le docteur Behrens en personne est coiffé d'une "véritable chechia turque"¹ : l'Empire ottoman, symbole électif du despotisme oriental dans l'imaginaire européen, est aussi, à la veille de la guerre, "l'homme malade de l'Europe". Le fils de Behrens se prénomme Knut : comment mieux suggérer la nature de l'autorité au sanatorium ? Le fils révèle le père et semble du reste soumettre à son joug la population féminine du sanatorium ; il est associé métonymiquement à l'espace phallique du désir et du pouvoir, à des forces irrationnelles et troubles.

La bipolarisation spirituelle opérée par Settembrini semble ainsi, pour l'essentiel, reproduite dans la trame même de la fiction : le romancier, pas plus que son personnage, n'échappe à la psychologie des peuples. Le sanatorium est ce lieu où une culture européenne fragilisée s'expose à des influences orientales. Dans cette lutte d'influence, un rôle discret, mais symboliquement décisif semble être dévolu à quelques personnages juifs, figures tout à la fois de médiateurs et d'agents doubles : "les Juifs, originaires de l'Est, jouent dans ce contexte le rôle d'intercesseurs entre les pôles opposés, servant à la contamination de l'Europe par l'Orient. Il y aurait lieu de faire comparaître Naphta, Juif d'Europe de l'Est, et suppôt du diable, comme Krokovski."² Le personnage de Krokovski (dont le patronyme juif évoque un "crocodile"), aux allures de gourou oriental, résume toutes les réticences que Thomas Mann entretenait encore à l'égard de la psychanalyse qui, selon lui, ne recourait à la rationalité que pour mieux s'autoriser un flirt scabreux avec l'irrationnel et le morbide (dans une large mesure, les accusations de Settembrini rejoignent alors celles de l'auteur³). Quant au Juif converti Naphta, il est la figure par excellence du déraciné, de l'individu sans attache, voué à une passion destructrice pour l'abstraction et susceptible, par son redoutable radicalisme, d'entraîner l'Europe dans des aventures irréparables. Il n'est pas jusqu'au tailleur de Bohême Lukacek, – artisan de la robe du soir de Clawdia Chauchat qui a tant troublé Hans Castorp lors de la nuit de Carnaval – qui ne suggère cette complicité entre le Juif de l'Est et les

¹*Ibid.*, p. 490/349.

²Jacques Darmaun, *op. cit.*, p. 162.

³v. Jean Finck, *Thomas Mann et la psychanalyse*.

séductions de l'Orient slave. Si Thomas Mann prend soin de se démarquer du cliché antisémite, il reste clair que le Juif demeure associé à une étrangeté fascinante, mais inquiétante, dans la mesure où son hybridité culturelle et son intellectualité proverbiale l'amènent à "retourner les armes de l'Occident, la Raison, l'Analyse... contre l'Occident"¹. Sur la ligne de crête entre Orient et Occident, le Juif renvoie à l'Europe, en les exacerbant, l'écho de ses propres tentations.

*

À son cousin qui lui demande pourquoi il entrecoupe ses phrases de français, Hans Castorp répond : "L'atmosphère ici est tellement internationale. Je ne sais pas qui devrait le mieux s'y complaire : Settembrini à cause de sa république bourgeoise universelle, ou Naphta avec son cosmopolitisme hiérarchique"². Le tissu narratif interdit de dissocier les rêves universalistes des deux mentors et l'internationalité du Berghof, qui en est souvent la dégradation parodique. Tandis que Settembrini envisageait avec sérieux "le projet que l'on avait de faire de l'espéranto, [cet idiome artificiel], la langue universelle de la Ligue"³, apparaissent à la fin du roman "quelques pensionnaires du Berghof [qui] étudiaient l'espéranto"⁴. Le projet d'une langue universelle se trouve ainsi ramené ironiquement à un divertissement de désœuvrés, coupé de toute téléologie. Inversement, la seule valeur unanimement partagée au Berghof International est celle de la maladie et de la mort : la communauté bariolée de mourants renvoie au mysticisme tragique de Naphta, qui trouve son accomplissement apocalyptique dans la "fête [mondiale] de la mort" (*Weltfest des Todes*) – seule réalisation concrète de l'universel dans l'Histoire.

Il est une autre scène sur laquelle se joue, à un niveau à la fois plus modeste mais peut-être aussi essentiel, la question de l'universel : celle qui amène Hans Castorp, au cours des sept années que dure son séjour, à parcourir les sept tables du réfectoire. Le trajet est inauguré après le départ de Settembrini, qui semble libérer un espace d'expérimentation culturelle. Le disciple occupe d'abord la place

¹J. Darmaun, *op. cit.*, p. 163.

²*MM*, p. 567/408

³*Ibid.*, p. 744/546.

⁴*Ibid.*, p. 903/666

laissée vacante par son éducateur, avant d’accomplir un cycle complet – traversée des nationalités et des sphères sociales sous-tendue par une symbolique implicite : “Pendant sept ans, Hans Castorp demeura chez ceux d'en haut. [...] Il avait pris ses repas à toutes les sept tables de la salle à manger, à chacune pendant une année environ [...] En dernier lieu il se trouva assis à la table des Russes ordinaires, avec deux Arméniens, deux Finnois, un Boucharien et un Kurde”¹. Le trajet définit un cercle au terme duquel le néophyte semble avoir épuisé la totalité des virtualités initiatiques du nombre sept. Arraché à sa terre natale, Hans Castorp fait l’épreuve d’une dégermanisation et d’une déseuropéanisation continues. Son itinéraire est un mouvement vers l'Est, qui le conduit d'une table presque exclusivement occidentale (Maroussia exceptée : le ver était dans le fruit) à une table exclusivement orientale, – lente déportation qui accompagne sa déchéance sociale et le fléchissement de son sens moral. Le terme du trajet consacre sa tendance nouvelle à "une certaine indifférence philosophique à l'égard de son apparence extérieure". La tournée des tables rythme donc un processus de décadence au cours duquel le jeune homme, jadis paragon du civil, se compromet toujours plus gravement avec la sphère de l'informe.

Pourtant, ce même épisode brouille les clivages culturels qui, tout au long du récit, semblaient sous-tendre la répartition des tables : “Il n'y avait entre les sept tables aucune différence tangible. C'était une démocratie des tables d'honneur, pour nous exprimer hardiment. [...] Et les représentants des diverses races qui mangeaient [à la table des Russes ordinaires] étaient d'honorables membres de l'humanité, encore qu'ils n'entendissent pas le latin et qu'ils ne mangeassent pas avec des manières exagérément gracieuses”. Polémique à distance avec l'humanisme restrictif de Settembrini ? Au lieu de donner lieu à un recueil d'observations ethnographiques, à une collection d'idiosyncrasies nationales, le tour des tables ne fait que mettre en lumière l'unité profonde des pensionnaires du Berghof : les Russes ordinaires ne sont pas essentiellement distincts du reste de l'humanité policée. Tout se passe comme si le seul enseignement de cette traversée du réfectoire était justement d'en finir avec les taxinomies nationales et

¹*Ibid.*, p. 1003-4/747-8 ainsi que les citations suivantes.

sociales. La seule distinction initialement retenue au sein de la sphère orientale devient caduque. Non que les deux tables de Russes se rejoignent, comme le prétend Settembrini, dans l'indignité ; la confusion se fait au contraire sur fond d'humanité partagée. Si infime qu'elle soit, cette constatation n'en est pas moins un accès modeste à l'universel. Que la "forme entière de l'humaine condition" puisse être portée par des Arméniens, des Finnois et des Kurdes ignorants du latin et des manières de table constitue peut-être la mise en œuvre, contre Settembrini lui-même, des leçons de l'humaniste.

*

Chez Cohen, espaces occidental et oriental communiquent souvent, s'accordent parfois provisoirement, mais ne se confondent jamais. Les termes fondateurs de l'antagonisme restent globalement stables. Chez Mann le chronotope du sanatorium introduit un élément de perturbation majeure, dans la mesure où le statut de ce "non-lieu" est indécis : Europe ou anti-Europe, miroir des enjeux planétaires, figure d'une possibilité de l'Occident ou de sa tentation orientale, le Berghof permet de problématiser l'identité culturelle de l'Occident en la soumettant à une série d'épreuves, au terme desquelles les valeurs ne cessent de se brouiller et de se confondre. Chez Kafka enfin, le territoire occidental n'est plus réellement confronté à un ailleurs : il se présente comme un tissu de démarcations invisibles, de seuils indéfiniment reculés. Les trois œuvres permettent donc de passer d'une réflexion sur le choc des cultures à un questionnement sur les limites d'une occidentalité dont l'essence se dérobe.

Une constante émerge : l'antithèse du mouvement et de l'inertie, de la sédentarité et du nomadisme. Les œuvres de Cohen et de Kafka mettent en scène des personnages constamment en mouvement : aux diverses figures de l'enracinement font face des personnages d'étrangers que leur situation semble condamner à l'exil. Tous les Occidentaux ne sont pas exilés ; mais l'errance interminable de Solal, de Karl Rossmann et de l'arpenteur, l'impossibilité de l'implantation (l'Occident n'est jamais qu'un hôtel) comme l'impossibilité du retour (on ne peut que s'engager toujours plus avant, toujours plus à l'Ouest) laissent à penser que se dit dans l'exil une vérité consubstantielle à l'expérience occidentale. Hans Castorp est quant à lui constamment pris entre les vertus initiatiques et de l'expatriation et la tentation de reconstituer au

Berghof les conditions d'un réenracinement plus aliénant encore que celui de la plaine européenne. Ses tribulations dans les sommets alpins attestent pourtant l'impossibilité de tourner le dos à l'espérance portée par l'humanisme européen.

L'ambition universaliste de l'Occident, une fois dépassé l'optimisme des incantations politiques (la SDN chez Cohen, Settembrini chez Thomas Mann) se révèle travaillée par de multiples tensions. La première fait coexister, dans l'humanisme traditionnel, la proclamation de l'unité humaine et l'affirmation sans nuance d'une suprématie européenne – glissement, chez Settembrini, d'une classification des cultures à une hiérarchie des peuples qui confine à la théorie raciale. La seconde tension réside dans ce que l'on a désigné sous le nom de babélisme, c'est-à-dire dans l'apparence trompeuse d'un universel considéré comme déjà advenu. L'Hôtel Occidental chez Kafka, la SDN dans l'œuvre de Cohen, – dans une moindre mesure le Berghof international – représentent ainsi la façade illusoire d'une unité cosmopolite, incapable de surmonter la confusion des langues, les rapports de forces et la guerre de tous contre tous. De cette version dégradée de l'universel ne ressort que l'effet de gigantisme, une pure affirmation de puissance que ne régulent aucune finalité éthique ni norme transcendante.

Entre les ambiguïtés du cosmopolitisme humaniste, et les mirages ou les dangers d'une unification factice des diversités nationales, émergent d'autres formes de l'universel : l'universalisme minimaliste de Hans Castorp, accédant, au terme de ses changements de table, à une forme de sagesse relativiste ; l'universalisme bureaucratique du Château du comte Westwest, qui n'est qu'une des formes du règne de l'impersonnel, comme si le terme du processus d'occidentalisation résidait dans cet universel abstrait. Seul le généreux œcuménisme du Grand Théâtre d'Oklahoma semble dessiner la perspective d'un accomplissement de l'universalisme occidental, mais le statut pour le moins indécis de l'épisode ne peut manquer d'entretenir le doute sur la teneur de cette espérance. C'est donc moins l'universalité qu'une *promesse* d'universalité qui semble définir l'esprit de l'Occident et définir sa vocation. La terre de toutes les déceptions semble ressusciter interminablement l'espoir d'un au-delà d'elle-même, d'un ailleurs plus heureux ou d'une utopie à venir – tout en relançant le malheur de la conscience devant l'ajournement indéfini de cette promesse.

Le soleil couchant
de l'Histoire occidentale

« - Ce qui est terrible, c'est d'avoir pensé.
- Mais cela nous est-il déjà arrivé ?
- D'où viennent tous ces cadavres ?
- Ces ossements.
- Voilà.
- Évidemment.
- On a dû penser un peu. »

Beckett.

L'Occident, c'est le lieu où meurt la source de toute lumière, où s'exténue le rayonnement du jour – comment s'étonner de la hantise européenne de la décadence ? Mais ce soleil qui se couche à l'Ouest témoigne également de l'accomplissement d'un cycle, qui peut apparaître comme le mouvement même de l'Histoire : "l'histoire universelle va de l'Est à l'Ouest, car l'Europe est véritablement le terme, et l'Asie le commencement de cette histoire."¹ Est occidentale cette représentation singulière qui fait du temps un *processus* engageant la collectivité humaine sur la voie de son salut, ou de sa chute : optimisme historique et pensée de la décadence se retrouvent pour voir dans le temps historique un développement orienté et intelligible. Définir l'Occident comme pur devenir risquerait cependant d'occulter l'épaisseur et la variété des héritages qui constituent, comme autant de sédiments, sa civilisation. La question des origines tient, dans chacune des fictions, une place singulière dans la crise de l'identité occidentale. Devant les impasses, les trahisons ou les contradictions de l'Histoire collective, les œuvres laissent enfin entrevoir des modes d'expérience du temps en rupture avec la conception d'une Histoire-processus : temps intérieur, expériences de discontinuité temporelle, épiphanies ambiguës de l'éternité.

¹Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'Histoire*, Vrin, 1946, p. 96.

SENS ET NON-SENS DE L'HISTOIRE

« L'histoire n'aime pas ceux qui l'aiment. »
Élias Canetti

Progrès et décadence (Mann)

Les désarrois d'un rhéteur de progrès. – Quand Hans Castorp déserte la plaine, son expérience de la temporalité est double. Orphelin, le jeune homme est d'abord placé sous la tutelle de son grand-père paternel, Hans Lorenz Castorp, gardien de la tradition, garant de la continuité des générations et de la pérennité des valeurs patriarcales. Le grand-père illustre une résistance obstinée, mais désespérée, aux temps modernes. Après sa mort, le séjour chez l'oncle Tienappel, marque le passage d'une enclave patricienne à l'ère de la technique dans l'industriel port de Hambourg : avant de connaître Settembrini, Hans Castorp n'entendait par le mot de "progrès" que "quelque chose comme le développement des grues à vapeur dans le cours du XIX^e siècle"¹. Il faudra attendre les leçons de l'humaniste pour que le récit s'ouvre à une véritable philosophie de l'Histoire qu'il ne manque pas de malmener : l'optimisme sympathique d'un militant idéaliste de la liberté ne suffit pas à masquer les désarrois d'un "rhéteur de progrès".

Plus que chez Hegel, c'est dans les Lumières françaises, et en particulier chez Condorcet, que Settembrini trouve son inspiration. L'enseignement de *L'Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* avait trouvé un écho dans l'intelligentsia progressiste d'Europe ; il avait du reste trouvé des prolongement dans le positivisme comtien et la théorie des trois états. L'idée de la "perfectibilité infinie", appuyée sur la loi et des grands nombres et sur un projet d'instruction publique, trouve son répondant explicite dans la foi settembrinienne

¹MM, p. 233/164.

en un "progrès de l'humanité supposé infini" (*ein als unendlich gedachter Fortschritt der Menschheit*)¹, dans la certitude que l'humanité est emportée "sur les chemins de la civilisation et du progrès, vers une lumière de plus en plus claire, de plus en plus douce et de plus en plus pure"². Enclenché dans la civilisation gréco-romaine, ce processus, après le sommeil de la raison médiévale, a repris depuis la Renaissance son cours irrépressible. Le modèle de Prométhée ("premier humaniste"³) qui fonde sa vision de l'Histoire passe par une confiscation de la terminologie religieuse, l'idée providentielle se sécularisant dans une téléologie historique – annexion qui effraie Hans Castorp en tant qu'elle annonce une religion de l'humanité au lyrisme quelque peu amphigourique : le grand-père de Settembrini n'hésitait pas à placer "les Trois Glorieuses à côté des six jours de la Genèse"⁴. Cette nouvelle théologie passe également par un culte du Verbe : l'éloquence et la littérature assument une fonction salvifique, "car la belle parole produisait la belle action". L'esprit de la littérature et de la politique conspire au "triomphe de l'humanité"⁵, sous la houlette de guides éclairés, au premier rang desquels figure la "Ligue Internationale pour l'organisation du Progrès", dont le but est l'établissement de "l'État parfait"⁶ et de la paix universelle.

L'idéalisme qui sous-tend les professions de foi de Settembrini dans le Progrès permet de comprendre les formes particulières de son action politique : la rédaction d'une "Encyclopédie des maux" doit permettre le recensement des pathologies humaines et d'en programmer la résolution ; la franc-maçonnerie, qui avait "sa main dans le jeu universel", devient quant à elle le fer de lance de l'universalisme de l'Italien. Sous les dehors du complot maçonnique, l'utopie settembrinienne permet de faire l'économie d'une révolution violente et n'est guère qu'une version remaniée de l'idée platonicienne d'un gouvernement des Philosophes : le programme s'appuie sur un réformisme radical, le développement de l'éducation et du droit international.

¹*Ibid.*, p. 562/404.

²*Ibid.*, p. 149/105.

³*Ibid.*, p. 237/168

⁴*Ibid.*, p. 23/165-166.

⁵*Ibid.*, p. 238/169.

⁶*Ibid.*, p. 367/260 .

Cette philosophie du progrès est également une philosophie du travail, qui met en jeu pour Settembrini l'ensemble du rapport au temps de l'homme occidental. La marche de l'Histoire est rythmée par le "travail terrestre, le travail pour la terre, pour l'honneur et pour les intérêts de l'humanité"¹. Idéal persiflé par Naphta, qui se réclame d'une hiérarchie de la perfection plus conforme à la pensée médiévale, faisant du travail l'esclavage de la nécessité et de la contemplation le plus haut degré de perfection accessible à l'homme.

Or, l'humaniste ne tarde pas à territorialiser l'antagonisme, dénonçant dans la hiérarchie de Naphta du "pur Orient", ennemi de l'action et apôtre de l'oisiveté², tandis que "l'affaire de l'Occidental" serait "la Raison, l'analyse, l'action et le Progrès, non pas le lit où se vautre le moine". Les couples antithétiques : actif / passif (ou contemplatif), laborieux / oisif recourent au moins partiellement les stéréotypes déjà rencontrés d'un Occident mâle et d'un Orient femelle. Certes, Naphta a beau jeu de rétorquer que "la possibilité spirituelle de trouver le salut dans le repos [est] universellement répandue dans l'humanité", et que la mystique occidentale (en l'occurrence le quiétisme) n'y est pas étrangère ; Hannah Arendt a montré à quel point la survalorisation intellectuelle, morale et philosophique du travail était en Occident même un fait moderne historiquement situé. Il n'en demeure pas moins que la volonté collective de fonder une société active et industrielle a effectivement pris sens en Occident – Naphta ne le nie pas, qui ne pardonne pas aux Anglais d'avoir, avec Locke et Adam Smith, donné naissance à "la doctrine économique de la société" et accuse les Italiens d'avoir "inventé le métier de changeur et les banques". Le modèle de l'*animal laborans*³, corollaire de l'*homo œconomicus*, semble bien imputable à l'Occident.

La conception du temps de Settembrini est tout entière construite autour de l'antinomie entre l'existence anhistorique imputée aux Orientaux et le sens de l'Histoire dont les Occidentaux sont les garants. L'incapacité des Asiatiques, et tout particulièrement des Russes, à penser le temps procède de "la sauvage immensité de leur pays. Où il y a beaucoup d'espace, il y a beaucoup de temps ; ne dit-on pas qu'ils

¹*Ibid.*, p. 149/105.

²*Ibid.*, p. 554-5/398-9 pour les citations suivantes.

³voir Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, pp. 149 sq.

sont le peuple qui «a le temps» et qui peut attendre ?"¹ À l'espace uniforme de la plaine russe, qui n'est susceptible d'aucune division, ne peut correspondre aucun dynamisme organisateur. Spengler faisait lui aussi, dans *Le Déclin de l'Occident*, de "la plaine immense", le "symbole primaire du russisme", dont il déduisait "l'absence de tendance verticale dans le sentiment de la vie russe", et sa différence irrémédiable avec la culture "faustienne" de l'Occident². On croit entendre Ferge, qui se décrit comme un "homme simple, à qui toutes les choses élevées étaient étrangères"³.

À l'inverse, les Européens ont "aussi peu de temps que [leur] noble continent, découpé avec tant de finesse, a d'espace", d'où l'impératif de faire fructifier l'un et l'autre, dont le développement urbain occidental est la féconde illustration. L'Occidental entretient avec la nature et le monde une relation fondée sur la domination et l'affrontement. L'expérience des limites est en Europe l'incitation à un dépassement continu de soi par le travail et la pensée. *La limitation objective du monde se résout ainsi pour l'Occidental en une propension au progrès illimité de l'humanité*. L'Oriental, au contraire, habitant d'un monde illimité, s'abandonne à la fatalité de son milieu, s'absorbe spirituellement dans cette illimitation pour en tirer prétexte à une procrastination infinie. Gaspillé, galvaudé, le temps oriental incite à la pure et simple persévérance dans l'être. Le dépassement des limites ne se produira que sous la forme d'une prodigalité inconsidérée de son corps et de ses sens, un abandon sans retenue aux forces mortifères, une *hybris* malsaine qui sanctionne pour Settembrini l'enfermement de l'Oriental dans une logique purement charnelle. *Ainsi, le caractère objectivement illimité de l'espace et du temps orientaux est, par un paradoxe rigoureusement symétrique au paradoxe occidental, facteur de limitation spirituelle et historique*.

La vision du monde et de l'Histoire de Settembrini subit pourtant les affronts d'un réel décidément rétif à la simplicité des systèmes. La structure polyphonique et ironique du roman n'épargne pas le personnage lui-même, fort éloigné du modèle héroïque dont il se réclame. La limite du pédagogue, avant de résider dans son discours, tient à sa situation objective d'individu tuberculeux et honteux de l'être : la simple mention par

¹MM, p.363/257-258.

²Oswald Spengler, *op. cit.*, p. 197.

³MM, p. 462/329.

Hans Castorp de la maladie de Settembrini entraîne un long silence et semble avoir “tout réfuté”, “fait taire toute objection, y compris la République et le beau style”¹. Dégradation du combat politique armé du grand-père en discussions pédagogiques, dévoiement de l'éloquence en bavardage – “car tandis que Ludovico, ainsi qu'il le faisait observer avec amertume, se voyait réduit à persifler la vie et les habitants du sanatorium international Berghof [...] l'aïeul avait donné du fil à retordre aux gouvernements, avait conspiré contre l'Autriche et la Sainte-Alliance”² – : l'assurance et la faconde de l'humaniste ne cessent d'être démenties par les conditions de son énonciation, qui révèlent, sous l'emphase révolutionnaire, les frustrations d'un malade, sinon l'illusion lyrique d'un songe-creux. Dans l'ébranlement de la position humaniste, il faut compter avec Hans Castorp, qui repère rapidement ce qui entre dans le pathos settembrinien de "ressentiment personnel ou national"³, de confusion des catégories (le technique et le spirituel, le politique et le religieux) ou de simplisme conceptuel : "Force et Droit, Tyrannie et Liberté, Superstition et Science"⁴ s'affrontent dans un dualisme peu enclin à la dialectique. La distance et les résistances intellectuelles de Hans Castorp à l'égard des thèses de Settembrini ne sont rien d'autre qu'une intuition encore informulée de la complexité du réel.

*

Le texte ne ménage pas des effets d'ironie rétrospective. Tout entier tendu vers le cataclysme de 1914, publié en 1924, le roman se joue des vaticinations du littéraire. Lorsque celui-ci évoque le tour favorable des événements politiques (on est en 1908), son allégresse contraste avec les "prophéties de catastrophe"⁵ de Naphta, qui semblent ne s'expliquer que par l'humeur chagrine d'un mystique atrabilaire. Pourtant l'éclairage historique interne au roman – la déclaration de guerre, six ans plus tard –, autant que l'éclairage externe, est sans appel : c'est Naphta qui est du côté de la lucidité historique – la catastrophe est venue, qui a dépassé toutes les prévisions ; seul le pessimisme le plus noir semble au diapason de l'Histoire. Si Naphta apparaît à bien des égards comme

¹*Ibid.*, p. 295/209.

²*Ibid.*, p. 229/161-162.

³*Ibid.*, p. 236/167.

⁴*Ibid.*, p. 235/166.

⁵*Ibid.*, p. 559/402.

un misanthrope illuminé, Settembrini est un humaniste qui ne se méfie pas assez de l'homme. Naphta et Settembrini, ou la victoire de Cassandre sur Monsieur Homais.

"*La Montagne magique* est bien l'inventaire des problèmes européens depuis le tournant du siècle, mais ces problèmes sont vus, sinon résolus par un témoin du cataclysme mondial et de ses répercussions en Occident"¹. Tout discours sur la "fin de l'Histoire" se doit d'intégrer le sens de ce dernier épisode du roman, dont le statut complexe tient à la fois aux modalités de son insertion dans la trame romanesque et à l'évolution politique de Thomas Mann.

Le romancier avait d'abord conçu l'épisode final de la guerre comme une épreuve positive de "libération" (*Befreiung*) et de "purification" (*Reinigung*)², qui soustrairait Hans Castorp aux miasmes décadents du sanatorium pour l'engager sur la voie plus virile du dévouement à la cause collective de l'Allemagne ; la guerre serait l'irruption presque providentielle d'un retour aux valeurs rédemptrices du courage et de l'héroïsme. L'auteur des *Pensées de guerre* puis des *Considérations d'un apolitique* (dont la rédaction interrompt presque totalement l'écriture du roman), avait vu dans le conflit mondial l'occasion de faire triompher la culture germanique sur les valeurs déclinantes de la civilisation latine.

Force est pourtant d'observer que le "coup de tonnerre" (*der Donnerschlag*) rapporté par le roman ne se conforme que de très loin au programme idéologique initial. La *guerre racontée* par le roman se présente sous un jour fort différent de la guerre exaltée dans les essais politiques. Certes, Hans Castorp est d'abord décrit comme "exorcisé (*entzaubert*), sauvé, délivré" des sortilèges de la "montagne des péchés" (*Sündenberg*)³. Mais dans la confusion du champ de bataille, ce n'est plus que jeunes gens "confondus et anéantis"⁴, cadavres amoncelés

¹Georges Fourrier, *Thomas Mann. Le message d'un artiste bourgeois*, p. 312.

²Lettre de Thomas Mann à Samuel Fischer, 22 août 1914.

³*MM*, p. 1010/752.

⁴*Ibid.*, p. 1013-5/ 753-6 pour les références suivantes.

dépourvus de toute légitimation transcendante ; l'horizon moral ou religieux de la guerre est évacué au profit d'une évocation du champ de bataille, dépouillée de presque toutes les précisions nécessaires à l'intelligibilité de la scène, et les condamnés à mort semblent moins sacrifiés à l'autel d'une grande idée que livrés sans apparence de raison à la contingence la plus intolérable. La posture de neutralité du narrateur confine à l'ironie et désamorce d'emblée tout discours apologétique. Achever le récit sur la vision des charniers tend à finaliser l'ensemble de l'histoire racontée, et peut-être de l'Histoire elle-même, vers cette conclusion en forme d'apocalypse.

Deux raisons interviennent sans doute dans ce changement de perspective. Hermann Kurzke souligne que la rédaction des écrits politiques de la guerre avait en quelque sorte permis d'alléger l'œuvre de toute charge militante et rendu Thomas Mann à cette impartialité ironique qui constitue l'essentiel de son éthique et de son esthétique romanesques¹. D'autre part, en 1924, Thomas Mann a depuis longtemps compris que la guerre n'avait pas été, ni ne pouvait être, cet événement historique rédempteur auquel il avait cru. Si la guerre demeure une expérience essentielle, c'est dans un sens schopenhauerien : elle dévoile littéralement le monde dans sa réalité profonde – celui d'une volonté aveugle, chaotique, indifférente aux individus et au sens². "C'est le pays plat, c'est la guerre" : la formule semble poser une équivalence terrifiante, comme si, par-delà les représentations mystifiantes des uns et des autres, le spectacle des combats meurtriers et des corps souffrants était le premier et le dernier mot de l'expérience du monde. Le pacifique Settembrini lui-même a fini par consentir à la guerre, au nom du principe civilisateur ; Naphta l'a appelée de ses vœux ; quant au patriotisme germanique de Joachim Ziemsen, il ne pouvait qu'être favorable à cette épreuve sacrificielle où l'individu s'efface au profit de la cause collective – triomphe du holisme

¹Hermann Kurzke, *Thomas Mann. Epoche - Werk - Wirkung*, p. 194.

²C'est la thèse de Borge Kristiansen, *op. cit.*, *passim*. cf. aussi Maurice Blanchot, "La rencontre avec le démon" (*Cahiers de l'Herne*, n° 23, p. 42) : "Hans Castorp se réveille du sommeil où il s'est formé et il redescend dans la plaine, pour y vivre, pour y reprendre sa place dans la société ? Sans doute, mais cette vie, c'est la mort de la guerre, et cette société, c'est la fin tragique de cette société. L'ironie d'un tel dénouement ne peut pas facilement passer pour optimiste."

qu'exprime sèchement la description des soldats qui "forment un corps composé de telle façon que même après de graves pertes, ils puissent encore agir et vaincre".

C'est que l'humanité célèbre sa "fête mondiale de la mort" : dans cette expression se livre l'une des clés d'interprétation de la scène, qui éclaire en retour le rêve de Hans Castorp, en rapprochant la fête de la mort de la "cène sanglante" qui assombrissait l'idylle imaginée par le rêveur. L'humanité morcelée des champs de bataille jette une lumière nouvelle sur l'enfant déchiqueté que savouraient les sorcières : les obus d'une "science devenue sauvage (*verwildert*)" se chargent du travail que les vieilles femmes accomplissaient artisanalement. Résurgence du festin de mort, en arrière-plan de toute culture – celle de l'Ouest comme celle de l'Est ("Est ou Ouest ? C'est le pays plat, c'est la guerre"), la guerre fait peser une lourde hypothèque sur le "songe d'amour".

Il reste que le romancier a tenu à insérer, *a posteriori*, des allusions au rêve de l'humanité réconciliée. Le contraste saisissant entre la vision idyllique de Hans Castorp ("On pourrait avec une imagination humaniste et enivrée de beauté rêver d'autres images") et la réalité de la guerre ("Au lieu de cela, [cette jeunesse] est couchée, le nez dans cette boue de feu"), entre l'idéalisme de l'imagerie pastorale et la régression à l'état sauvage, entre l'humanité plénière et "l'humanité morcelée", accuse encore la réfutation des illusions lyriques. Le romancier prétendait regretter de n'avoir pas achevé son livre sur le rêve de Hans Castorp, "aventure positive"¹. Il ne s'agit pourtant nullement d'un défaut de composition, mais de l'honnêteté d'un romancier qui choisit d'affronter l'Histoire et ses violences. L'affirmation onirique de l'humanité rayonnante s'est transformée en un point d'interrogation chargé de toutes les inquiétudes. L'utopie humaniste n'est pas morte dans les charniers de la guerre, elle est reléguée au rang d'hypothèse aussi nécessaire qu'improbable.

L'épisode de la guerre s'inscrit donc dans un système à double entente. Il vient d'abord infliger un démenti à l'optimisme politique de Settembrini, en rappelant l'essence tragique de l'Histoire. Il interdit d'autre part toute récupération téléologique ou militante de l'événement, à commencer par l'exaltation belliciste qui fut celle du polémiste allemand durant le conflit. Cet affranchissement à l'égard de toute *nécessité*

¹Thomas Mann, *Questions et réponses*, p. 54.

historique, malgré la tonalité schopenhauerienne qui le sous-tend, ouvre peut-être l'espace à une pensée renouvelée du temps humain.

Culture et civilisation. – Le destin de la civilisation occidentale constitue la toile de fond de *La Montagne magique* ; mais cette toile est tissée de mots que l'Histoire, et particulièrement la pensée allemande, y a déposés. Le débat sur l'originalité de l'identité allemande en Europe s'est cristallisé autour de quelques concepts névralgiques, telle l'antithèse de la *Kultur* et de la *Zivilisation*, qui sont autant de tentatives pour élucider, ou conjurer, la menace obsédante d'une décadence européenne. Abordée sous un angle vitaliste et appliquée au seul cas de la bourgeoisie allemande dans *Les Buddenbrook*, la réflexion de Thomas Mann sur la décadence s'élargit à l'ensemble de la civilisation européenne dans le roman de 1924.

Ce n'est pas chez Spengler, dont la lecture est ultérieure, mais chez Nietzsche, que Mann trouve formulée pour la première fois l'idée d'une opposition irréductible de l'âme allemande à la civilisation française. L'antithèse se dessine dans une note posthume de 1875-1876 à propos d'une œuvre de Wagner : "*Les Maîtres Chanteurs* : le contraire de la civilisation, la manière allemande contre la française" – avant de revenir, lapidaire, dans un autre fragment posthume : "Kultur contra Zivilisation". On serait bien en peine, cependant, de repérer dans ces notes la théorisation systématique du différend qui nourrira les querelles franco-allemandes dans les années suivantes. Du côté français, on va souvent jusqu'à considérer qu'il s'agit d'une vaine querelle de mots¹. Leibrich estime que "l'expression française de «civilisation» traduit exactement le vocable allemand de «Kultur», et la «culture» au sens français du terme exprime l'aspect proprement spirituel de la civilisation"². Les termes de ce débat sont pourtant bien ceux qui alimentent la polémique des *Considérations*, partiellement contemporaines de *La Montagne magique* ; dans son combat contre les valeurs de la France républicaine, l'auteur évoque l'antithèse "éternellement vraie, l'opposition

¹Maurice Boucher, *Le roman allemand (1914-1933) et la crise de l'esprit*, p. 162.

²Louis Leibrich, *Thomas Mann, une recherche spirituelle*, p. 116.

entre la musique et la politique, entre l'âme allemande et la civilisation (*Deutschtum und Zivilisation*)"¹. Les intuitions nietzschéennes sont radicalisées pour mettre en scène l'interminable contentieux entre la civilisation de la raison politique (et littéraire) et le culte de l'intériorité (et de la musique) soutenu par un sentiment vital qui inclut l'irrationnel. À la "civilisation" la dimension politique, scientifique et matérielle de l'humanité ; à la "culture", sa dimension spirituelle, artistique et religieuse. L'intérêt d'une étude lexicologique consiste alors à établir si la terminologie du roman répercute les éléments de ce grand débat.

La parution en 1918 du *Déclin de l'Occident* n'a pu qu'en aviver les enjeux. La somme spenglérienne reprend à nouveaux frais l'antithèse devenue classique : les deux concepts ne s'opposent plus comme deux formes d'organisation spirituelle, ils deviennent des catégories de l'entendement historique, susceptibles de décrire le processus organique de croissance et de dégénérescence de toutes les cultures : "La civilisation est le *destin* inévitable d'une culture. [...] Les civilisations sont les états *les plus extérieurs et les plus artificiels* auxquels puisse atteindre une espèce humaine supérieure. Elles sont une fin ; elles succèdent au devenir comme le devenu, à la vie comme la mort."² La civilisation correspond ainsi au stade *décadent* en lequel toute culture vivante finit nécessairement par se pétrifier. Spengler en repère les principaux symptômes : de la culture participent, par exemple, l'amour de la patrie, le respect des traditions, la religiosité fervente, l'économie domestique et le paysannat, la hiérarchie sociale, l'organicité du peuple ; la civilisation se caractérise au contraire par le cosmopolitisme des villes mondiales, le scepticisme et l'esprit raisonnant, la science irréligieuse, l'égalitarisme démocratique, la tyrannie de l'argent et des masses inorganiques. L'essentiel réside ici dans une conception de l'Histoire fondée sur l'opposition de l'organique et de l'artificiel – la civilisation n'étant rien d'autre que "l'exploitation graduelle de formes devenues anorganiques et mortes" – la rationalité outrancière des périodes de civilisation étant le signe le plus visible de ce passage de la

¹Thomas Mann, *Considérations d'un apolitique*, trad. de L. Servicen et J. Naujac, Grasset, Paris, 1975, p. 116.

²O. Spengler, *op. cit.*, p. 43-45 pour les citations suivantes.

vie vécue, dynamisme créateur, à une vie purement intellectualisée, privée de ses relations fécondantes avec le sang, le sol et le sentiment.

Le roman de Mann était suffisamment avancé au moment de la parution du *Déclin de l'Occident* pour exclure une influence directe et massive. Il n'en est que plus instructif de cerner ce qui, dans l'œuvre, semble tributaire de la problématique spenglérienne et ce qui s'en écarte rigoureusement. Les analyses portent sur cinq notions qui, dans le roman, servent à désigner en ses diverses nuances l'idée de civilisation : *Zivilisation, Aufklärung, Bildung, Gesittung et Kultur*.

Le concept de "civilisation" est de loin le plus représenté : environ vingt-cinq occurrences, sous la forme du substantif ou de son dérivé participial (*zivilisiert*). On ne s'étonnera pas que le terme soit majoritairement mis au compte de Settembrini. Le voisinage lexical de la notion est sans surprise : l'humanité évoluée ou, ce qui est identique, l'humanité occidentale, la grande ville européenne, le progrès, la littérature, la cité gréco-romaine... Lorsque le littérateur estime que "les choses prenaient selon lui un tour favorable à la civilisation"¹ ou encore lorsqu'il invoque la guerre civilisatrice² (*Zivilisationskrieg*), le terme conserve même sa dimension programmatique, il désigne le processus civilisateur de l'Occident dans le monde. Il apparaît ainsi comme l'expression quintessenciée de l'identité occidentale – Norbert Élias y voit "l'expression de la conscience occidentale, on pourrait dire le sentiment national occidental"³. Ce sentiment national est lui-même de portée supranationale : la *Zivilisation* est ce qui rassemble ; elle se confond chez Settembrini avec l'appel de la raison, qui seule possède cette universalité capable d'unifier la diversité des peuples.

Exception faite de son exploitation idéologique par Settembrini, la *Zivilisation* est cependant affectée de valeurs contradictoires. Quand le personnage évoque l'élément dionysiaque qui gît au cœur de la "civilisation"⁴, le terme semble doté de son sens plénier : celui qui caractérise la dignité humaine. Lorsque, confronté à la nature sauvage et muette, Hans Castorp est qualifié d'"enfant de la civilisation"⁵, la notation est

¹*MM*, p. 559/401.

²*Ibid.*, p. 563/405, 649/473.

³Norbert Élias, *La civilisation des mœurs*, p. 12.

⁴*MM*, p. 815/599.

⁵*Ibid.*, p. 686/501.

ambivalente : elle dit à la fois les droits de l'humanité et du sens contre le chaos, et la finitude humaine face au sublime de la nature. Moins flatteur encore, l'adjectif *zivilisiert*, souvent associé à *fein*, est utilisé pour décrire les "formes très civilisées de l'Allemand raffiné (*fein*) du Nord-Ouest"¹ de James Tienappel, ou sa femme, "civilisée et fine" (*zivilisiert und fein*)². L'Allemand n'est donc pas étranger à la sphère de la civilisation. *C'est même dans l'exacte mesure où il est civilisé qu'il est européen*. Le mot *zivilisiert*, à la différence du substantif, ne désigne cependant que le respect des formes et des convenances³, les mœurs policées, à mi-chemin entre éloge et ironie. Composante de l'âme allemande, la civilisation n'en représente que la couche superficielle : "Dans l'usage allemand, le terme de «civilisation» désigne quelque chose de fort utile, certes, mais néanmoins d'importance secondaire : ce qui constitue le côté extérieur de l'homme, la surface de l'expérience humaine."⁴ La *Zivilisation* exclut les traits les plus originaux d'une nation, particulièrement de l'âme allemande, dont elle ne peut que refréner la propension à la démesure, voire au délire : dans sa déclaration d'amour à Clawdia Chauchat lors de la *Walpurgisnacht*, Hans Castorp doit préalablement s'affranchir des règles de communication de la civilisation occidentale, pour lui parler "comme en rêve, d'une manière [peu] civilisée (*auf wenig zivilisierte Weise*) ?"⁵

Certains usages de la notion pourraient être aisément mis au compte de Spengler. La civilisation internationale⁶ qui se presse dans les salles de cinéma n'est pas loin de la description des masses cosmopolites et déracinées, avides de pain et de jeux, peuplant la "grande ville mondiale", emblème de la civilisation déclinante. L'usage de l'adjectif *hochzivilisiert* ("hautement civilisé") permet également de mesurer cette acception dépréciative. La première occurrence décrit

¹*Ibid.*, p. 623/452. Nous corrigeons.

²*Ibid.*, p. 629/456.

³*Ibid.*, p. 796/584.

⁴Norbert Élias, *op. cit.* p. 12.

⁵*MM*, p. 524/374.

⁶*Ibid.*, p. 470/435.

ironiquement les soins matinaux quelque peu maniaques de Hans Castorp¹, comme si le développement de la "civilisation" se confondait avec les formes futiles d'un individu sans relief. Plus tard, lorsque, revenant de son aventure dans la neige, le jeune homme rejoint "l'atmosphère très civilisée du Berghof"², l'attribution du terme à un sanatorium suggère la confusion entre l'accomplissement du processus de civilisation et le stade avancé de la décomposition. De fait, la dernière occurrence intervient peu après, pour évoquer "la période romaine de haute civilisation"³ – ressuscitant en même temps que la gloire antique de la civilisation romaine l'archétype de la chute d'un grand Empire, dont J. Freund souligne le rôle dans la crainte occidentale de la décadence.

Trop exclusivement identifiée au triomphalisme lyrique, mais réducteur, de la raison occidentale chez Settembrini ou à la fidélité à des usages sociaux réifiés, la *Zivilisation* semble le plus souvent dénuée de vigueur créative comme de profondeur : l'essentiel de la vérité humaine se décide ailleurs.

Sans doute pas davantage dans l'*Aufklärung*. D'un usage restreint, la notion se situe dans la dépendance sémantique de la *Zivilisation*, dont elle énonce un des aspects : celle-ci désigne la totalité des réalisations de la raison occidentale, au lieu que l'*Aufklärung* renvoie à l'idéal des Lumières et à la dimension essentiellement *intellectuelle* de la civilisation, d'où l'embarras du traducteur, qui rend le mot tantôt par "civilisation", tantôt par "siècle des Lumières", par l'idée d'instruction, enfin par une périphrase : "les lumières de la civilisation"⁴. En tant qu'elle signifie un idéal étroitement chevillé à la rationalité occidentale, l'*Aufklärung* est l'objet des mêmes anathèmes que la *Zivilisation* de la part de Naphta, qui prévoit l'éradication prochaine de la conception positiviste de la politique et de la connaissance (*Aufgeklärtheit*) défendue par Settembrini. Du point de vue de la conception de l'Histoire qu'elles impliquent, *Zivilisation* et *Aufklärung* sont ainsi prises dans un même jeu de tensions : pour l'humanisme républicain, elles constituent

¹*Ibid.*, p. 59/42.

²*Ibid.*, p. 717/525.

³*Ibid.*, p. 747/548.

⁴Respectivement *Ibid.*, p. 987/734 et 991/738 ; 149/105 ; 749/550 ; 94/66.

les mots d'ordre du progressisme ; en dehors de cette perspective, elles renvoient paradoxalement à une forme de *conservatisme*, dans la mesure où elles sont présentées comme le rejeton d'une philosophie étroitement rationaliste et d'une anthropologie bourgeoise nécrosée, condamnée par les nouvelles forces historiques.

Les valeurs qui s'attachent à la *Bildung* sont affectées d'un signe plus favorable. La complexité de la notion explique sans doute le flottement de sa traduction. Si parmi la quinzaine d'occurrences, la traduction de *Bildung* par *culture* est de loin la plus fréquente, on rencontre également *instruction*, *université* et même *civilisation*¹. À la différence des notions précédentes, la *Bildung* n'apparaît nullement comme la propriété idéologique d'un personnage particulier, même si c'est à l'humaniste qu'il revient d'invoquer le plus souvent cette idée-valeur qu'il place au premier rang des conquêtes humaines, aux côtés de la "liberté et de la démocratie"² ; du reste l'Italie n'a-t-elle pas la première "déployé le drapeau des lumières (*Aufklärung*), de la culture (*Bildung*) et de la liberté"³ ? Alors que l'*Aufklärung* désignait pour lui l'esprit critique et scientifique hérité de la civilisation des Lumières, la *Bildung* recouvre pour l'essentiel l'esprit de la culture classique, la maîtrise des humanités, l'affinement de l'esprit né de la fréquentation de la littérature. Lorsque Settembrini évoque "l'époque glorieuse de la renaissance de la (*Bildung*) antique"⁴, il ne s'agit naturellement pas de la résurrection d'une "civilisation", comme le propose la traduction, mais de la reviviscence, au cours de la Renaissance, de l'héritage culturel des Anciens. Ainsi définie, la *Bildung* est à la fois une propriété individuelle, mesurant la formation d'un esprit, et un patrimoine collectif à transmettre par les voies traditionnelles de l'éducation. Plus fondamentalement, elle signifie l'appropriation d'une source étrangère par un individu ou un peuple singuliers, engage une problématique du même et de l'autre, du national et de l'universel.

C'est pourquoi, contre Naphta, Settembrini défend l'existence d'un modèle universel de la *Bildung*⁵ tandis que son adversaire n'a pas

¹Respectivement *Ibid.*, p. 749/549 ; 749/549; 841/820 et 842/620

²*Ibid.*, p. 842/620.

³*Ibid.*, p. 233/165, et aussi 525/375

⁴*Ibid.*, p. 841/620.

⁵*Ibid.*, p. 748-750/549-550 pour les références suivantes.

de mots assez durs pour pourfendre "l'idéal de la culture classique" et "le mandarinat universitaire", sans renoncer pour autant à la notion. Le jésuite va jusqu'à se faire le chantre d'une culture populaire définitivement affranchie des contraintes scolaires : "Personne au monde ne devait plus sa culture proprement dite [*seine eigentliche Bildung*] à l'école [...] Un enseignement libre et accessible à tous par des conférences publiques, par des expositions et par le cinéma était infiniment supérieur". L'expression *eigentliche Bildung* oppose ici une instruction imposée par l'institution à une culture propre, singulière, résultant de la libre interaction entre l'individu et son milieu : Naphta envisage sans se troubler la coexistence de la *Bildung* et de l'analphabétisme.

Dans la conception allemande, "le sujet est une totalité particulière dont le développement repose, comme pour une plante, sur le jeu réciproque des dispositions innées et de l'influence du milieu"¹ ; la *Bildung* est inséparable de l'idée de différence individuelle qu'il est nécessaire d'entretenir et de cultiver. Celle de Settembrini, trop uniforme, s'apparentait encore à l'*Aufklärung* ; celle de Naphta reposait, malgré sa composante anarchique, sur une mystique du peuple. L'illustration la plus profondément individualiste de la *Bildung* reste sans doute celle de Hans Castorp. Son commerce avec Peeperkorn répond ainsi à la supputation des "avantages qu'il [en] tirerait pour sa culture"², plus exactement : pour ses expériences formatrices (*Bildungserlebnisse*). L'aventure intérieure de Hans – celle d'un voyageur qui se forme, un *Bildungsreisende*³ – n'est que la poursuite de cette *éducation de soi-même* qui est au cœur de la *Bildung* allemande, à ceci près que sa formation le laisse finalement seul avec lui-même au lieu de le ramener, comme Wilhelm Meister, au principe de réalité et à la responsabilité sociale. À ce degré d'individualisme, on conçoit que c'est l'Histoire elle-même qui prend congé : cette part séminale, mais apolitique et anhistorique, de l'âme allemande confine au solipsisme quand elle n'est pas contrebalancée par la dimension collective. C'est ce rôle que semble jouer dans le roman la notion de *Gesittung*.

La valorisation de la *Gesittung* dans l'œuvre, placée au même rang que les notions clés de *Zivilisation* et de *Bildung* peut surprendre au premier abord. La notion (avec ses

¹Louis Dumont, *L'idéologie allemande*, p. 109-110.

²*MM*, p. 825/607.

³*Ibid.*, 938/696.

dérivés *Sittigung, gesittet*), utilisée une quinzaine de fois dans le roman, est difficile à traduire. M. Betz a choisi, presque systématiquement, de recourir à l'équivalent *civilisation*, ce qui ne va pas toutefois sans engendrer des confusions. Lorsque Settembrini définit l'essence de la *Zivilisation*, il est clair que la *Sittigung* n'est qu'une dimension de celle-ci, qui se présente alors comme la totalisation de composantes politiques, littéraires et morales : "Toute (*Sittigung*) et tout perfectionnement moral sont issus de l'esprit de la littérature, [de l'esprit] de la dignité humaine, qui est [en même temps] l'esprit [de l'humanité et] de la politique. Oui, tout cela ne fait qu'un [...] : (*Zivilisation*)"¹. Traduire *Sittigung* par "civilisation" donne ici au raisonnement de l'humaniste un caractère tautologique qu'il n'a pas dans le texte original.

Gesittung et *Zivilisation* impliquent deux rapports différents à l'Histoire. Settembrini peut à bon droit parler des conquêtes de la *Zivilisation*, dans la mesure où celle-ci se confond avec l'expansion culturelle et politique de l'Europe occidentale ; il n'est en revanche jamais fait état d'une *Gesittung* conquérante, mais bien plutôt d'une dignité morale à conserver ou à atteindre. Par un mouvement inverse du processus de *Zivilisation*, c'est à l'humanité de s'élever à la *Gesittung*. Hans Castorp évoque ainsi le temps où, "grâce à l'art de planter la vigne et de presser le raisin l'homme est sorti de son état de sauvagerie, a conquis la civilisation (*Gesittung erlangten*)"². Si la *Gesittung* joue un rôle dans l'Histoire, c'est comme idéal de perfectionnement moral. Certes, le mot peut avoir une connotation non moins futile que *zivilisiert*, quand il décrit, au début de l'œuvre, les "usages de civilisé"³ de Hans Castorp. Mais il recouvre toute sa gravité au fil du récit, au point d'en devenir une notion cardinale, susceptible de dépasser le conflit aporétique de la *Bildung* et de la *Zivilisation*.

Le mot *Sitten* et ses composés (*sittlich, Sittlichkeit*) sont des concepts majeurs de la philosophie morale allemande. Hegel opposait ainsi à la

¹*Ibid.*, p. 239/169. Nous corrigeons.

²*Ibid.*, p. 815-816/599.

³*Ibid.*, p. 65/46

Moralität kantienne (moralité subjective) la *Sittlichkeit*, moralité objective, réconciliant les exigences de la conscience individuelle et les devoirs sociaux. Settembrini lui-même use de ces notions : la dévotion à la mort est soupçonnée de dissoudre "les mœurs et la morale"¹ (*Sitten und Sittlichkeit*). La *Gesittung* s'apparente à la *Bildung* par son caractère d'intériorité et à la *Zivilisation* par sa dimension collective : c'est le point d'accomplissement moral d'une société. Le terme semble donc exprimer un sens plus riche que *Zivilisation*. Un indice semble le confirmer : la vision de la société rayonnante dans "Neige" est placée sous le signe de la *Gesittung* et non de la *Zivilisation* : Hans Castorp y contemple un "bonheur ensoleillé et civilisé (*sonnig-gesittet*)"² ; un peu plus loin, il est encore question de "la forme et de la civilisation (*Gesittung*) d'une communauté intelligente et amicale"³. Le passage doit être mis en rapport avec la tirade au cours de laquelle Castorp établit le lien entre le vin et la *Gesittung*, morceau de bravoure où la notion revient trois fois, mais dégagée du formalisme social dans lequel Settembrini tend à l'enfermer. Le jeune homme y expose que "la civilisation (*Gesittung*) n'est nullement affaire de raison et de [sobriété bien articulée] mais bien plutôt d'enthousiasme, d'ivresse et de sentiment de délectation"⁴. Profession de foi qui invite à se rappeler que sa vision dans la neige se produit elle aussi sous l'effet d'une légère ivresse (l'absorption de porto) : le *sonnig-gesittet*, c'est-à-dire l'élément solaire et apollinien s'allie ainsi à une griserie d'origine dionysiaque. Dans ces passages où s'exprime l'essence de la *Gesittung*, l'harmonie réside d'abord dans cet équilibre délicat entre la ferveur et la raison. Sans doute faut-il expliquer par ce supplément d'âme le fait que l'idylle de "Neige" échappe au rigorisme settembrinien de la *Zivilisation* pour retrouver le sens plus intérieur et plus humain de la *Gesittung*. Face à l'idéologie des Lumières, et au-delà de l'éducation de soi-même figurée par la *Bildung*, la *Gesittung* parie sur un progrès moral en pente douce, reposant moins sur le sens de l'Histoire que sur la vertu des mœurs.

On ne peut qu'être frappé par la rareté du mot *Kultur*, qui n'apparaît qu'une fois comme substantif isolé, – utilisé par Naphta pour qualifier "la civilisation (*Kultur*) du

¹*Ibid.*, p. 600/434.

²*Ibid.*, p. 710/519.

³*Ibid.*, p. 714/523.

⁴*Ibid.*, p. 815-816/600.

Moyen Âge"¹, période d'élection du scolastique, pour qui l'éloge de la *Kultur* médiévale, animée par le sens de la hiérarchie et du sacré, s'insère dans une polémique évidente contre le rhéteur de civilisation. Pour le reste, le terme n'apparaît guère que dans des compositions lexicales où il accompagne les gestes de Peeperkorn décrits comme des *Kulturgebärde* ². Le mot *Kultur*, alors en fonction adjectivale, est traduit successivement par *civilisé*, *raffiné*, *élaboré*, et n'est à la fin plus traduit du tout. La traduction par *raffiné* est en tout cas à proscrire, dans la mesure où le "raffinement" (mot emprunté au français) est sévèrement dénigré par le Hollandais : il fait partie des "dons tardifs" opposés aux "dons classiques"³ de la vie, révélateurs d'une insuffisance vitale : il participe de la sphère de la civilisation. Peeperkorn, quant à lui, est l'homme de la *Kultur*. Les *Kulturgebärden* de Peeperkorn sont toujours des gestes imposant son autorité : gestes d'un "chef d'orchestre", "péremptaires", "étouffant [...] toute contradiction qui aurait pu s'élever contre sa parole énergique"... ils renvoient à tous les attributs de puissance, vitale et économique, du personnage.

Peeperkorn est la seule incarnation, dans le roman, du colonialisme européen. Celui-ci avait trouvé en Settembrini un avocat, au nom de la mission civilisatrice de l'Occident. C'est sous un tout autre éclairage que l'entreprise apparaît à travers le Hollandais. La présence de Peeperkorn dans les colonies semble uniquement liée à ses activités économiques, qui sont elles-mêmes le déploiement d'une énergie d'exception. L'impérialisme n'est que la traduction politique d'une volonté de puissance qui ne peut trouver d'exutoire que dans un dépassement des limites nationales. Avec Peeperkorn, ce n'est pas de la perfection de son modèle que l'Occident tire sa légitimité impériale, mais du droit que lui donne sa puissance. L'opposition de l'humaniste et du capitaliste est celle de la force du droit et du droit de la force. Plus précisément, *elle signifie le passage d'un modèle rationaliste et civilisationnel à un modèle vitaliste et culturel* de l'expansion économique et politique de l'Occident.

On sait que Spengler tenait le colonialisme pour un stade avancé de l'artificialisme propre aux "civilisations" et considérait que, par opposition aux cultures, toujours

¹*Ibid.*, p. 842/621.

² *Ibid.*, p. 791/580, 799/587, 805/591, 806 /592, 810/595, 819/602.

³*Ibid.*, p. 814. ZB, p. 598.

closes, l'impérialisme était le symptôme indiscutable de leur déclin : "L'homme cultivé a son énergie dirigée en dedans, le civilisé en dehors. [...] La tendance expansive est une fatalité [...] empoignant l'homme tardif du stade grand citoyen."¹ Mann semble d'abord s'écarter sensiblement de cette grille d'interprétation : la *Kultur* ne correspond pas tant à un stade historique qu'à une modalité du rapport au monde, fondée sur le sentiment de la vie plutôt que sur la domination sans partage de la raison : les deux principes de la *Kultur* et de la *Zivilisation* ne sont pas successifs, mais contemporains. Ils se disputent l'âme de toute société, sinon de tout individu. Ce refus d'historiciser à l'excès ces deux états explique que Mann ne rejoigne nullement Spengler – qui pensait avoir découvert les lois inébranlables de l'Histoire universelle – sur le terrain de l'*amor fati*. Dans un texte de 1924, le romancier ne manquera pas de juger sévèrement son "fatalisme", œuvre d'un "défaitiste de l'humanité"². Le principe de la *Kultur* continue d'habiter l'Occident comme l'une de ses possibilités ; il n'est jamais entièrement supplanté par le principe de civilisation au nom de quelque nécessité historique.

Est-ce à dire que la vie soit une meilleure garantie que l'esprit contre les risques du déclin ? Faut-il croire que la valorisation de Peeperkorn dans le roman signifie que "le héros ne choisit pas en effet un programme intellectuel mais un modèle vital d'accomplissement"³ ? Peeperkorn souffre d'une maladie tropicale (la fièvre quarte), contractée en raison même de sa présence à Java. Conséquence d'une puissance de vie débordante, l'expansionnisme territorial est aussi l'occasion d'un amenuisement de l'énergie primitive : déraciné, l'Européen le plus robuste est soumis à tous les périls : le romancier finit par rejoindre le diagnostic pessimiste de Spengler sur les menaces de l'expatriation coloniale. Peeperkorn est contraint de s'incliner

¹O. Spengler, *op. cit.*, tome I, p. 48-49.

²T. Mann, "Sur la doctrine de Spengler", in *L'Artiste et la Société*, p. 141.

³Odile Marcel, *La Maladie européenne, Thomas Mann et le XX^e siècle*, p. 229.

devant "le crépuscule du monde" – ce *Weltuntergang*¹ qui rappelle le "déclin [*Untergang*] de l'Occident". Mann reconnâtra lui-même l'échec tragique de son personnage et y voyait un symbole du "gaspillage de forces de l'Allemagne"². Si le principe occidental de civilisation menace ruine par sa tendance à pétrifier la profusion vitale dans des usages sociaux et des formes trop raisonnables, le principe germanique de la culture, livré à ses seules forces, n'en court pas moins à la débâcle. Poussées chacune au terme de leur logique, les valeurs de la *Zivilisation*, de la *Bildung* et de la *Kultur* semblent vouées à précipiter l'effondrement des valeurs ou la déliquescence du lien social. Le motif de la maladie permet de donner à ce délabrement culturel de l'Europe toute son intensité figurative.

L'Europe tuberculeuse. – Commentant son œuvre, Thomas Mann s'efforçait de la soustraire à l'esthétisme morbide du "roman de la maladie" dans lequel on a parfois voulu l'enfermer. Du choléra de *La Mort à Venise* à la syphilis de *Leverkühn*, toute l'œuvre atteste pourtant, chez cet "héritier de la psychologie et de la typologie nietzschéennes de la décadence"³, la permanence de la maladie comme symptôme et métaphore d'une crise des valeurs. Si le sanatorium de la *Montagne magique* rappelle celui de *Tristan*, la portée de la métaphore est cette fois autrement plus ambitieuse, dans la mesure où la description d'une pathologie individuelle (celle de l'artiste) se mue en une réflexion sur la "maladie européenne".

Dans l'univers du *Berghof*, tout discours sur la pathologie est indexé à une anthropologie. Le conflit des interprétations est inscrit dans l'histoire des représentations de la tuberculose, dont Susan Sontag montre qu'elle se plie avec la plus grande plasticité à des fantasmes en apparence incompatibles, révélant tantôt un haut degré de spiritualité ("La tuberculose s'approprie les qualités imputées aux poumons qui appartiennent à la fraction supérieure, spiritualisée, du corps"⁴), tantôt la toute-puissance de la sensualité.

¹MM, p. 813/597.

²T. Mann, *Questions et réponses*, Belfond, 1986, p. 54.

³J.-M. Palmier, "Thomas Mann et la décadence", in Jean FINCK, *op. cit.*, p. 9-10.

⁴Susan Sontag, *La maladie comme métaphore*, p. 25

De même, le sanatorium est à la fois l'espace d'une initiation métaphysique pour Hans Castorp et un lieu où le corps règne en maître. Rien n'est épargné des repas plantureux, des six services qui absorbent l'esprit et l'organisme, propres à satisfaire l'avidité souvent malsaine des pensionnaires. Voracité et luxure sont les deux formes équivalentes d'une appétence que plus rien ne vient réguler. Susan Sontag rappelle la croyance selon laquelle la tuberculose "donne lieu à des accès d'euphorie, augmente l'appétit, exacerbe le désir sexuel"¹. "Que voulez-vous que j'y fasse, si la phtisie est inséparable d'une certaine concupiscence ?"², renchérit Behrens. "Le flirt et la température", bientôt identifiés, occupent tous les esprits. Le libertinage règne sous toutes ses formes, au point que ce phalanstère évoque pour Settembrini "le tourbillon du deuxième cercle de l'enfer qui entraîne et secoue les pécheurs de la chair"³.

Une discontinuité radicale s'établit ici avec la vie dans la plaine, fondée sur le principe de l'économie, laquelle est aussi libidinale. L'imaginaire de la tuberculose, lié à un certain état de développement du capitalisme, l'associe à une "pathologie de l'énergie"⁴, sanctionne l'excessive prodigalité des ressources, contradictoire avec la gestion saine d'un capital qu'on accumule avec patience. À l'instar du consul Tienappel en visite, le pensionnaire du Berghof découvre avec stupeur le champ inouï des possibles de *l'érotisme*. Le sujet du sanatorium est un être-pour-la-mort en même temps qu'un être-pour-le-plaisir, les deux aspects étant liées par une secrète affinité ; il est tout entier du côté de la dépense. Il n'est pas jusqu'à la mort de l'honnête Joachim qui ne puisse être expliquée, selon son cousin, par cette tendance du soldat à la profusion d'énergie qui confine à *l'hybris*.; cette hypothèse provocante d'un lien de causalité entre la préoccupation virile du corps dans la discipline militaire et la victoire du corps comme force lascive et morbide dans la maladie, semble être corroborée par Behrens : "il est possible que les cris de commandement au régiment aient créé là un *locus minoris resistentiae*."⁵ C'est au cœur d'un principe ascétique porté à son

¹*Ibid.*, p. 20.

²*MM*, p. 606/439.

³*Ibid.*, p. 528/378.

⁴Susan Sontag, *op. cit.*, p. 76-78.

⁵*MM*, p. 761/559.

paroxysme qu'il conviendrait de déceler son inversion possible en force de dérèglement.

En quoi le sanatorium, que tout semble éloigner des normes sociales, économiques et morales de la plaine, de la sphère européenne de la santé, du "travail et du génie pratique"¹, peut-il éclairer la crise de la civilisation européenne ? Les pensionnaires du Berghof sont-ils malades en "tant que membres de leur classe"² – celle d'une bourgeoisie oisive de rentiers et d'épouses fortunées ? La portée métaphorique est sans doute plus large. C'est en des termes médicaux que se traduisait, au chapitre II, la crise du sens qui frappait le monde d'en bas, la plaine européenne, à la veille du départ de Hans Castorp : "lorsque l'époque elle-même, en dépit de son agitation, manque de buts et d'espérances, lorsqu'elle se révèle en secret désespérée, désorientée et sans issue, lorsqu'à la question [...] sur le sens suprême, plus que personnel et inconditionné, de tout effort et de toute activité, elle oppose le silence du vide, cet état de choses paralysera justement les efforts d'un caractère droit, et cette influence, par-delà l'âme et la morale, s'étendra jusqu'à la partie physique et organique de l'individu."³ D'emblée se trouve ainsi proposée une grille d'interprétation métaphysique, et non seulement sociale, de la maladie, liée à la faillite des justifications transcendantes de l'existence.

Le sanatorium est en ce sens le point d'aboutissement d'une logique d'exténuation des valeurs fondatrices, l'autre virtuel de l'Europe et non le miroir inversé où elle contemplerait avec assurance la cohérence de ses valeurs. Décrivant les vertus singulières de l'atmosphère de Davos, Behrens souligne que l'air de Davos "bon contre la maladie" mais en même temps, "bon pour la maladie, il commence par hâter son cours, il révolutionne le corps, il fait éclater la maladie latente"⁴. La fonction du sanatorium est donc duelle : lieu de guérison, il est aussi et surtout l'endroit propice au développement de ce qui n'existait qu'à l'état de germe, et qui ne se serait peut-être jamais manifesté, comme dans le cas de Hans Castorp.

¹*Ibid.*, p. 90/63.

²Inge Diersen, *Untersuchung zu Thomas Mann*, p. 140.

³*MM*, p. 52/36-37.

⁴*Ibid.*, p. 273/193.

L'aveu du médecin conditionne l'ensemble de la fiction : comme l'air des montagnes accélère l'apparition des maladies latentes, la cure opère comme le révélateur de la civilisation, de sa nature profonde, de sa maladie cachée. Transplanté dans d'autres conditions de vie, l'Européen découvre un mal qui lentement le ronge, son "endroit humide"¹ – comme son péché originel. Le Berghof n'est pas un monde à l'envers, il est l'âme retournée de l'Europe, l'actualisation brutale d'un devenir jusque-là virtuel. L'inversion des valeurs chez ceux d'en haut (santé / morbidité, travail / oisiveté, discipline sociale / hédonisme) n'est jamais que la figure du destin des valeurs d'en bas une fois que se sont effondrés les arrière-mondes – sociaux, politiques, religieux – qui les justifiaient. En cela la scène du sanatorium, antithèse de l'Europe, peut avoir valeur de diagnostic : image d'une civilisation littéralement à bout de souffle, qui s'apprête à gaspiller ses dernières forces dans un ultime festin de mort.

Si donc la tuberculose modélise le mal de la civilisation occidentale en ce début de siècle, c'est sous la forme de ce qu'on pourrait appeler un *précipité*. Entendons ce terme dans son sens chimique de concrétion et d'amalgame, comme en sa connotation cinétique : le rituel morbide et hédoniste des tuberculeux figure en *accélééré* le devenir possible d'une humanité européenne guettée par catastrophe.

Est-on pour autant fondé à voir dans *La Montagne magique* une variation de plus sur le thème de la décadence occidentale ? Certes, la persistance du point de vue vitaliste sur l'Europe est incontestable – tout dans l'œuvre incite à lire, à travers le motif de la tuberculose, le récit de l'épuisement, physique et spirituel, des formes sociales traditionnelles qui donnaient à l'Europe sa vigueur et sa cohérence. La "maladie européenne" semble consacrer la crise de la communauté, et plus généralement encore, la fin des totalisations idéologiques qui faisaient jusque-là exister l'Europe : Joachim est frappé parce que son statut de militaire appartient, sans qu'il le sache, à une époque révolue, condamnée par l'Histoire et dont la Grande Guerre sera le chant du cygne. "Une nature tout à fait ferme, sûre d'elle-même ? Mais il est sérieusement malade, ton pauvre cousin"², fait remarquer

¹*Ibid.*, p. 272/192.

²*Ibid.*, p. 498/354. En français dans le texte.

Clawdia Chauchat qui ajoute bientôt, à propos de Settembrini : "Ton ami italien, du reste, ne va pas trop bien non plus."¹ Ces deux pôles de stabilité axiologique (la valeur allemande du service et de l'ordre d'un côté, le combat rationaliste pour la dignité humaine de l'autre) sont aussi les plus profondément atteints du roman. Il est vrai que, chacun à sa façon, ces deux personnages connaîtront une mort qui n'entame en rien la constance de leur combat, puisqu'ils ne rendent les armes qu'après des actes de résistance : Joachim Ziemsen a tenté de retourner dans la plaine, Settembrini a pris ses distances avec le Berghof. Mais la maladie dont ils sont victimes signifie à coup sûr la faille de ces deux personnages monolithiques, arrimés à des dogmes que l'évolution historique semble condamner. Les maladies parallèles de Settembrini, l'humaniste bourgeois, et de Naphta, le jésuite révolutionnaire, attestent quant à elles l'impossibilité de maintenir ou de restaurer, au nom de totalités anciennes – celle de la Raison ou de Dieu, de la République bourgeoise ou de l'Église – un lien social frappé d'obsolescence.

La dissolution moderne des communautés organiques a laissé l'individu européen seul face à lui-même, sur fond de crise du sens. Susan Sontag souligne que "c'est autour de la tuberculose que s'organisa l'idée de la maladie vue autrement qu'un mal collectif"² et renchérit : "La maladie qui individualise, celle qui met la personne en relief et la distingue de son entourage, c'est la tuberculose. [...] À la différence des grandes maladies épidémiques du passé (peste bubonique, typhus, choléra) qui frappaient l'individu en tant que membre d'une communauté soumise au même sort, la tuberculose était un mal qui isolait de la communauté."³ Serait-il alors abusif de réintroduire la dimension collective dans la description du mal ? Probablement pas. La tuberculose est bien la maladie de *l'individu*, mais elle devient particulièrement propre à métaphoriser l'ensemble social dès lors que ce sont les sociétés elles-mêmes qui souffrent de l'affaissement d'un monde commun de valeurs, qui laisse les individus face à eux-mêmes : la scène du sanatorium, où se conjuguent solitude et communauté,

¹*Ibid.*, p. 503/358. En français dans le texte.

²S. SONTAG, *op. cit.*, p. 40.

³*Ibid.*, p. 48.

rend compte de cette dimension tout à la fois individuelle et collective du malaise de la civilisation occidentale.

Si donc le romancier n'a pas rompu toute attache avec l'inspiration décadentiste, *La Montagne magique* n'en constitue pas moins un tournant, en nette rupture avec l'idéalisation indistincte de la conscience malade comme avec les simplifications naturalistes : Thomas Mann ne fait guère que mettre en scène un *possible* de l'Histoire européenne, sans l'enfermer dans un carcan déterministe. La maladie n'est plus célébrée comme la possibilité d'une existence authentique, mais définie comme le moment d'une prise de conscience, prélude à un retour dans le monde qui ne saurait être, cependant, retour en arrière. Le malade guéri se devrait d'être à égale distance de l'esthète décadent et du "philistin gourmand" (*Tristan*). Le cas de Hans Castorp, avec toutes les hypothèques pesant sur son avenir, est en ce sens exemplaire de l'incertitude du destin européen. Dans le monde d'en bas se livre également le "travail du négatif" : la "fête mondiale de la mort" (*Weltfest des Todes*) est-elle rien d'autre que la transposition planétaire de cette "explosion (*Ausbruch*) joyeuse" (littéralement : festive, *festlich*¹) des maladies latentes, d'où peut encore émerger, même incertaine, l'espérance d'une refondation ?

Les mirages de l'Histoire (Kafka)

L'œuvre de Kafka n'est à lire ni comme la prophétie de l'univers totalitaire, ni comme la fable de l'existence humaine envisagée *sub specie æternitatis*. L'écrivain puise abondamment au matériau que lui fournit son temps – à tel point qu'on a pu affirmer, non sans provocation, que "Kafka n'a pas écrit un récit romanesque, [mais qu'] il a représenté une page de l'histoire de la Bohême"². S'il "participe pleinement de la crise de la culture et du pessimisme décadentiste qui s'installe en Europe au tournant du siècle"³, on ne trouve dans ses romans aucune déclaration apodictique sur le sens de l'Histoire.

¹MM, p. 624/453.

²Rose-Marie Ferenczi, *op. cit.*, p. 151.

³Régine Robin, *Kafka*, p. 56.

L'omission de la référentialité historique n'en laisse pas moins sa place à une méditation sur le devenir des sociétés humaines, dont le contenu est à extraire de la trame symbolique, voire mythique, des romans.

L'Amérique et les promesses du temps. – L'Amérique de Kafka reproduit dans son rapport au temps l'équivalent du mouvement repéré dans l'étude sur l'espace. Promesse (abusive ?) d'accomplissement qualitatif et quantitatif du temps européen, elle ne dévoile qu'en dernière instance la nature du processus d'occidentalisation imposé à qui veut mener jusqu'au bout l'expérience du Nouveau Monde.

L'ascension miraculeuse (*wunderbar*) de l'échelle économique par l'oncle *Jakob* – parti d'un petit magasin, il devient propriétaire des "troisièmes entrepôts du port" – doit être saisie à partir de la double grille du réalisme sociologique et de la mythologie américaine. Elle est certes le fruit de "trente ans" de travail acharné d'un *self made man* qui, par son alliance entre une rigoureuse morale du travail, un sens aigu et presque puritain du devoir et son idéal de prospérité, signe électif, est très près d'illustrer les thèses wébériennes sur l'esprit du capitalisme. Son ultime commentaire ("Tout ici évolue très vite"¹) fait cependant basculer l'Amérique du côté du mythe : le pays des "signes" (*Zeichen*) et des "miracles" (*Wunder*)² n'est pas soumis à la même nécessité que l'Europe ; il est le lieu d'une accélération du temps humain. L'Europe est reléguée au rayon des vieilleries, à l'image du costume sale et huileux de Karl qualifié par le portier en chef de typiquement européen. La cuisinière en chef vante les vertus régénératrices de l'Amérique qui transforme en six mois les adolescents décharnés d'Europe en hommes robustes. Telle est la légende dorée : celle d'un *accroissement inouï de puissance*. Sur un plan économique ou physique, l'Histoire américaine est bien celle de cette augmentation d'énergie qui représente pour l'Europe fatiguée une promesse de renouveau. Valéry avait défini l'Amérique comme la "projection de l'esprit européen"³ : l'expression peut être ici entendue au sens où cet esprit européen,

¹*DI*, p. 63/55.

²*Ibid.*, p. 42/34 (nous corrigeons).

³Paul Valéry, *op. cit.*.

empêtré et ankylosé dans ses limites étroites, ne peut s'accomplir que dans un monde enfin affranchi de la mesure.

L'Amérique n'est ni l'antithèse de l'Europe, ni son appendice, mais plutôt son superlatif. Le vieux monde ne serait dans cette perspective que l'imparfaite esquisse du nouveau. Ce jeu de contraste se présente avec une acuité particulière dans le monde des objets et le domaine technique. Tout le paradigme du gigantisme (immeubles, villes, entreprises) contribue à faire de l'Europe et de l'Amérique deux réalités incommensurables. Dernière version de la *translatio studiorum* ? La supériorité de l'Amérique s'étend à la culture : Karl se lamente sur l'indigence de son instruction ; le soutier lui-même est persuadé que "les universités américaines sont incomparablement meilleures"¹ que celles d'Europe. L'Europe est non seulement à l'Amérique ce que le passé est à l'avenir, mais encore elle tente maladroitement de copier celle qui est devenue son modèle : le bureau de Karl "était sans comparaison avec les bureaux prétendument américains qui circulaient en Europe"². Le vieux continent, à la remorque de l'Amérique, est réduit à n'en être que l'imitation dégradée. Dans une sorte de télescopage historique, la civilisation la plus ancienne n'est plus que la pâle reproduction de la plus jeune : figure déconcertante d'un *héritage à l'envers*.

Le texte fait pourtant subir un ultime retournement de sens à la raison historique. Le bureau de Karl "invention des plus récentes", lui "rappelait fort ces crèches de Noël animées qu'on exhibait chez lui à la foire de l'avent, sous le regard ébahi des enfants". Ce rapprochement inopiné révèle non seulement que la source de la fascination produite par la technique est d'ordre infantile, mais aussi, que l'extrêmement nouveau coïncide avec l'extrêmement ancien, que la pointe du progrès rejoint, par une courbe mystérieuse, les profondeurs de l'archaïque. L'ordre historique est soudain pris à rebours, la ligne assurée du progrès se révèle finalement circulaire et l'accomplissement de l'humanité nouvelle a toutes les apparences d'un retour à l'enfance. De même, les "téléphones extrêmement modernes"³ de l'Hôtel Occidental conjuguent la plus haute technicité et l'irrationalité

la plus

¹DI., p. 22/13

²*Ibid.*, p. 55/47-48 et la citation suivante.

³*Ibid.*, p. 212/202 et la citation suivante.

incongrue et confinent à une forme de communication primitive, non verbale, celle qui exprime par des gestes et des coups les passions et les besoins : exagérément amplifié par l'appareil, le message, au bout du compte, est inaudible pour les employés, qui sont comme "assommés" par la voix "tonitruante" qui leur parvient, et "laissent tomber leur tête". L'idée que l'opposition de l'Amérique et de l'Europe en termes d'accélération du temps est peut-être fallacieuse se retrouve dans le dialogue entre Karl et la cuisinière en chef à l'Hôtel Occidental. Invitant le jeune homme à évoquer sa patrie (qui est aussi la sienne), la cuisinière s'étonne du "nombre de choses qui avaient changé là-bas de fond en comble en un temps relativement court"¹. L'Europe est elle aussi en devenir, mais l'Européen doit quitter son continent pour s'en rendre compte : simple question de perspective, relative à la situation de l'observateur.

Plus qu'une dénonciation du mythe américain (les États-Unis n'ont pas attendu Kafka pour connaître des censeurs plus sévères et mieux informés), ces paradoxes nourrissent une méditation où se trouve engagé le sens même de l'héritage historique de l'Europe. Ébranler le mythe américain – quintessence et hypertrophie de l'esprit européen, envisagé comme conquête illimitée de la nature, arraisonnement technique du monde – c'est d'abord faire le deuil d'une conception européenne de l'Histoire qui fait de celle-ci un processus continu de croissance et d'expansion. Le cercle historique par lequel le terme rejoint l'origine, le fixisme des relations humaines et l'identité du problème moral entre l'Ancien et le Nouveau Monde, signifient l'illusion qu'il y aurait à faire du prométhéisme technique le critère d'un développement historique. Mais quel autre sens l'Histoire pourrait-elle avoir que cette tension prométhéenne vers la puissance ?

Certains fragments des *Préparatifs de noce à la campagne* peuvent apporter un début de réponse : "L'instant décisif de l'évolution humaine est perpétuel. C'est pourquoi les mouvements spirituels révolutionnaires sont dans leur droit en déclarant nul et non avenu tout ce qui les précède, car il ne s'est encore rien passé."² Plus explicitement

¹*Ibid.*, p. 169/159.

²KAFKA, *Préparatifs de noce à la campagne*, trad. M. Robert, Gallimard, coll. L'imaginaire, p. 48.

peut-être, l'auteur ajoute : "Croire au progrès ne veut pas dire croire qu'un progrès s'est déjà produit. Cela ne serait pas une croyance."¹ Ces notations montrent le refus constant de l'auteur de s'en tenir à l'idée d'une histoire-processus : l'idée qu'aucun progrès n'a peut-être eu lieu – en somme : que l'Histoire n'est qu'une illusion de perspective – interdit de penser que l'Amérique puisse être cette terre où les promesses de l'Europe sont amenées à leur accomplissement, où s'achève ce que la civilisation européenne avait laissé en souffrance. Au lieu d'un processus, l'allusion à l'"instant décisif" et à la "croyance", *Glaube* – laisse attendre un saut radical dans une sphère absolument autre, qui semble emprunter ses modèles à l'espérance religieuse.

Le pays du soleil couchant. – Une intrigue qui se déroule en six jours, en un temps et un lieu mal définis, peut-elle faire sa place à une véritable méditation sur le destin du monde occidental ? Le vent de l'Histoire semble n'avoir jamais soufflé sur le village. Pourtant, l'absence d'Histoire appartient encore à l'Histoire – et il se pourrait bien que le dernier roman de Kafka soit à déchiffrer comme une fable d'après-guerre sur une civilisation au soir de son âge.

S'il fallait se convaincre de la sous-estimation du mythe occidental dans *Le Château*, une observation suffirait : aucune étude ne songe à associer le motif insistant de la nuit avec l'identité du maître des lieux². Comment pourtant ne pas être sensible à la cohérence des choix figuratifs ? Exemple peut-être unique en littérature, le roman présente en effet la mise en fiction du mythe occidental en ce qui constitue son essence archétypale : *le domaine du comte Westwest est le pays du soleil couchant.*

Le déclin du soleil s'y traduit de deux manières : le *soleil couchant* marque la fin du jour et se retire au profit du soir ; le *soleil mourant* retire sa chaleur au pays. La nuit et le froid sont les deux motifs dominants du *Château*. Dès la première sortie de l'arpenteur, le Château semble "tout là-haut, curieusement sombre déjà"³, et K., sur le

¹*Ibid.*, p. 54.

²On trouvera cependant quelques pistes dans l'essai d'Annelise Ritzmann, *Winter und Untergang. Zu Franz Kafkas Schloßroman.*

³*CH*, p. 37/25.

chemin du retour, s'étonne de la si rapide tombée de la nuit : "il faisait déjà presque nuit noire. Il était resté si longtemps ? Cela ne faisait pourtant qu'une heure ou deux, [d'après son estimation]. Et quand il s'était mis en route, c'était le matin. [...] Et il avait fait grand jour tout le temps, jusqu'à tout à l'heure, et voilà qu'il faisait nuit. Journées courtes, se dit-il, journées courtes."¹ La lumière du jour se dérobe à peine apparue. Des repérages textuels font ressortir que l'action nocturne occupe près de la moitié du temps du récit. Proportion considérable, puisqu'elle révèle que les nuits de K. sont aussi pleines que ses jours. Inversement, il lui arrive de rester au lit ou de dormir pendant la journée (troisième et sixième jours).

Cette répartition déconcertante obéit-elle à une logique ? Quelques constantes se dégagent : c'est la nuit que Barnabé apporte les messages de Klamm ou que se déroulent les conversations téléphoniques avec le Château ; le contact le plus rapproché de K. avec le Château a lieu à l'Auberge des Messieurs, la cinquième nuit (entretien avec deux secrétaires du Château, observation clandestine de la distribution des dossiers). Aucun rapport aussi direct avec l'administration du comte Westwest n'a lieu le jour. Même l'interrogatoire de Momus se déroule alors que le soir est tombé. C'est la nuit, en un mot, qu'on semble le plus près du Château.

Le plus souvent, l'obscurité s'associe au froid d'un hiver qui semble perpétuel. Le système des saisons est déréglé, révèle à K. la servante Pepi : "l'hiver est long" et même aux plus beaux jours d'été, "il tombe encore parfois de la neige"². Cette neige "profonde" (*tief*) fige le village dans l'éternité morbide et glaciale d'un univers crépusculaire. Les chemins sont déserts ; la seule vie humainement possible est à l'intérieur des demeures. L'âpreté du climat accable donc particulièrement ceux qui, en manque de légitimation, sont amenés à errer au dehors, comme l'arpenteur ou le père d'Amalia en disgrâce. La recherche de K. est placée sous le signe du froid et de la solitude.

Ce qui explique, par contraste, les deux formes distinctes que prend la chaleur dans le récit. La première est celle du Château : dans la cour enneigée de l'Auberge des Messieurs, l'intérieur du traîneau de

¹*Ibid.*, pp. 38-39/26-27. Nous corrigeons.

²*Ibid.*, p. 370/375.

Klamm dispense une chaleur presque surnaturelle. Le froid du village est-il alors autre chose que l'effet d'un éloignement de plus en plus sensible du Château ? "Il semblait qu'il y eût là-haut, sur la colline, beaucoup moins de neige que là, dans le village"¹. Tout ce qui vient du Château paraît d'abord comme la promesse d'un réchauffement – d'un *dégel*.

Sur le chemin du Château se trouve une autre source de chaleur : celle que propose la société des semblables. La présence d'autrui, d'abord roborative, devient pourtant vite oppressante et peut, tout autant que le froid et la neige, constituer une menace de stagnation. Frieda – qui entend dissuader l'arpenteur d'errer "dehors dans la nuit et le froid"² – incarne non seulement la chaleur du foyer, mais un principe d'inertie, la force centripète qui désire confiner K. dans le cercle domestique. Quand ce dernier semble ne plus avoir de refuge, la servante Pepi lui propose un asile dans sa chambre, dans le dortoir des servantes, où la promiscuité des femmes est une garantie contre les agressions du dehors ("il fait froid, tu n'as ni travail ni lit"³). Repli dans les valeurs de l'intimité, ou abandon à l'indolence végétative d'une existence souterraine : les rigueurs climatiques consignent les villageois dans des espaces réduits, sombres et inconfortables. La perte de l'espace est une perte du monde et de l'Histoire. Comme le Groënlandais figurait, dans l'échelle kantienne, le degré le plus bas de l'humain, "l'être-privé-d'histoire" ("Dans la marge de l'histoire, tous les chemins s'effacent d'eux-mêmes, si bien qu'ils ne sont jamais la mémoire d'une vie historique"⁴) – dans ce pays du soleil couchant, espace, Histoire et sens semblent prisonniers d'une éternelle glaciation.

N'est-ce pas l'obsession de la décadence qui unit l'Europe tuberculeuse de Thomas Mann et cet Extrême-Occident qui semble affligé d'un mal mystérieux ? Comme *La Montagne magique*, *Le Château* pourrait être qualifié de roman de la maladie. Tout le monde semble souffrant au village : le charretier Gerstäcker, la fille du Château, les aides eux-mêmes. La maladie affecte particulièrement deux personnages qui

¹*Ibid.*, p. 28/16.

²*Ibid.*, p. 126/118.

³*Ibid.*, p. 368/373.

⁴A. Philonenko, *L'Archipel de la conscience européenne*, Grasset, 1990, p. 24-25.

tiennent un rang emblématique : le Chef de la Commune, affligé de goutte et impotent, est un *Vorsteher* bien mal nommé puisque incapable de seulement se tenir debout ; la patronne de l'Auberge du Pont, géante au pieds d'argile, souffre d'une maladie de cœur, qui la tient parfois au lit et l'empêche de respirer – fragilité qui trouve son origine dans la passion malheureuse de l'Aubergiste avec Klamm. Gardena et le maire confirment la nature éminemment *politique* de la maladie au pays du comte Westwest. L'affaiblissement des villageois apparaît comme le symptôme d'une perte de pouvoir (le maire) ou d'une perte de contact avec le Château (Gardena). De même que le manque de chaleur mesure la distance entre le Château et le village, le degré de décrépitude signale le tarissement d'un flux vital dont le Château constituait l'unique source. L'arpenteur, quant à lui, prétend jouir d'une réputation de guérisseur ("Dans son pays, à cause des guérisons qu'il obtenait, on l'avait toujours appelé «l'herbe amère»"¹) pour approcher la jeune fille du Château, mère du petit Hans, forfanterie qui le fait passer pour un homme providentiel aux yeux de l'enfant.

Métaphore du déclin ou de l'épuisement ? La société administrée par le comte Westwest regorge de villageois égotants et souffreteux, et compte des boiteux jusque dans les bureaux du Château. La fatigue est une caractéristique universellement partagée. Celle des villageois va souvent de pair avec leur maladie, comme pour le maire ou Gardena. L'exténuation guette de même les femmes de chambre et les serveuses de l'Hôtel des Messieurs, dont Pepi brosse un tableau pathétique, ou le pauvre Barnabé qui s'épuise en allers et retours. Quant à l'arpenteur, arrivé au pays après une longue marche, il est, dès sa première sortie, victime d'une fatigue irrépressible, s'assoupit chez Lasemann, passe la totalité de son troisième jour à dormir au milieu des va-et-vient des domestiques et dort plus de douze heures, le sixième jour, sur des tonneaux. Tout au long du roman, le besoin de se reposer et de trouver une couche où réparer ses forces concurrence sa combativité revendicative. C'est cependant chez les gens du Château que le sommeil prend les plus formidables proportions : "les Messieurs dorment beaucoup, c'est à peine compréhensible", confie Frieda², informations

¹CH, p. 184/178.

²Ibid., p. 65/53.

que vérifie la suite du roman. Erlanger, premier secrétaire de Klamm, est lui aussi sujet à une somnolence déconcertante. C'est à la fin du roman, lors de la rencontre de l'arpenteur avec Bürgel que semblent se rejoindre, on le verra, ces différents motifs : la fatigue de K. et celle des fonctionnaires, le rapport de la veille et du sommeil, mais aussi du jour et de la nuit, du déclin et du salut.

L'empire de la violence (Cohen)

Dans *Projections ou Après-Minuit à Genève*¹, texte de jeunesse d'Albert Cohen, rôde le spectre de la décadence. Le microcosme d'un cabaret de Genève donne lieu à une prophétie péremptoire : "L'Europe crève". La thématique de ce récit, loin d'être originale, affine son auteur au grand courant du pessimisme historique de l'après-guerre, qui ne voit que "danses folles sur les décombres" dans l'agitation fébrile de la bourgeoisie européenne, et n'aperçoit que chaos dans le nouvel ordre qui s'installe. Prise en tenaille entre la prédation capitaliste et la révolution bolchevique, livrée aux démons du sexe et de l'argent, l'Europe n'est plus qu'une vaste nécropole promise au naufrage, à l'image du bateau (le "Sphinx") qui conclut le récit. Dans le cycle romanesque ultérieur, le pessimisme ne désarme pas mais le prisme décadentiste ne suffit plus à rendre compte de l'expérience occidentale de l'Histoire.

L'immutabilité des Juifs orientaux, que ni la vieillesse ni la mort ne semblent atteindre, a sa source dans une triple clôture, géographique, religieuse et sociale. L'insularité céphalonienne la tient à l'écart du bruit et de la fureur de l'Histoire. Cet isolement n'est pas du reste sans chagriner l'ambitieux Mangeclous qui évoque la "douleur pour un homme comme lui de devoir s'étioler dans cette île, loin de la civilisation, loin des capitales importantes où se façonnaient les destins politiques, où les discours historiques étaient prononcés !" ² La clôture insulaire est redoublée par les barrières religieuses, qui instaurent

¹Albert Cohen, *Projections ou après-minuit à Genève*, NRF, n° 109, octobre 1922, pp. 414-446 pour les citations suivantes.

²*Val.*, p. 16.

des démarcations rigoureuses entre les quartiers. Des chaînes délimitent des espaces étanches et font du ghetto une île à l'intérieur de l'île. Cette discrimination religieuse – qui rejette les Juifs dans des quartiers réservés par crainte de l'hostilité des Gentils et les expulse *ipso facto* hors de l'Histoire – se double cependant d'un isolement volontaire, retraits hors du temps profane, permettant de perpétuer, dans l'espace clos de la communauté, l'observance de traditions immémoriales. Le premier rapport au temps accuse l'*atemporalité insulaire* d'un Orient fermé à l'Histoire et d'une communauté marginalisée ; le second dessine un *avant-goût d'éternité* par la pulsation rituelle et cyclique des festivités et le respect d'un calendrier sacré. Comme dans la pensée de Franz Rosenzweig la vie juive traditionnelle chez Cohen passe par un renoncement volontaire à l'Histoire telle qu'elle s'écrit dans la société occidentale ; l'élection désigne "l'unicité d'un peuple qui se soustrait au déterminisme de l'histoire pour vivre comme par anticipation, à travers le symbolisme de ses rites et de son temps liturgique propre, l'utopie de la Rédemption"¹ ; elle renvoie au "statut *méta-historique* [des Juifs] par opposition à l'existence essentiellement historique des nations"³. Certes, cette existence pieuse et imperméable aux convulsions de l'Histoire pourrait être mieux attestée par les quelques "graves vieillards prophètes" et les talmudistes recueillis de la cave de Saint-Germain, "vrais fils du peuple saint"⁴, qui croisent à l'occasion l'itinéraire de Solal. Trop spirituels cependant, hors du monde, ces Juifs s'excluent par nature du discours romanesque, à l'exception notable de Jérémie. Les Juifs orientaux du ghetto céphalonien présentent en revanche une réalisation plus imparfaite, mais humainement plus accessible, de cet idéal.

Parmi cette population, les cinq Valeureux font encore une classe à part. "Aristocratie de ce petit peuple confus, imaginaire, incroyablement enthousiaste et naïf"⁵, ils en expriment essentiellement l'esprit d'enfance, la prévalence du principe de plaisir sur le principe de réalité, particulièrement sensible dans leur rapport au langage.

La pensée

¹Stéphane Mosès, *L'Ange de l'Histoire*, p. 48.

²Stéphane Mosès, *L'Ange de l'Histoire*, p. 48.

³*Ibid.*, p. 71.

⁴*Sol.*, p. 268.

⁵*Mang.*, p. 38.

magique des Valeureux passe par la croyance immodérée dans la toute-puissance du verbe : Saltiel et Mangeclous entretiennent une correspondance forcenée, mais unilatérale, avec les grands dirigeants occidentaux ; auteur d'un faux télégramme instituant, en 1935, un État juif en Palestine, le Bey des menteurs finit par se prendre au jeu et par accréditer sa propre supercherie ; le même Mangeclous contracte une alliance à sens unique avec Scotland Yard et la respecte scrupuleusement. Autant de perceptions tronquées et infantiles d'un réel historique que les cousins orientaux entendent soumettre à leur fantaisie. Dès lors, l'Histoire elle-même perd toute sa gravité et n'est plus qu'une scène lointaine et fantasmagorique, manipulable au gré des désirs : rêver l'Histoire est le meilleur moyen de s'en protéger.

Les raisons de cette "absence à l'Histoire" de l'univers judéo-oriental sont donc multiples : isolement de l'île bienheureuse, délimitation religieuse de l'espace religieux, esprit d'enfance pliant la complexité du monde aux caprices d'une imagination sans borne. Cet exil historique permet aux Juifs de Céphalonie de préserver une intégrité qui, chez Salomon et Saltiel, touche à une forme de sainteté naïve. J. Blot n'a donc pas tort lorsqu'il considère que "l'inspiration profonde de l'œuvre est de démontrer en racontant la victoire remportée sur le temps par un groupe ou par une ethnie"¹.

Encore faudrait-il relativiser la signification de cette victoire sur le temps. L'île n'est pas aussi exempte qu'il le paraît des violences de l'Histoire. Le ghetto garde la mémoire du "pogrome de 1891"² ; la description de la ruelle d'Or est brutalement interrompue par la prémonition lugubre d'une Cassandre juive dont l'Histoire se chargera d'authentifier la prophétie³. L'expérience céphalonienne apparaît plutôt comme une fragile mise entre parenthèses de l'Histoire, qui rend les Juifs incapables de percevoir l'essence des temps modernes. La mémoire d'un épisode édifiant, connu sous le nom d'"Événement de la Bombe", aurait dû pourtant mettre en garde le ghetto :

La Bombe était une torpille égarée par un cuirassé anglais et que des bateliers [...] avaient apportée au [...] célèbre cabaliste Maïmon. Celui-ci, après avoir examiné l'oblong engin de mort, avait décrété que cette petite nef voyageait sur et sous mer depuis les temps du roi Salomon et que, vraisemblablement, elle devait contenir une partie des richesses du célèbre monarque. On l'avait apportée au maréchal-ferrant [...] qui avait frappé à coups redoublés

¹Jean Blot, *Albert Cohen*, p. 252.

²*Mang.*, p. 62.

³*Val.*, p. 61.

sur la torpille tandis que les assistants chantaient des psaumes et agitaient des palmes. L'explosion occasionna la mort d'une vingtaine de Juifs.¹

Parabole fascinante sur les lois de l'Histoire et de son déchiffrement. Le cabaliste est ici celui qui interprète le présent à la seule lumière du passé, qui croit à la permanence des archétypes de l'Histoire Sainte pour déchiffrer les temps modernes : le passé biblique impérissable vaut comme clé universelle pour l'intelligence du monde. Or, c'est justement parce qu'il est habitué à voir dans le monde un système de signes rémanents, au lieu d'appréhender le nouveau dans sa singularité, que le cabaliste condamne ses frères à la mort : le culte de la mémoire antique est avant tout aveuglement à l'Histoire présente dans sa terrifiante nouveauté ; la déflagration qui anéantit les Juifs torpille en même temps l'optimisme d'une vision de l'Histoire qui place le monde sous le signe des messages divins. L'"Événement de la Bombe" semble avertir les Juifs céphaloniens que Dieu s'est exilé hors du monde pour abandonner celle-ci à sa logique propre : une menace de mort à laquelle les temps modernes ont conféré une puissance absolument inédite. Le temps occidental fait ainsi irruption au cœur d'une enclave intemporelle. L'Histoire moderne comme état de guerre permanent, bombe à retardement. Voilà qui transforme radicalement la signification du temps céphalonien, et fait du roman, plutôt que le témoignage d'une victoire sur le temps, la mémoire d'un monde englouti, l'"adieu à une espèce qui s'éteint"², en voie d'être définitivement submergée par la raison historique de l'Occident.

L'Europe occidentale est le lieu du monde où l'Histoire existe. Partir à l'assaut de l'Europe signifie pour le jeune Solal échapper à l'ornière d'une existence communautaire et d'une tradition immuable. Le roman d'apprentissage ne se peut concevoir qu'en terre européenne : le temps devient un agent de transformation et de construction de soi, et assumer son destin revient souvent, pour le héros, à répudier ce qui demeure en lui de juif et d'oriental. D'où la succession,

¹*Mang.*, p. 86.

²*Val.*, p. 94.

dans le premier roman, des scènes de reniement qui sont la pulsation même du récit : violence contre le père pour retrouver Adrienne, signe de croix au Ministère devant Gamaliel, conversion au catholicisme, expulsion des Juifs de la cave de Saint-Germain...

Corrélativement, les exemples de collision temporelle sont toujours désastreux. Lorsque, préoccupée de lui ménager un avenir matrimonial conforme aux traditions juives, la tribu céphalonienne pénètre au Ministère où officie Solal, la rencontre tourne à la confusion générale¹. Sous l'impulsion du patriarche Maïmon, le bureau officiel du jeune diplomate est converti en un autel à la gloire du Dieu d'Israël. Le temps européen (celui du destin *individuel* et de l'Histoire *politique* parmi les Nations) affronte le temps juif, – celui d'une élection *collective* et d'une vocation *religieuse* à laquelle succombe le serviteur de la République qui, "dans les bras d'un peuple", "suivait le rythme, se courbait et se redressait immémorialement". Loin de s'enrichir l'une par l'autre, les deux sphères semblent résolument antagonistes. L'Occident républicain (Maussane) ne voit en Israël que la superstition d'un autre âge ; Israël ignore superbement le jugement des Nations. La transe mystique des deux "balanceurs d'Orient", devant "la fille d'Europe"² achève de ruiner la carrière de Solal, *parvenu* soudain redevenu *paria* (pour reprendre la typologie d'Hannah Arendt). À la fin de la scène, Maïmon et Solal "traversaient des couloirs ou des siècles et craignaient des ennemis"³. L'immersion dans une mémoire juive réveillée ne peut être que provisoire ; réconcilié avec son origine, Solal se retrouve en terre étrangère et rejoint les archétypes de la mythologie de l'exil.

Tout le récit est rythmé par ce va-et-vient d'un temps à l'autre, ce conflit irrémédiable entre l'éternité de la tradition et la linéarité de l'Histoire occidentale. L'image finale de Solal ressuscité et regardant le soleil "face à face" semble opérer une promesse de réconciliation entre les deux temporalités. Solal paraît prendre en charge les espérances de son peuple (figuré par les rescapés de la Commanderie), son identification au Christ semble annoncer l'ajointement possible des temps juif et chrétien, oriental et occidental ; mais elle se double d'une

¹*Solal*, p. 189-190 pour les citations suivantes.

²*Ibid.*, p. 204.

³*Ibid.*, p. 191.

identification avec le Surhomme nietzschéen¹. Pressentiment d'un destin messianique ou poursuite interminable de l'aventure occidentale, symbole d'une assomption du collectif ou d'un approfondissement de l'individuel ? L'avenir qui s'ouvre est-il celui de la réconciliation de l'Orient et de l'Occident, figurée par la contemplation du soleil à son zénith, ou l'Éternel Retour d'un Éros inépuisable, d'un ressourcement dionysien à l'éternité d'un flux vital ? La grandeur épique de cette fin de roman vient sans doute de ses virtualités illimitées.

Sur le plan individuel ou collectif, rien d'irréparable ne se produit jamais dans le premier roman. La guerre même, lorsqu'elle est mentionnée, intervient sous la forme d'une lapidaire et désinvolte analepse : "Un matin, à Valladolid, après avoir relu Racine et Rimbaud il était allé au consulat de France, avait signé un engagement pour la durée de la guerre. Légion étrangère. Camp d'instruction. Fleurs disparues des fusées. Blessures. Citations. Une palme, deux étoiles. Trois mois de prison pour actes d'indiscipline grave."² L'esprit de ce passage est singulièrement tortueux puisqu'il consiste, dans un premier moment, à héroïser le personnage (après tout vaillant soldat, et engagé volontaire), pour mieux renvoyer cet héroïsme à la futilité, et la guerre à l'anecdote. Sans doute faut-il lire dans cette distance affectée du narrateur un geste aussi bien littéraire que politique. Cohen refuse l'affiliation à une littérature de guerre qui, portée par l'inspiration nationaliste, a exalté les valeurs militaires et la fraternité des tranchées ; inversement, le récit ne s'engage pas davantage dans un manifeste pacifiste à la manière d'un Barbusse ou d'un Remarque. La grande boucherie de 14 semble un non-événement, bientôt oublié si l'on excepte quelques échanges entre les Valeureux. L'Europe de *Solal* n'est pas une Europe de décombres, mais une civilisation sûre d'elle-même et de ses valeurs.

Dès *Mangeclous*, achevé en 1938, la scène du Palais des Nations atteste un changement d'orientation : que Solal officie dans l'institution internationale suffit à signifier que le rapport de l'Europe à la guerre est désormais au centre des préoccupations du romancier. Le

¹v. C. Auroy, "Cohen et la mort de Dieu", in *Cahiers Albert Cohen*, n°4, p. 34-36.

²*Sol.*, p. 79.

climat de l'entre-deux-guerres s'y fait plus oppressant : lâcheté de la S.D.N. lors de l'invasion de l'Éthiopie, montée du nationalisme et de l'antisémitisme, conversations des Valeureux sur la menace hitlérienne. L'intuition de la grande catastrophe européenne s'énonce même sur un mode biaisé dans l'épisode des "Jours noirs de la Lionnesse", au cours duquel l'évasion d'une petite lionne du zoo de Céphalonie fait souffler un vent de panique au ghetto ; persuadés d'être dévorés par le fauve, les Juifs se barricadent comme en "temps de pogrome"¹. Un système de transport inédit mis au point par l'ingénieur Mangeclous permet aux habitants du ghetto de circuler dans la ville enfermés dans des cages à roulettes ! Or, la même inversion carnavalesque exprimera dans *Belle du Seigneur* l'essence du national-socialisme : "En ce Berlin tout est à l'envers, mon cher ! Les humains en cage et les bêtes en liberté !" ² Dans le roman de 1938, cependant, la tribu juive pouvait encore se déplacer au grand jour, sous la pression d'une sauvagerie qui n'était que fantasmée ; Solal en revanche – et avec lui l'ensemble des siens – est, dans *Belle du Seigneur*, pris au piège et immobilisé dans une cave obscure, victime d'une barbarie rien moins qu'imaginaire. Entre les deux romans s'est immiscée l'Histoire qui change en tragédie sinistrement réaliste la souriante caricature de la paranoïa juive.

L'épisode de la Lionnesse d'abord, la cave de Berlin ensuite, isolent un phénomène propre à la civilisation européenne selon Cohen : la menace d'un retour au chaos primitif, qui expose *l'humanité désarmée* – dont les Juifs sont ici le paradigme – à la sauvagerie de la "bête immonde". La formule insouciant de Solal, dans le premier roman ("Armistice en quelle année ?"), se prête peut-être à une autre interprétation : l'oubli de la date de l'armistice ne vient-il pas plutôt du sentiment diffus qu'en dépit des apparences, la violence est une donnée indépassable de l'Histoire et que les nations d'Europe n'ont pas déposé les armes ?

La critique qui, en 1968, a salué en *Belle du Seigneur* un roman d'amour n'a pas pris garde que l'œuvre était aussi un roman de guerre. L'écart entre la conscience des personnages et celle d'un auteur qui

¹*Mang.*, p. 68.

²*BS.*, p. 432.

sait, comme son lecteur, que le pire est advenu finalise le récit et lui confère son statut proprement tragique. Dès qu'apparaît, à travers les prémonitions de la naine Rachel ("Ils nous tueront tous"¹), la logique exterminatrice de l'Histoire, le sens de l'histoire amoureuse s'en trouve irrémédiablement affecté. En menant parallèlement l'équipée berlinoise de Solal (chronique d'un génocide annoncé) et les préparatifs d'Ariane attendant le retour de son amant qu'elle croit en mission diplomatique (chronique de l'adultère bourgeois), le récit rompt la continuité de l'intrigue pour mettre au jour la pluralité des expériences historiques en Occident, selon que l'on est puissant ou misérable, dominant ou dominé, victime ou bourreau, aveugle ou lucide. Berlin, scindée entre la surface (où défilent les troupes nazies qui s'apprêtent à submerger l'Europe) et la profondeur (où sont relégués les survivants du message judéo-chrétien), devient la scène même de l'Histoire occidentale au plus fort de ses tensions fondatrices ; Genève, où se donne libre cours la passion d'Ariane, est le lieu par excellence de la négation obstinée du malheur, et la "marche triomphale de l'amour"² apparaît dans l'ombre portée de la marche inexorable de l'Histoire – marche triomphale de la haine, lorsque, sous les yeux de Solal réfugié dans la cave, "défilaient au pas de parade les jeunes espoirs de la nation allemande"³.

L'ironie tragique de ce *malentendu* se poursuit dans les chapitres suivants. Après avoir tenté, sans succès, d'intervenir en faveur des Juifs allemands, Solal précipite sa déchéance politique et sociale, à laquelle son couple ne peut survivre, comme si la Passion des Juifs d'Europe frappait d'interdit la passion amoureuse. À partir de la cinquième partie, Solal vit déchiré entre l'irréversible déclin de son idylle et l'avancée irrépressible d'une Histoire dont il voit se dessiner les horreurs. Le monologue intérieur de la sixième partie est traversé par le pressentiment du génocide ; au moment même de la mort des amants, c'est encore le souvenir de Rachel, l'épouse mystique, et des "enfants qu'il n'avait pas sauvés"⁴ qui, plus que le désastre amoureux, hantent la

¹*Ibid.*, p. 432.

²*Ibid.*, p. 495.

³*Ibid.*, p. 440.

⁴*BS*, p. 845.

conscience de Solal agonisant. De la "forêt d'antique effroi" que Solal traverse pour conquérir Ariane à l'impuissance finale devant la catastrophe, toute la fiction de *Belle du Seigneur* s'inscrit dans cet horizon apocalyptique.

La notion de "décadence" ne saurait pourtant être opératoire. Il n'y a pas d'Âge d'or de la civilisation occidentale et le récit des massacres passés tendrait même à inclure la barbarie nazie dans une tragique continuité ; on ne trouve pas davantage, dans l'œuvre, de déploration sur le déclin des valeurs ou la perte du sacré entendus au sens historique du terme. L'Histoire est plutôt ce mouvement pendulaire par lequel l'humanité bascule régulièrement du côté de la bestialité primitive : en d'autres termes, il n'y a d'autres lois de l'Histoire que celles de la nature humaine, constamment déchirée entre les commandements de la morale et les impulsions de l'instinct. Pourtant, comparé au dénouement de *Solal*, le caractère résolument pessimiste de la fin de *Belle du Seigneur* ne fait aucun doute. À la résurrection triomphale du héros fait écho la mort sans rémission des amants ; le premier Solal avait un fils au prénom messianique (David) – l'union de Solal et d'Ariane est restée stérile ; à la chevauchée en plein air succède l'atmosphère étouffante d'une chambre d'hôtel saturée de chloroforme ; un avenir ouvert à tous les possibles cède la place à la certitude d'une hécatombe sans précédent. L'irréparable est advenu, qui rend impossible la poursuite de l'expérience occidentale et empêche Solal de se relever d'entre les morts.

Il s'en faut cependant que l'avancée historique du nazisme suffise à caractériser l'expérience du temps des Occidentaux. Si la trame historique du roman est placée sous le signe du meurtre de masse, c'est le quotidien qui le plus souvent s'affiche dans toute sa dérision. Au pacte faustien que l'Allemagne est en train de nouer avec ses démons ne font face que les gesticulations d'une Europe asthénique. La description des quatre heures d'Adrien au travail durant six chapitres déploie une profusion nauséuse de notations horaires, – temps grouillant et morcelé, tendu vers des objectifs dérisoires : le fonctionnaire international, qui porte ironiquement le nom d'un conquérant, n'a d'autre vision de l'Histoire que celle de son emploi du temps. Le degré zéro est atteint dans le "calendrier pour trente années" d'Adrien : "Il me reste donc un peu moins de vingt-cinq

ans à faire, donc neuf mille jours à peu près à barrer encore"¹. Le temps d'Adrien n'est rien d'autre que cette succession immuable de jours de travail et de repos qui le conduit à la retraite – durée étale, homogène, où l'événement n'a pas sa place ; comme l'objectif est sans surprise (le bas de la trentième colonne), le processus est un compte à rebours plutôt qu'un engendrement, une involution plus qu'une évolution, et le terme de la carrière n'est qu'une version bureaucratique de la fin de l'Histoire. À l'image de la Babel de Kafka dans *Les Armes de la ville*, la SDN de Cohen semble, en raison même de cette impuissance à faire advenir un sens, porter le signe de son imminente destruction. Plus sûrement que le volontarisme promothéen, c'est le renoncement à l'Histoire qui fait que les civilisations sont mortelles et condamne l'Europe au désastre. La temporalité occidentale semble ainsi tenir dans une oscillation, et sans doute une solidarité secrète, entre le renoncement et la barbarie, l'insignifiance et le Chaos.

PLIS ET REPLIS DU TEMPS : L'IDENTITE HISTORIQUE DE L'OCCIDENT

« Ici comme là-bas, chaque instant souffre du passé et de l'avenir. Il est clair que la tradition et le progrès sont deux grands ennemis du genre humain. »

Paul Valéry.

Gérard Mairet ne cesse de souligner le caractère déterminant de l'époque médiévale dans la genèse du mythe occidental. Cette époque apparaît comme le principal vecteur de "la valorisation de l'Occident" – entendu au sens de "l'Europe chrétienne" – et joue le rôle de médiation entre "l'Europe antique et l'Europe moderne"², que la tradition rationaliste a préféré interpréter comme une parenthèse

¹*Ibid.*, p. 78.

²Gérard Mairet, *art. cit.*, p. 22.

ténébreuse. D'où l'ambivalence du rapport de l'Europe moderne avec le mythe de l'Occident, "aimé quand il s'agit d'affirmer la supériorité culturelle de cette partie du monde et de propager ses «valeurs», rejeté cependant quand «Occident» signifie Moyen Âge"¹. Chacun des récits explore ce questionnement sur l'identité historique de l'Occident, sur un mode qui est tantôt celui d'une mise à l'index idéologique, tantôt, plus profondément, celui de la réexploration narrative d'un imaginaire médiéval. À l'image de l'Histoire occidentale comme absolu en marche ou enchaînement téléologique se substitue alors la vision d'un temps sédimenté où passé, présent et avenir se rencontrent en un amalgame confus et inquiétant.

Rémanences médiévales (Mann, Cohen, Kafka)

Comme on peut s'y attendre, Settembrini est dans *la Montagne magique* le principal vecteur de la dénonciation du Moyen Âge, considéré dans son antagonisme irréductible avec l'Occident de la "raison et du siècle des Lumières"², reléguant l'époque médiévale à ces "temps accablés de superstition où l'idée de l'humain était dégénérée et privée de toute dignité"³. *Homo humanus* contre *homo dei*, humanisme contre mystique, idéal individualiste d'émancipation contre société hiérarchique : telles sont les antithèses fondatrices de la pensée politique et philosophique des "rhéteurs de progrès" européens.

Or, au détour des métaphores, c'est l'ensemble du sanatorium qui donne prise au procès des ténèbres médiévales. "Il y a bien des choses qui sont ici «presque moyenâgeux»"⁴ s'entend répondre Hans Castorp après avoir évoqué le patronyme aux consonances gothiques de «Frau von Mylendonk». Le sanatorium ressuscite une époque révolue, à laquelle doit se sentir étranger tout Européen qui se respecte. Krokovski-Minos officie dans un "palais des terreurs", une "officine technique de sorcellerie"⁵. L'image du monastère est particulièrement

¹*Ibid.*, p. 25.

²*MM*, p. 149/105.

³*Ibid.*, p. 149/104.

⁴*Ibid.*, p. 94/66.

⁵*Ibid.*, p. 321/228.

insistante. Lorsque Settembrini appelle «réfectoire» la salle à manger du sanatorium, son disciple ne manque pas de relever que "c'est ainsi que l'on dit au couvent"¹. Vivre au Berghof, n'est-ce pas en effet se plier à une organisation monacale de l'existence, se soumettre à la rigueur d'une règle ? N'est-ce pas surtout se couper du monde à l'image des contemplatifs ? Ce qui était dérision dans le discours de Settembrini – "Vous avez terminé votre noviciat, vous avez prononcé des vœux (*Profeß getan*)" – est ainsi aisément intériorisé par Hans Castorp, dès que le caractère provisoire de son séjour cède la place à la naissance d'une vocation : "Était-il un futile visiteur de passage [...], ou avait-il prononcé des vœux, en vertu d'un endroit humide ?"² L'apparition de Naphta plonge encore un peu plus la fiction dans un climat moyenâgeux : le "princeps scholasticorum"³ se réclame ouvertement de la culture médiévale, qui devient le sujet d'âpres polémiques entre les deux intellectuels en même temps qu'elle instruit la forme de leur querelle : celle de la disputation.

De même que le sanatorium était défini par l'humaniste comme un espace orientalisant, il renvoie, pour l'Histoire, au Moyen Âge ténébreux. *Le Moyen Âge est à l'Histoire occidentale ce que l'Orient est à l'espace occidental*. Moyen Âge et Orient sont unis aux yeux de Settembrini par une secrète accointance. L'un et l'autre témoignent d'un profond mépris de la forme. Au laisser-aller de Clawdia Chauchat répond "l'absurde culte de l'informe, auquel s'était voué le Moyen Âge et les époques qu'il avait imitées"⁴ – autant de valeurs et d'attitudes incompatibles avec l'idéal classique de l'Europe. Moyen Âge et Orient vivent en outre dans la promiscuité de la mort : les Asiatiques sont soupçonnés d'une affinité avec la maladie ; de même le débat sur l'esthétique gothique et le dolorisme chrétien donne à l'humaniste l'occasion de dénoncer la fascination du Moyen Âge pour la souffrance, au nom d'un mystique dédain de la chair et d'une hostilité foncière à la vie. Ils sont tous deux tenus pour ennemis de la raison, tout au moins coupables de la soumettre à un joug qui la dépasse : la foi,

¹*Ibid.*, p. 291. ZB, p. 206 ainsi que la citation suivante.

²*Ibid.*, p. 349/248, et 350/248.

³*Ibid.*, p. 550/395.

⁴*Ibid.*, p. 579/417.

pour le Moyen Âge, ou la passion pour l'Orient. Corrélativement, ils affichent un profond mépris pour les efforts d'autonomie de la pensée libre. Pour Naphta, l'aspiration la plus profonde de l'homme n'est pas la liberté mais l'obéissance ("l'autorité absolue, une discipline de fer, le sacrifice, le reniement du moi, la violation de la personnalité"¹), d'où sa défense de l'Inquisition et des guerres de religion. Il n'est pas fortuit que Clawdia Chauchat rejoigne, dans son radicalisme politique, les propositions de Naphta. Orient et Moyen Âge sont, chacun à sa manière, complices et producteurs du despotisme.

Ces accointances entre l'Orient et le Moyen Âge pourraient cependant se révéler trompeuses. Est-il bien sûr que le Moyen Âge se confonde absolument avec un principe anti-européen, comme le laisse entendre Settembrini ? La géographie spirituelle du roman est sans doute plus subtile, comme le suggèrent les réflexions de Hans Castorp sur le voyage en Espagne de Clawdia Chauchat : par rapport à l'Orient de la jeune femme, "l'Espagne était dans la direction opposée, aussi loin de la moyenne humaniste, non pas du côté nonchalant, mais du côté rigide ; ce n'était pas absence de forme, mais excès de forme (*Überform*)"² ; dès lors, "peut-être verrait-on s'y établir un certain équilibre humain entre les deux camps antihumanistes. Mais lorsque l'Orient allait en Espagne il pouvait également en résulter un terrorisme farouche". L'Europe humaniste, celle du juste milieu et du respect de la forme, serait ainsi prise en étau entre les deux extrêmes que sont *l'absence de forme et l'excès de forme*, l'*Unform* et l'*Überform*, que Settembrini était incapable de distinguer, confondant l'une et l'autre dans une commune hostilité à la civilisation bourgeoise.

L'Espagne, version paroxystique du culte européen de la forme, ne semble pas avoir sa place dans l'agencement idéologique qui identifie la sphère occidentale au message des Lumières. Le chapelet de stéréotypes égrené par Hans Castorp ("l'austérité de la mort, noire, distinguée et sanglante, l'Inquisition, la collerette empesée, Loyola, l'Escurial") laisse apparaître un pays enclos dans son identification à l'Église militante, une Espagne très catholique, préservée des bouleversements de la Réforme et de la Renaissance, figée dans un éternel

¹*Ibid.*, p. 585/422.

²*Ibid.*, p. 726/532 ainsi que les citations suivantes.

Moyen Âge. Cet Occident est celui de la *Christianitas* : retour aux sources, puisque c'est bien comme synonyme de Chrétienté – dans son opposition aux infidèles, et notamment aux Musulmans – que la notion d'Occident (et/ou d'Europe) s'est historiquement affirmée. S'énonce ici une triple identité (Europe, Chrétienté, Moyen Âge) que l'humanisme ne peut que récuser. C'est dans la mesure où l'Espagne est médiévale et le Moyen Âge assimilable, selon Settembrini, au principe oriental-asiatique que la pointe de l'Occident entretient des relations antagoniques et pourtant secrètement complices avec le monde de Clawdia Chauchat. L'Espagne, *c'est l'autre Occident* – son principe d'altérité interne – qui se situe par rapport à lui dans un rapport de filiation et d'exclusion (le même terme perdure pour signifier ces deux réalités apparemment si étrangères).

Une ambiguïté analogue se retrouve dans la pensée politique de Naphta. À la stupéfaction de ses auditeurs, celui-ci finit par formuler sa sympathie pour le bomchevisme, se fondant sur la conviction jubilatoire d'un déclin irréversible de la civilisation bourgeoise. Le jésuite fait habilement converger la défiance traditionnelle de l'Église à l'égard des puissances d'argent et la dénonciation marxiste de l'exploitation capitaliste. L'espérance utopique de Naphta se signale par son caractère composite, savant mélange d'eschatologie chrétienne et de communisme de guerre, de théocratie et de mystique prolétarienne. Le mouvement communiste est présenté comme l'authentique héritier des Pères de l'Église, en une vision hallucinée mêlant la recherche chrétienne du salut et la Terreur politique : "Le prolétariat a repris l'œuvre de Grégoire le Grand [...]. Son devoir est d'instituer la terreur pour le salut du monde, pour atteindre ce qui fut le but du Sauveur : la vie en Dieu, sans État ni classes."¹ Déjouant tout réductionnisme, sa philosophie de l'Histoire n'a rien du statisme qu'on prête à l'Oriental, ni d'un passéisme moyenâgeux².

¹*Ibid.*, p. 590/426

²Plusieurs hypothèses ont été formulées sur les origines de ce syncrétisme. Les rapprochements entre le communisme et la société médiévale ont sans doute été inspirés par la lecture de Friedrich Eicken, *Geschichte und System der mittelalterlichen Weltanschauung*, 1887, réédité en 1917. On a repéré dans l'idéologie de Naphta des échos disparates de Joseph de Maistre, de Novalis, de Spengler, de Lukacs, de Bloch, et, plus généralement, du courant du communisme national et de la "révolution conservatrice" dont Thomas Mann s'était un moment senti proche.

À condition de remplacer la valeur du progrès par celle du Salut et l'idéal bourgeois par l'utopie socialiste, Settembrini et Naphta se rejoignent pour célébrer une Histoire qui s'achemine vers sa fin triomphale. Tandis que le premier sécularise les espérances chrétiennes dans les valeurs républicaines, le second spiritualise la révolution prolétarienne pour en faire la scène du Salut. Plus encore : la synthèse, dans le discours de Naphta, entre l'ici-bas et l'au-delà, la vie en Dieu et la société sans classes, n'innove que dans d'étroites limites. L'idée d'un accomplissement terrestre du règne de l'Esprit saint, ancêtre des modernes philosophies du Progrès, a sa source au Moyen Âge, dans la pensée de Joachim de Flore et sa distinction des "trois âges" de l'Humanité. Le syncrétisme catholico-bolchevique de Naphta pourrait l'apparenter au millénarisme des "fanatiques de l'Apocalypse" (Norman Cohn) qui, dans la lignée joachimite, annonçaient la venue des temps nouveaux. Quant à l'idée que la violence contre les possédants, anticipation du Jugement Dernier, pouvait précipiter l'avènement de la Cité de Dieu, elle est déjà présente, à la charnière du Moyen Âge et de la Renaissance, dans la pensée d'un Thomas Münzer (dont on sait qu'elle a joué un rôle capital dans l'itinéraire d'intellectuels contemporains de Thomas Mann, dont Ernst Bloch et Lukács, l'un des modèles de Naphta).

Synthèse improbable de l'espérance messianique et du prométhéisme historique, le millénarisme de Naphta vient rappeler que le Moyen Âge a lui aussi sa philosophie de l'Histoire et que son caractère radicalement religieux trouve des échos dans l'idéologie occidentale et moderne du communisme ; au prix de quelques paradoxes, mais non sans fondement, le discours de Naphta met ainsi au jour la composante religieuse de l'idéologie révolutionnaire. S'il est un élément absolument discriminant entre l'utopie de Settembrini et celle de Naphta, c'est le caractère apocalyptique de la seconde : tandis que Settembrini situe la réconciliation ultime de l'homme et de l'Esprit au terme d'un progrès graduel et continu, Naphta prédit que la Rédemption n'advient qu'après une ère de corruption (le capitalisme) et de catastrophe (la guerre). Le Moyen Âge n'est peut-être pas ce principe anti-occidental que Settembrini avait cru pouvoir dénoncer ; il exprime bien plutôt ce que, dans sa version bourgeoise, la philosophie occidentale du progrès – son idéal de sagesse raisonnable et de juste milieu

– tendait à occulter : l'exigence de mettre l'Absolu au cœur de la relation à l'Histoire.

*

Comme dans *La Montagne magique*, le paradigme du Moyen Âge est au cœur de la question occidentale chez Cohen. Les anathèmes de Solal contre l'idéologie féodale ne sont pas moins virulentes que les accusations de Settembrini ; les présumés s'en distinguent toutefois, de même que les abcès de fixation du discours : les invectives de Solal se nouent autour de la question éthique et religieuse, par la double dénonciation de la société hiérarchique et des passions antijuives. Ces deux caractéristiques de l'imaginaire du Moyen Âge trouvent leur cohérence secrète dans le discours de séduction du Ritz, où se trouve théorisé le rapport de la culture occidentale avec ses sources médiévales. La société féodale est celle "où la guerre, c'est-à-dire le meurtre, était le but et l'honneur suprême de la vie d'un homme !" Les "chansons de geste" font étalage de tueries, le culte de la force est érigé en règle sociale par l'institution de la chevalerie"¹. Déterminer ce qui, dans cette description de la société médiévale, est fidèle à la vérité historique et ce qui la trahit est accessoire : le Moyen Âge fonctionne ici à la manière d'un mythe fondateur. Plus tard, Solal revient sur cet imaginaire médiéval véhiculé par l'adjectif "noble", dont l'ambiguïté – statut social, vertu morale – suffit à disqualifier toute l'échelle de valeurs occidentale ; disséquant à nouveau, non sans perversion, les supposés penchants de son amante pour les hommes à cheval, Solal remonte à l'origine de son fantasme : "Noble, ce sale mot double, révélateur de l'abjecte adoration de la force, sale mot qui signifie à la fois oppresseur des humbles et homme digne d'admiration."²

Solal, à la manière nietzschéenne, se livre à une généalogie de la morale occidentale, en s'appuyant lui aussi sur la philologie. Mais là où le philosophe voyait l'exténuation progressive de la morale des seigneurs au profit d'une morale d'esclaves, Solal diagnostique une tragique continuité (dont "le vocabulaire même apporte des preuves"³) entre la domination guerrière de l'aristocratie médiévale et les mœurs de

¹BS., pp. 309-310.

²*Ibid.*, pp. 661-662.

³*Ibid.*, p. 309.

l'Occident moderne. Nietzsche observait, pour le déplorer, que "ce sont les Juifs qui, avec une logique terrifiante, ont osé s'opposer à l'équation aristocratique des valeurs (bon = noble = puissant = beau = heureux = aimé de Dieu) et la renverser"¹. Solal n'est pas loin de reprendre les termes mêmes de Nietzsche pour qualifier l'idéologie médiévale et l'hostilité juive à cette hiérarchie "naturelle" des valeurs ; mais, loin d'établir la victoire du principe juif sur la société occidentale, il ne détecte que les témoignages innombrables, en cette Europe civilisée, de cette morale des seigneurs qu'il abhorre, jusque dans le domaine amoureux que hante l'imaginaire féodal. L'adoration d'Ariane pour son "seigneur" n'est que le noble habillage d'un "servage sexuel"².

Le modèle médiéval pour caractériser l'ordre occidental n'est devancé dans l'œuvre romanesque que par le modèle naturaliste (jungle primitive ou humanité paléolithique). Les deux sont du reste solidaires : le Moyen Âge, avec ses seigneurs de guerre, n'est pas autre chose que *la continuation d'une humanité préhistorique par d'autres moyens*. Non content de perpétuer le culte de la force, l'Occident médiéval lui aurait fourni son armature conceptuelle, axiomatique, en justifiant théologiquement les hiérarchies primitives. Si la "préhistoire" est le règne de la "babouinerie", le Moyen Âge est sa légitimation spirituelle, coupable d'avoir aliéné le message chrétien primitif à un ordre social d'essence fondamentalement païenne, dont l'Occident moderne est à son insu l'héritier.

*

Le nom même du "comte Westwest" le situe au carrefour de l'extrême occidentalité et de la féodalité médiévale, qui imprègne l'ensemble de la fiction. Les interdits les plus rigoureux pèsent sur les rapports entre la roture villageoise et la caste des "Seigneurs" : lieux réservés, limitation des contacts, font peser sur la population des tabous de tous ordres. Au sommet de la pyramide sociale, la figure d'un aristocrate mystérieux, dont l'emprise sur le village semble absolue. Le Joseph K. du *Procès* pensait vivre dans "un État de Droit" (*Rechtsstaat*) ; malgré l'inflation paperassière du Château, l'essentiel des

¹Nietzsche, *Contribution à la généalogie de la morale*, p. 138.

²BS, p. 607.

rappports entre le village et les Seigneurs semblent régis par la toute-puissance de la tradition et de la coutume, soit une loi non écrite dont l'origine se perd dans la nuit des temps. Il n'est pas jusqu'aux rapports des Seigneurs avec les femmes du village qui ne rappellent le droit de cuissage médiéval : Amalia a transgressé un interdit majeur en ne répondant pas aux avances, même grossières, de Sortini – décision d'autant plus scandaleuse qu'il est exclu, aux dires de sa sœur, qu'elle n'ait pas aimé Sortini en sa qualité de fonctionnaire. La soumission servile des femmes aux Seigneurs du Château fait écho aux fantasmes féodaux de domination sexuelle dans l'œuvre de Cohen, témoigne de la complicité profonde entre une forme d'organisation féodale et la phallocratie, sous les dehors d'une administration moderne.

Marthe Robert a apporté une contribution décisive à la saisie de l'imbrication, dans la fiction du Château, des traits de la modernité et de l'archaïsme, de "l'Ancien" et du "Nouveau". *Le Château* illustre une *conformation essentiellement hybride de l'Histoire* en vertu de laquelle le présent est habité par un passé occulte et puissant. Dès l'arrivée de l'arpenteur, le village lui apparaît à travers ce mélange incongru de modernité et d'archaïsme. Dans cette province désolée, K. est tout surpris de voir fonctionner un téléphone. Alors que l'Histoire semble s'être arrêtée, l'administration du Château dispose des moyens les plus avancés de la domination bureaucratique, et les pratiques féodales voisinent avec la neutralité administrative. Lorsque M. Löwy écrit que l'objet des romans de Kafka n'est pas "une critique du vieil État impérial austro-hongrois" mais "l'appareil étatique dans ce qu'il a de plus *moderne*, de plus *anonyme*"¹, les termes radicaux de l'antithèse empêchent d'accorder l'attention nécessaire au choix paradoxal de l'écrivain : pourquoi avoir choisi précisément de décrire les traits de la modernité dans un cadre (celui d'un Château, d'une aristocratie de type féodal et d'un village à moitié arriéré) qui semble si peu fait pour les accueillir ? Certainement pas pour déplorer les ravages d'une bureaucratie dénaturant les robustes traditions patriarcales et moyenâgeuses d'une province de Bohême ! On ne voit pas que les villageois se sentent si peu que ce soit victimes d'une modernité agressive. Le

¹M. Löwy, *op. cit.*, p. 114.

propos de Kafka consiste plutôt à démontrer comment le passé sert d'instrument de légitimation au présent.

Comme chez Cohen, les mots mêmes portent une ambiguïté, héritée de l'Histoire, dont se nourrissent les puissants pour asseoir leur emprise. La plupart des termes clés du roman "ont un sens double, l'un moderne et faible, l'autre ancien et fort"² : *Herr* signifie tout aussi bien le "Seigneur" aristocrate que le "Monsieur" bourgeois, le "Château" est tout à la fois celui des légendes et un simple siège administratif, la désignation de l'Hôtel des Messieurs (*Herrenhof*) tient encore, malgré sa trivialité, des fastes d'une "cour" princière (*Hof*)... La bureaucratie impersonnelle du Château s'arroge des attributs et des honneurs que les siècles ont déposés dans des mots saturés de sens, et qui exercent sur les uns et les autres une puissance captieuse. Si l'Histoire au Château ne peut advenir, c'est peut être justement qu'elle est dénuée de cette faculté discernante que l'optimisme des Lumières semblait lui conférer. L'époque n'est qu'agglomération confuse d'héritages et d'inventions, de savoir et de mythes, de raison et d'intérêt. Plutôt que dans la *ligne*, c'est dans la figure du *pli* qu'on serait enclin à chercher le modèle d'une d'une temporalité hétérogène où le passé continue d'agir souterrainement dans le présent pour le rendre indéchiffrable.

Châteaux d'Occident (Kafka, Cohen)

Parmi les "chronotopes" que Bakhtine passe en revue, une place particulière est réservée à celui du *château* qui, à partir du XVIII^e siècle et de la naissance du roman gothique en Angleterre, devient "un nouveau territoire pour les événements romanesques", pénétré par le "passé historique", celui des "des seigneurs de l'époque féodale" : "Tous les coins du château sont animés par le souvenir des légendes et des traditions."³ Le château, comme l'hôtel, est élevé par Kafka et par Cohen au rang de mythe narratif dans la constitution d'une fable de l'Occident.

¹M. Löwy, *op. cit.*, p. 114.

²Marthe Robert, *op. cit.*, p. 240.

³M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 387.

Béances de l'Histoire (Kafka). – "La maison était une citadelle (*Festung*), pas une villa"¹ : le motif du Château, avec toutes ses potentialités figuratives, est déjà à l'œuvre dans le premier roman de Kafka, à travers la maison de campagne des amis de l'oncle Jakob ; celle-ci tend même à devenir, à l'instar du Château de Westwest, la métaphore d'une crise de l'identité historique occidentale.

La maison Pollunder est d'abord soumise à des mises en perspective qui interdisent d'en avoir jamais une vue objective et globale. "Comme seul le bas était éclairé, on n'aurait su apprécier jusqu'à quelle hauteur elle montait"² : la pénombre est ici un opérateur d'hyperbolisation, qui permet au jeune homme d'étendre presque à perte de vue la hauteur de l'édifice, qui pourrait bien, à l'image des châteaux mythiques ou du clocher d'une église, s'élancer vers le ciel. Les jeux de l'ombre et de la lumière se poursuivent au fil du chapitre : Karl est contraint d'évoluer à la lueur tremblante des bougies, dans une maison dont toutes les pièces sont plongées dans l'obscurité à l'exception de "la salle à manger, toujours aussi brillamment éclairée qu'à l'arrivée". Clin d'œil onomastique, c'est à *Klara* qu'il revient d'expliquer les raisons de ces disparités : la demeure est ancienne et la "nouvelle ligne électrique n'a encore été installée qu'à la salle à manger". Les aléas de l'éclairage ont leur source dans l'histoire de la demeure. La lumière est du côté moderne, les ténèbres sont celles d'une "vieille maison".

La lutte de l'électricité et de la bougie n'est évidemment pas le fin mot de l'épisode. L'idée qu'il puisse y avoir en Amérique aussi de "vieilles maisons" permet de réviser le préjugé selon lequel ce pays est une terre de naissance, mais non de mémoire : le pays que Karl croyait vierge est, comme l'Europe, déjà vieux de ses héritages et ne construit du neuf que sur de l'ancien. Plus troublant encore : la réfection totale de la "vieille maison" inspire à la jeune fille le plus grand scepticisme, comme si la tentative était vouée à l'échec et le passé, dans son étrangeté ("une architecture aussi bizarre"), doté d'une force d'inertie insurmontable. L'entretien avec Klara est précédé du spectacle

¹*DI*, p. 87/79.

²*Ibid.*, p. 69/62. Toutes les citations suivantes sont tirées chapitre "Une maison de campagne près de New York"/*Ein Landhaus bei New York*.

d'un autre âge, celui de Karl "voyant tous les vingt pas un domestique à la livrée somptueuse chargé d'un candélabre", comme les fantômes d'un passé aussi désuet que persistant. L'avenir semble grevé par des pesanteurs anachroniques, l'esprit des lieux impose à la demeure un cachet presque gothique qui semble bien mal accordé à l'humeur moderniste de la jeune fille.

Labyrinthe spatial, la maison Pollunder est aussi un dédale historique. L'un des serviteurs expliquera qu'en raison de la suspension des travaux, la demeure est traversée de multiples courants d'air : "On a abattu des murs en plusieurs endroits que personne ne rebouche, et l'air passe à travers toute la maison". L'intégrité du passé n'est plus, mais le nouvel édifice n'est pas encore ; le monde ancien est détruit, le nouveau monde n'est pas encore construit. Pis : la grève des ouvriers du bâtiment menace de rendre durable ce qui ne devait être que provisoire, et de faire de cette situation hybride de transition un état pérenne. L'identité historique de l'Amérique se définit par la crise d'une tradition défaite, qui survit toutefois par de multiples voies, confrontée à des aspirations modernes indéterminées, un futur incertain, voire improbable. La partie la plus visible reste la destruction des murs anciens plutôt que la construction de murs nouveaux : l'Histoire s'ébauche sur des ruines, dont rien ne garantit qu'elles seront remplacées.

Tel est peut-être le sens de ces violents courants d'air, suscités par les béances du temps. L'immense maison n'est pleine que de ses chambres vides, à l'encontre des quartiers de *l'Est* new-yorkais, où règnent le surpeuplement. Fidèle au mythe de l'Ouest américain, la villa obscure des hôtes de Karl est en attente d'occupation, ouverte aux initiatives humaines, à supposer que le poids du passé ne soit pas trop lourd – seule condition pour que le vide des pièces soit plus une disponibilité à l'Histoire qu'un manque irréparable. En attendant le moment d'être comblées de sens, les pièces continueront de "sonner creux".

S'étonnera-t-on que le lieu où le courant d'air est le plus fort soit l'emplacement d'une chapelle "qui par la suite doit absolument être séparée du reste de la maison" ? Plus que jamais, la demeure des Pollunder s'affirme comme une métaphore de l'Histoire. Dans cette dissociation des sphères spirituelle et temporelle – double mouvement de destitution du religieux et d'émancipation du monde profane – se reconnaît la dynamique occidentale de sécularisation. L'ère à venir

semble placée sous le signe d'un matérialisme sans état d'âme ; Mack, héritier de la maison, la transforme dans le sens du confort et du bien-être. Certes, la chapelle n'est pas détruite ; elle a même emporté la faveur de Mack qui, sans elle, "n'aurait sans doute pas acheté la maison". Mais l'intérêt premier semble culturel, sinon touristique. La confiner au rôle de curiosité équivaut à en faire le deuil. Selon le vieux domestique, elle "vaut la visite", ce qui ne change rien aux termes de sa disgrâce ; elle aura de toute façon cessé de jouer le rôle qu'elle détenait dans la "vieille maison" : celui du cœur spirituel de l'organisme, du centre donateur de sens.

La maison Pollunder, avec ses différents étages temporels, ses pièces vides, ses portes condamnées et ses courants d'air, semble figurer la gestation confuse de l'Histoire occidentale, faite de la rémanence résiduelle d'un passé et des contours incertains de l'avenir. Dans ce mouvement qui emporte la maison d'Occident au-delà d'elle-même, hors de son site originel, dans ce processus ambigu de sécularisation, il est décidément impossible de discerner ce qui relève d'une logique d'émancipation et ce qui participe de l'appel du vide.

Métamorphoses du Château (Kafka). – Bakhtine signalait que le château apparaissait dans la fiction chargé de toutes les significations et connotations que l'Histoire et la légende y avaient déposées. On a pu observer par ailleurs la prégnance, dans la littérature allemande "du terroir" (la *Blut-und-Boden-Heimatliteratur*), du modèle de la "*Dorf- und Schloßgeschichte*" au service des valeurs identitaires et nationales – paradigme narratif que Kafka reprend pour mieux le subvertir¹. Cette saturation culturelle constitue l'obstacle épistémologique que l'arpenteur doit surmonter dans sa recherche de la vérité : la lutte de l'arpenteur est d'abord un combat contre des *représentations*.

Lors de sa première sortie au village, K. a tout loisir d'examiner en plein jour, mais de loin, la demeure du comte Westwest. Comparé au village écrasé sous des tombereaux de neige, l'édifice se détache avec netteté, "tout s'élançait légèrement et librement vers le ciel"². Autour de la Statue de la Liberté soufflaient des "airs libres (*die*

¹J. le Rider, *La Mitteleuropa*, p. 81.

²CH, p. 28-29/16-17, pour les citations suivantes.

freien Lüfte)" ; le Château était "bien dessiné dans l'air limpide (*in der klaren Luft.*)" : aux deux emblèmes occidentaux sont associées des images aériennes, déliées et pures de toute entrave. La métaphore de la hauteur use dans les deux scènes du même verbe (*emporragen*) : "le bras de la Statue avec l'épée se dressa comme à l'instant même", comme "là-haut sur la montagne tout se dresse librement et légèrement". Dans les deux cas, l'Occident s'impose avec la force d'un mythe aussi exaltant qu'écrasant, où se fondent les rêveries de liberté, de vérité (lumière) et de majesté (altitude). Cette apparence majestueuse du Château correspond au *moment mythique* de la contemplation.

Très vite néanmoins s'opèrent une série d'infléchissements. La fin du paragraphe introduit une nuance qui relativise l'imposant spectacle du Château, en rapportant sa perception à une simple question de point de vue : "C'est du moins l'impression qu'on avait d'en bas". S'il est une dette de Kafka à l'égard de Nietzsche, elle tient tout entière dans *ce passage de l'essentialisme au perspectivisme*¹. Ce Château qu'on pourrait tenir pour un absolu intemporel situé dans un ciel inaccessible doit être passé au crible d'un examen objectif et distant ; la vénération doit céder la place à l'investigation, la théologie à la généalogie. Bientôt les attentes de K. sont révisées à la baisse. Le discours s'engage dans une voie étonnante, en prêtant à l'arpenteur une absence d'illusions sur le Château qui a toutes les apparences d'une dénégation : "Dans l'ensemble, le Château correspondait, vu de loin, à ce qu'attendait K. Ce n'était ni un vieux château fort, ni une résidence somptueuse d'époque plus moderne"². Une fois écarté le modèle des romans de chevalerie ("château fort", *Ritterburg*), ou de la vie de cour ("résidence somptueuse", *Prunkbau*), le Château ne présente même plus rien d'homogène ; la construction apparaît plutôt comme l'amalgame de bâtiments hétéroclites ("quelques bâtiments à deux étages et un grand nombre de constructions plus basses serrées les unes contre les autres") que le langage est inapte à décrire.

Après le moment mythique s'opère ainsi le passage d'une vision monolithique à la conscience du composite : "si l'on n'avait pas su

¹Sur ce point nous divergeons des conclusions de Bridgewater, *Kafka and Nietzsche*.

²CH, p. 28/16 pour les citations suivantes.

que c'était un château, on aurait pu prendre cela pour une bourgade (*Städtchen*). La réalité ne précède pas sa dénomination, elle en découle. Le rayonnement du Château ne reposerait que sur la puissance magique, l'aura légendaire de son nom. La portée véritable de la lutte de l'arpenteur ne fait plus de doute : il s'agit de (re)trouver les mots justes, les termes adéquats au réel, sans se laisser aveugler par la mythologie – ou l'idéologie – dont les mots de la tradition sont dépositaires. Le combat de K. est, au sens rigoureux du terme, un combat de mots, une logomachie. Démarche généalogique et philologique où se fait sentir, une fois encore, l'ombre de Nietzsche.

Une fois levé le tabou du langage, K. semble libéré de tout devoir de révérence. La démythification du «Château» peut se poursuivre jusqu'à son identification pure et simple à une bourgade, et même "une bourgade assez misérable, un tas de maisons rustiques", dont "la pierre semblait s'effriter". La splendeur altière de l'édifice, suscitée par sa position élevée, n'était à son tour qu'une impression trompeuse : le Château est même inférieur à la plus humble des églises ; hors des perspectives lointaines qui le magnifient, il n'est rien d'autre qu'un village en surplomb, incapable d'engendrer, à l'égal d'un simple clocher, un réel sentiment d'élévation.

La description est non seulement focalisée mais dynamique ; elle suit très précisément le rythme de la marche de K. et un rapport inverse s'établit entre la proximité et la fascination : "en s'approchant davantage, il trouvait le Château décevant". Entre le premier paragraphe où l'édifice se dessine majestueusement et le dernier qui le qualifie de "prétendu château" (*dieses angebliche Schloß*)), le texte se livre à une exténuation implacable de son objet. Il semble ne plus rien rester, à la fin du trajet, du "Château de M. le Comte Westwest".

Rattachée à la problématique de l'Occident et de son rapport à l'Histoire, la scène appelle plusieurs remarques. Cette agglomération de morceaux dépareillés, mal assemblés, dont la désignation semble de loin supérieure à la réalité, n'est pas sans rappeler, pour un contemporain de Kafka, le défunt empire austro-hongrois et les conditions historiques de sa constitution : moins la conquête militaire que le rassemblement de morceaux de territoires épars, à force d'alliances politiques, de mariages et d'héritages. Le Château semble de même ne devoir son étendue qu'à l'addition aléatoire de quelques bâtiments, indépendamment

de toute organicité architecturale et de toute unité de dessein. L'enjeu de la figuration narrative serait alors de déterminer si l'idée occidentale peut se ramener à l'unité d'un principe ou si, à l'inverse, elle ne résulte que de la somme historique et empirique de composantes hétérogènes.

Le symbole du Château véhicule, dans sa logique figurative, l'idée de l'unité : siège de la puissance souveraine, emblème de la mémoire et de l'esprit d'une collectivité, il est porté à illustrer la synthèse quintessenciée d'une civilisation donnée ; l'aspect monumental du château, tout en le situant dans une époque précise, lui donne vocation à transcender son inscription historique – et peut-être l'Histoire tout court (d'où le choix du symbole pour figurer, dans l'iconographie médiévale, la Jérusalem céleste). G. Mairet rappelle que "le gouvernement de l'Un [est] pour ainsi dire constitutif de la théorie politique" en Occident¹. L'Europe du Moyen Âge s'est constamment posé le problème – à travers les catégories de l'Église, de la Chrétienté, mais aussi du Saint-Empire – de l'unité de sa civilisation ainsi que de la source de sa légitimité. Tout au long du roman, la demeure du comte Westwest semble jouer au village ce rôle de principe unificateur, qui assure à la communauté sa pérennité et son sens, son administration politique et sa direction spirituelle.

On imagine mieux alors ce que le motif du Château est à même de signifier dans la configuration symbolique de l'Occident : l'image projective d'un principe de civilisation, l'unité indivise du spirituel et du temporel. Tandis que le chronotope de l'hôtel apparaissait comme le symptôme d'un ébranlement métaphysique et de la précarité existentielle de l'individu occidental, celui du Château apparaîtrait plutôt comme le témoignage monolithique de la coïncidence absolue d'une civilisation avec ses valeurs, *la concrétion d'un principe identitaire*. La formule selon laquelle "entre les paysans et le Château, il n'y a pas de différence" exprime cette volonté de porter aussi loin que possible cet idéal de congruence. Dans la première description du Château, il y va précisément de la consistance de cet idéal. En présentant, après examen, le Château d'Occident comme un agglomérat empirique de petits bâtiments, l'arpenteur réduit en miettes l'illusion unitaire de la

¹Gérard Mairet, *art. cit.*, p. 181.

civilisation, bat en brèche le mythe fondateur de l'identité occidentale¹. C'est l'idée même de l'Histoire occidentale qui est cristallisée dans l'édifice : un enchevêtrement de constructions éphémères auquel seul le prestige d'un nom vient conférer une apparence de cohérence et de continuité.

La suite du récit peut apparaître, paradoxalement, comme le démenti de cette première expérience de dégrisement. Au sein même de la déconstruction du Château, se prépare un ultime renversement de perspective. Après avoir évoqué le clocher de son enfance, K. observe la tour du Château. Tout ce qui avait été jusque-là rejeté fait un retour en force, à commencer par la mention du "Château central"² (*Hauptschloß*), qui abolit d'un trait le travail d'effacement du nom dans les lignes précédentes. S'il existe un "Château central", c'est que le "prétendu château" est un véritable château. Plus encore, sa qualification de *Hauptschloß* laisse deviner un agencement hiérarchique que la description précédente avait paru réfuter. Le surgissement du donjon, si piteux qu'il apparaisse, entraîne donc à sa suite une restauration symbolique du Château initialement nié.

À son tour cette résurgence du Château suscite un regain métaphorique. L'investigation méthodique cède à nouveau devant l'appel de l'imaginaire. Les créneaux du donjon semblent avoir été dessinés "par quelque main d'enfant, timide ou désinvolte", ressuscitent l'atmosphère fabuleuse et magique des contes et légendes, et font du Château une *cosa mentale* bien au-dessus du prosaïsme administratif. Quant à l'image de "l'occupant morose", qui semble avoir "crevé le toit pour se dresser aux yeux du monde", elle réveille une série de fantasmes peu en rapport avec l'ascèse objectiviste du début de la description : le châtelain ténébreux reclus dans sa demeure renvoie sans doute à quelque réminiscence de roman gothique, suggère une puissance inquiétante, tout en rétablissant *in fine* l'unité souveraine du Château et de son maître. Négation de la négation : K. continuera, en dépit de tout, à subir les sortilèges du Château, à attacher à son contact

¹Klaus-Peter Philippi voit ainsi dans *Le Château* une entreprise de déconstruction métaphysique et de "dédivinisation" (*Entgötterung*) (*Reflexion und Wirklichkeit. Untersuchungen zu Kafkas Roman Das Schloß*, p. 219 sq).

²*Ibid.*, p. 29/17, pour que les citations suivantes.

une valeur sacrale contre laquelle la raison critique semble impuissante. Le mythe perdure, survit à sa destitution. Le Château est toujours hors d'atteinte, toujours à venir. Impossible de discerner, dans ce fatras architectural, l'unité supposée d'une civilisation, impossible cependant de vivre sans y croire. Tel est le troisième moment de l'épreuve occidentale de K. : après le moment mythique et celui de la démythification, celui de *la rémanence du mythe*.

L'idéologie unitaire et identitaire finit par l'emporter contre toutes les réfutations empiriques. Est-ce parce qu'elle renvoie, comme le laisse entendre la métaphore, à quelque fantasme enfantin, à une couche archaïque du psychisme ? Le terme de "bâtisse" ("c'était une vaste bâtisse"), traduit l'allemand *Anlage* – qui désigne également une disposition intellectuelle, une faculté. Avant d'avoir une existence objective, le Château doit être appréhendé comme une nécessité intérieure. Ne serait-il qu'une vue de l'esprit ? Ce Château bien dessiné dans "l'air limpide", *in der klaren Luft*, pourrait bien suggérer, par association lexicale, l'idée d'un *Luftschloß* – un "château d'air", soit l'expression allemande désignant un songe chimérique, équivalent de nos "châteaux en Espagne".

La seconde description¹ montre encore que le Château du comte Westwest ne trouve de réelle consistance que dans les projections imaginaires de ses aspirants. Plus encore que dans la description précédente, s'accomplit une étrange interaction entre le regard et son objet. Rarement le subjectivisme de la description aura été plus apparent. Celle-ci s'ouvre sur une vision nocturne du Château, lorsque les contours "commençaient à s'estomper". Par une démarche inverse de la précédente (du mythe à sa déconstruction), le personnage part d'un constat de décès (le Château "était immobile et silencieux comme toujours ; jamais encore K. n'avait vu là-bas le moindre signe de vie") avant de reconnaître que ses yeux ne "supportaient pas cette impassibilité". La perception est ainsi placée sous le signe d'un désir récalcitrant au réel, et dont le travail consistera précisément à susciter un réel de substitution. La conscience de l'arpenteur a horreur du vide.

Le spectacle du Château vu par K. est avant tout *le portrait de K. regardant le Château*, le récit d'un investissement du sujet regardant

¹*Ibid.*, p. 131/123 pour que les citations suivantes.

dans l'objet contemplé : "Lorsque K. regardait le Château, il avait parfois l'impression d'observer quelqu'un qui aurait été assis tranquillement là, regardant devant soi". D'objet inanimé, le Château, transfiguré par le désir de K., se métamorphose en personne vivante, qui semble devenir la métaphore même de la *souveraineté* : "quelqu'un qui aurait été assis tranquillement là [...] libre et sans souci". Offert au regard des autres, le Château ne leur est en rien aliéné, "comme s'il était seul et que personne ne l'observait ; et pourtant il ne pouvait pas ne pas remarquer qu'on l'observait, mais cela n'entamait nullement sa tranquillité [...] Les regards de l'observateur ne pouvaient se fixer, ils glissaient". Le texte introduit ici une représentation mythique de la puissance souveraine – à la fois *dans et hors* du monde, *dans et hors* des regards qui la constituent. Le pouvoir du Château n'est pas dans l'exercice effectif d'une contrainte mais dans sa capacité de demeurer dans cet entre-deux de l'existence et de l'inexistence, de l'être et du néant ; dans sa capacité constamment renouvelée, en vertu précisément de son indétermination, à se prêter sans se compromettre à toutes les constructions de sens. Le Château est ainsi toujours en mesure de se dérober au regard captateur en donnant l'impression de regarder ailleurs, "devant soi" ; ce faisant, il donne toujours à voir *au-delà de soi* et se soustrait à la saisie totalisante qui voudrait l'enfermer dans une image, mais qui se trouve toujours en défaut. D'autant que, comme le rappelle encore la fin du texte, "cette impression était aujourd'hui renforcée par cette obscurité qui tombait tôt ; plus il regardait, moins les choses étaient distinctes". La nuit qui règne au village n'est pas ici l'indice du déclin d'une civilisation ; elle devient cause d'une maladie de la perception et condition de perpétuation d'un mythe protéiforme.

Le Château d'Occident se trouve ainsi chez Kafka au centre d'un faisceau de regards et de perspectives, dont les effets semblent parfaitement antinomiques. D'un côté, la demeure du comte Westwest se voit soumise à un examen dont elle ressort affaiblie, sinon anéantie ; de l'autre, le mythe semble renaître indéfiniment de ses cendres en vertu de deux propriétés singulières : sa propre plasticité qui, à la faveur de son indécision architecturale et de l'atmosphère ténébreuse du site, lui permet de se prêter à toutes les interprétations ; la complexion de ses sujets qui, au gré de leurs intérêts, l'investissent d'une signification qu'il ne possède pas en propre. On y reconnaîtra sans peine le fonctionnement

même du récit chez Kafka : incitation constante à l'interprétation en même temps que résistance à toute tentative de figer le sens.

Il n'est pas fortuit que l'emblème extrême-occidental qu'est le Château soit construit à l'image d'une écriture qui ne cesse de scruter la crise d'une civilisation. Si le Château d'Occident se métamorphose indéfiniment, n'est-ce pas parce que la civilisation qu'il incarne est construite autour d'une absence que l'interprétation tente inlassablement de combler ? Le jeu infini de perspectives, de faux-semblants et de projections, le rapport entre l'un et le multiple, le monolithique et le composite sont autant de variations sur l'indétermination du sens et l'impossibilité de la tolérer. Traduit dans les termes de la problématique occidentale, le va-et-vient entre un Château insaisissable et les fantasmes de ses sujets pourrait signifier la volonté de figer en une figure un Occident dont l'essence est d'être *infigurable*. L'Histoire européenne n'est pas avare de ces figures : l'Empire romain, la Chrétienté, le Saint Empire, la Civilisation... Le Château semble embrasser chacune d'elle sans jamais s'y résorber, comme le texte de Kafka se prête à des interprétations multiples (théologiques, politiques, métaphysiques) sans jamais se confondre avec elles : si les lois de la fiction de Kafka finissent par rejoindre les lois de transformation du Château d'Occident, n'est-ce pas que l'Occident lui-même est une *fiction*, c'est-à-dire, littéralement, un univers de sens dont la cohérence n'est pas garantie par une autorité extérieure mais ne tient qu'à l'arbitraire d'une autoconstitution ?

Saint-Germain ou la tentation marcionite (Cohen). –Solal, jeune ministre du travail, subit les affres de sa double appartenance juive et française. Sommé de choisir, par son beau-père Maussane (et président du Conseil), le jeune homme, lors d'une réception ministérielle, outrage son père (rabbin) en reniant le judaïsme par un signe de croix. Pris de remords, il vient le lendemain demander son pardon et décide, à la demande de son père, d'établir "une demeure secrète dans [sa] demeure d'Europe"¹ : il fait installer son innombrable parentèle dans

¹*Sol.*, p. 253. Toutes les citations suivantes de *Solal* sont tirées des chapitres 27 à 29, p. 251 à 271..

les souterrains du château et mène la double vie d'un ministre et d'un fils d'Israël, "vie occidentale" le jour, "orientale" la nuit .

L'épisode du château de Saint-Germain permet à Cohen d'explorer les secrets de l'identité historique de l'Occident. La question cependant n'est plus celle de la consistance ou de la figurabilité de l'identité occidentale (à la différence de Kafka, Cohen part du postulat que l'Europe existe) mais celle de ses origines spirituelles. Quand le personnage annonce à Aude qu'il vient d'acheter un château "du seizième siècle après Jésus-Christ", l'étrange précision (imagine-t-on un château du seizième siècle *avant* Jésus-Christ ?) tient à l'interrogation souterraine sur l'idée même d'une *postérité christique* qui hante l'épisode. L'épisode n'est pas un moment de plus dans les malheurs de la conscience juive, mais une enquête sur le rapport entre l'Europe et ses singuliers passagers clandestins.

L'emplacement de la tribu est d'abord la reprise du mythe politique moderne de la conspiration juive. Les "gens du souterrain" sont la réplique inversé de ces Juifs de l'ombre de la propagande : le récit retourne en leur faveur l'imagerie judéophobe, en suggérant, dans l'évocation finale des Juifs pieux, que "leur complot était l'amour des hommes". Antijudaïsme et antisémitisme enveloppent un projet de diabolisation, qui est l'exact pendant du thème de "l'élection pour autrui" (Lévinas) en lequel Cohen aperçoit la mission d'Israël. L'épisode est tissé de ces inersions axiologique. La cave obscure comporte "une salle aux voûtes étoilées" où semble s'établir une mystérieuse communication entre le sous-sol et le ciel. Elle est en même temps lieu de nuit (Solal ne s'y rend que la nuit, et les habitants de la cave dorment le jour) et de lumière ("éclairés d'élection").

L'épisode illustre l'ambivalence symbolique de la caverne. Parce qu'en "toute «grotte d'émerveillement» subsiste un peu de la «caverne d'effroi»"¹, Aude revient horrifiée de son contact avec les Juifs de la cave, faute d'avoir "su voir". Victime des faux semblants, soumise aux bienséances, Aude serait, comme les prisonniers de la caverne platonicienne, incapable de s'élever du spectacle affligeant du ghetto – apparences sensibles – à l'idée de la grandeur spirituelle d'Israël

¹Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 275. "Grotte d'émerveillement" et "caverne d'effroi" sont des expressions de Bachelard.

– vérité intelligible : "Ah, qu'il était difficile de dire la beauté d'Israël à qui ne voyait que les Juifs.". Contre ses intentions premières, la "fille d'Europe" renonce à établir la moindre parenté entre "le royaume pur et guerrier de l'Ancien Testament", le peuple des "prophètes" et les créatures pitoyables de la cave. Ce faisant elle reproduit très exactement l'opposition théologique entre les Juifs charnels et le *verus Israel*, dont le seul héritier légitime serait la chrétienté.

L'enjeu théologique est ici primordial. Solal feignait de conduire Aude au "royaume des morts". Dans la cave ce n'est pourtant qu'affairement fébrile d'un peuple que tout sépare des ombres fantomatiques de l'Hadès : "Une race exsudeuse expectorait, crachait, toussait, râlait, transpirait, se grattait, procédait à des échanges, assimilait, rejetait, vivait. Des enfants échangeaient des sciences. Tout circulait." Le symbolisme infernal serait alors la vision "grecque", occidentale et chrétienne de l'existence juive, vision que Solal attribue implicitement à Aude l'Européenne. Lorsque la jeune femme qualifie les Juifs du souterrain de "bonshommes impossibles", la tournure familière cache peut-être un verdict ontologique : l'existence juive n'est pas impossible de fait, elle l'est de droit. De même que la société médiévale rendait le judaïsme théologiquement impossible (sauf à titre de reliquat), l'Occident moderne, hérissé de frontières et sûr de sa rationalité, rend incompréhensible la vie persistance des créatures dépenaillées et anachroniques du ghetto. Loin cependant de se limiter au constat d'une permanence juive, l'épisode permet d'en suggérer la portée singulière.

La cave de Saint-Germain se charge ici de contenus culturels précis. Aude s'endormant "rêva que des chants d'Orient se faisaient entendre dans la Commanderie". Ces chants, ceux que les habitants clandestins du château entonnent la nuit tombée, hantent secrètement la "demeure d'Europe". Relégué dans les sous-sols du château occidental, condamné à la clandestinité, Israël en apparaît pourtant comme la partie la plus profonde, à tel point qu'on ne manquerait de l'ignorer si des mélodies n'entraient, comme par effraction, dans les rêves de la jeune femme. C'est ainsi que le motif de la cave joue sur la double valeur du refoulement et de la fondation. À proprement parler, Israël est *la fondation cachée de la demeure d'Europe, l'origine forclosée de l'Occident*.

"Même la terre qui est dessous nous appartiendra", annonçait Solal. Ce "nous" ambigu (s'agit-il de son couple ou, comme le suggérera

la suite, des tribus d'Israël clandestinement installées dans les sous-sols ?) semble d'abord relever d'un désir d'appropriation de la terre française, gage d'intégration. L'originalité de l'épisode réside cependant dans un défi : *affirmer simultanément le désir d'enracinement du Juif en Europe et le déracinement intérieur de l'Europe*. Devenir un autochtone ne peut se faire qu'à condition de rappeler à l'Europe son essentielle allochtonie. Cette dialectique de l'enracinement et du déracinement rejoint la réflexion de Rémi Brague, qui définit l'Europe par sa "secondarité", c'est-à-dire par sa disponibilité à l'héritage d'une source étrangère. La "romanité" (païenne et chrétienne, culturelle et spirituelle) de l'Europe repose principalement sur une "structure de transmission d'un contenu qui n'est pas le sien propre"¹ – historiquement, celui des Grecs et celui des Juifs. Parce que les fondements de l'Europe sont extra-européens, celle-ci, "immigrée à elle-même"², ne dispose que d'une "identité excentrique"³. S'agissant du rapport entre christianisme et judaïsme, Brague ajoute que "le christianisme est à l'ancienne alliance ce que les Romains sont aux Grecs. Les chrétiens savent – même s'ils sont constamment menacés de l'oublier, et l'ont fait à plusieurs reprises – qu'ils sont greffés sur le peuple juif et sur son expérience de Dieu"⁴. De là "l'événement fondateur" de la culture européenne que fut "le refus du marcionisme"⁵ (du nom de l'hérésie chrétienne établissant une rupture radicale entre Ancienne et Nouvelle Alliance).

L'épisode de Saint-Germain met en scène cet oubli occidental de la source juive, de la dette envers cet Autre fondateur. Les Juifs pieux évoqués en fin de chapitre sont désignés comme "les vrais fils de la *nation aînée*"⁶, enfouie dans les profondeurs du sol par la nation cadette (l'Occident chrétien) : exacte expression d'un refoulement de l'origine – en somme, de la *tentation marcionite* de l'Occident.

Quoi de plus propre que le Moyen Âge pour incarner cette logique de négation ?

Officiellement, le château acheté par Solal date

¹Rémi Brague, *op. cit.*, p. 31

²*Ibid.*, p. 123

³*Ibid.*, p. 125

⁴*Ibid.*, p. 61

⁵*Ibid.*, p. 114

⁶*Solal*, p. 269

du seizième siècle, soit de la Renaissance. Mais par un remarquable effet de brouillage, l'information est oubliée sitôt qu'elle est fournie : toute l'imagerie ultérieure du château sera médiévale et, quelques pages plus loin, Solal, décrivant l'architecture de sa demeure, déclarera sans sourciller que "les gens du Moyen Âge ont tout très bien arrangé"¹. Dans l'hésitation ainsi entretenue entre Moyen Âge et Renaissance se lit une autre formulation du conflit spirituel de l'Occident. Le malentendu s'éclaire si l'on se souvient, avec Rémi Brague, que toute Renaissance en Europe a d'abord été renaissance à l'origine, c'est-à-dire reconnaissance de sa secondarité. C'est parce que l'Europe se définit comme débitrice d'une origine en quelque sorte plus légitime qu'elle-même, qu'elle est la seule civilisation à connaître des "renaissances" – où il s'agit "de s'approprier une origine par rapport à laquelle on se sent étranger, voire aliéné – et en particulier les sources antiques"². Il manque cependant à la fondation de l'Europe un de ses deux piliers : la reconnaissance de la Synagogue par l'Église, des Juifs par l'Occident. En faisant descendre Aude, héritière de la Réforme, médiatrice possible entre l'Ancienne et la Nouvelle Alliance, dans les caves de Saint-Germain, Solal paraît aspirer à cette autre «renaissance» que serait pour l'Europe la réappropriation de sa filiation juïdique. L'hésitation historique recouvre donc ici une alternative spirituelle : soit la "fille d'Europe" ouvre la voie d'un renouveau en acceptant comme une part d'elle-même les incarnations, même grotesques, de la "nation aînée" ; soit, rejetant la parentèle de Solal dans les ténèbres souterraines, elle voue la "demeure d'Europe" à la désolation moyenâgeuse.

L'épisode est émaillé d'allusions à une renaissance possible. Il n'est pas jusqu'aux injures antisémites qui ne se voient porteuses d'une connotation inattendue. Les "larves" juïves qui offusquent l'épouse de Solal sont aussi ces spectres, surgis d'un antique passé, qui continuent de hanter les ruines comme une mauvaise conscience opiniâtre, – mais aussi comme une espérance jamais éteinte. Autant qu'un symbole de réclusion et de mort, la cave est un figure matricielle, " s'apparente aux grands symboles de la maturation et de l'intimité tels que l'oeuf, la

¹*Ibid.*, p. 253

²Rémi Brague, *op. cit.*, p. 122

chrysalide et la tombe"¹. Même après l'expulsion consécutive au refus d'Aude, les "plus secrètes demeures de la Commanderie"² ont abrité quelques membres irréductibles de la tribu de Solal. Ce résidu clandestin de Juifs au cœur même de la demeure d'Europe pourrait signifier l'impossibilité d'éradiquer l'élément juif en Occident ; il n'est pas sans rappeler la doctrine du "petit reste" qui suffit à faire advenir la Rédemption. C'est par "la gare du saint Lazare" que Solal avait "pris un billet pour la cité du saint Germain"³. Le saint éponyme cristallise ici l'ensemble des espoirs rédempteurs de Solal. Mais à défaut d'un salut collectif, la voie du "saint Lazare" ne sera que celle de sa résurrection individuelle, car "la fille d'Europe" reste sourde aux mélodies en sous-sol.

C'est que cette Europe n'est pas tant "romaine" que germanique. L'Europe de Cohen n'est pas une mais multiple, et la Chrétienté, à l'image de l'Europe, oscille entre sa polarité juive et son tropisme païen, entre la voie du "saint Lazare" et celle du "saint Germain". Quelques mois après l'épisode, Saltiel évoque "la ville du Saint Germanique"⁴, ressuscitant la mémoire du Saint Empire romain *germanique*⁵. Cette Europe véhicule toutes les représentations attachées aux ténèbres gothiques, où se mêlent confusément les réminiscences de l'Empire chrétien, de la féodalité et des invasions barbares. Figure de l'Europe chrétienne, la Commanderie renvoie à une image, sinon à un mythe de la germanité qui ne se confond pas, on l'a vu, avec l'Europe occidentale, mais en actualise une des virtualités.

*

L'antithèse des deux "Vierges" de la cave de Berlin permet de préciser la dualité de l'Europe esquissée dans l'épisode de *Solal*. Il ne s'agit plus seulement de rappeler la dette oubliée de l'Europe envers les Juifs : entre-temps, le régime hitlérien a transformé la néantisation symbolique du judaïsme en projet de génocide. Dans sa visite guidée

¹Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 276

²*Ibid.*, p. 338

³*Sol.*, p. 324

⁴*Ibid.*, p. 303

⁵Cf. le débat pour "savoir qui, d'un pape ou d'un empereur, était le plus important", Saltiel "se faisant champion de Sa Sainteté" (*Val*, p. 251), l'évocation de la lutte du Sacerdoce et de l'Empire et de la capitulation de l'Empereur Henri IV à Canossa.

de la cave, la naine Rachel revient avec virulence sur le souvenir des pogromes du Moyen Âge ("Ils nous ont brûlés au treizième siècle ! Ils nous brûleront au vingtième"¹), établissant une tragique continuité entre l'antijudaïsme chrétien et l'antisémitisme moderne, les fours crématoires à venir achevant le travail artisanal des *Judenbreter*. L'alliance des références chrétiennes, germaniques et médiévales est consacrée par l'évocation de "la Vierge de Nuremberg" : "Ils nous enfermaient dedans et les longs couteaux de la porte entraient dans le Juif !". "Haute statue de fer", idole inquiétante et "creuse", cette "Vierge allemande" est comblée par des Juifs promis à la mort, lesquels occupent alors la place même du Christ : aveu involontaire que la progéniture de Marie est irréductiblement juive. Le supplice illustre jusqu'à l'absurde la volonté de répudier la part juive de son héritage : l'extermination du Juif devient, par contrecoup, profanation du christianisme puisque les "longs couteaux" passent par le corps de la Vierge et de son Fils. Dans la cave de Berlin, la "vierge allemande" est cependant bientôt éclipsée par l'irruption inattendue de la sœur de Rachel. "Vierge souveraine, Jérusalem vivante, beauté d'Israël", celle-ci tient à la fois de la Léa biblique (elle est aveugle) et de la Vierge à l'enfant (elle berce "une poupée dans ses bras")².

Deux vierges, pour deux visages du christianisme. Nous proposons de voir dans l'opposition du *germano-chrétien* (ou *pagano-christianisme*) et du *judéo-chrétien* l'une des clés de l'identité spirituelle de l'Europe dans l'œuvre de Cohen. Est judéo-chrétienne une Europe cohéritière du message hébraïque qu'elle fait fructifier par un sens authentique de l'universel, et qui fait de sa secondarité spirituelle l'incitation à un ressourcement au message prophétique. Est germanique un christianisme qui vit son antériorité et son altérité juives comme le sentiment insupportable d'une incomplétude, d'une dette dont il faut extirper à toute force le souvenir. L'Europe germano-chrétienne associe alors les éléments antijudaïques de la théologie chrétienne aux survivances païennes. Loin d'avoir évangélisé les païens, ce christianisme a été «paganisé» : dans le "Saint Germanique", c'est le germanique qui toujours soumet le saint.

¹BS, p. 436-439 pour les citations suivantes

²v. Alain Schaffner, *op. cit.*

Dans une errance ultérieure, Solal croise deux églises. Dans la première, dont le nom n'est pas précisé, il observe à distance les préliminaires d'un "grand mariage"¹, qui le fait fugacement rêver à une possible fraternité. Les portes d'une seconde église, en revanche, semblent définitivement hostiles au solitaire, gardées qu'elles sont par un Cerbère à l'inquiétant programme : "Devant la sortie de l'église, le jeune homme qui crie son journal. Demandez l'Antijuif ! Vient de paraître !" ² Cette église, entretenant une telle promiscuité avec l'idéologie antisémite est, faut-il encore s'en étonner, celle de Saint-Germain-des-Prés...

Occident double, Chrétienté partagée entre sa mémoire juive et son acculturation païenne. Le sort des Juifs n'est pas seul en cause. En oubliant le «juif» en elle, l'Europe risque de se perdre elle-même, c'est-à-dire d'oublier la Loi morale qui est au cœur de sa civilisation. Certains personnages portent jusque dans leurs origines le témoignage de ce refoulement. Maussane avoue avoir des ancêtres juifs. Adrien Deume lui-même est un demi-Juif qui s'ignore, le fruit des amours clandestines de la sœur de Mme Deume et d'un pharmacien israélite du nom de Jacobson. Réparant cette honte, la pécheresse épousa dans l'urgence un "gentil veuf, monsieur Janson"³. Image en réduction du refoulement de son origine juive par le christianisme : comment faire que le *filis adoptif* de "Jean" (Janson) ignore qu'il est le *filis naturel* de "Jacob"(Jacobson), donc d'Israël ? En tout Européen, il y a du «juif» qui sommeille.

*

Mais le Juif lui-même n'est-il pas double ? L'une des richesses de l'épisode de la Commanderie réside dans la polysémie du mythe, – de ce château tout à la fois support d'une symbolique identitaire (celle de l'Europe spirituelle) et psychologique (le malheur de la conscience juive chez Solal). L'interprétation de cette renaissance avortée ne laisse pas d'être différente suivant qu'on adopte l'une ou l'autre de ces grilles d'analyse. Il est en effet un aspect par lequel le château de Saint-Germain fait se rejoindre les imaginaires juif et allemand par exclusion

¹BS, p. 724

²*Ibid.*, p. 732

³*Ibid.*, p. 202

de l'élément français. Ce chapitre révèle non seulement le fondement caché de l'Europe mais encore les forces obscures à l'œuvre dans l'individu. Car les Juifs de la cave ne sont pas seulement l'inconscient culturel de l'Occident, ils sont aussi la couche la plus archaïque de la personnalité du héros, qui tente sans succès de s'en défaire. À ce titre, le chronotope de la cave conjugue avec un beau sens du paradoxe la symbolique du Çà (le monde de la chair, des instincts, la sphère antisociale) et celle du Surmoi (le monde de la Loi, la figure de la transcendance).

Le nom du château, la Commanderie, fait surgir une infinité de résonances. Il est d'abord un signe culturel qui situe le château dans sa fonction religieuse, celle des ordres chrétiens du Moyen Âge. Il constitue aussi une allusion à peine voilée au mythe de Don Juan. Instance morale, le rabbin Gamaliel est, comme le Commandeur du mythe, à la fois mort et vivant (il s'est brûlé les yeux pour avoir engendré un renégat) et parle avec une rigidité marmoréenne. C'est, plus généralement, le peuple juif, dont l'essence n'est jamais clairement déterminée, qui par-dessus tout, «commande» à Solal, Don Juan juif. Le château et ses souterrains mettent en scène cette incursion dans la psychologie profonde et l'inconscient collectif.

On s'étonnera moins que *Solal*, en 1930, ait reçu un accueil enthousiaste dans une Allemagne pourtant déjà en proie aux démons antisémites : par son recours massif à l'idée des profondeurs collectives de l'âme humaine, à l'idée du génie national – "l'esprit du peuple", la "*Volkgeist*" – rebelle aux équations rationalistes, l'œuvre se révélait plus proche des mentalités allemandes que de l'esprit français, d'une mystique holiste que du cartésianisme d'Aude et de son corollaire individualiste (Aude distinguait fermement l'amour d'un individu, toujours singulier, de l'amour d'un peuple).

C'est à la fin de l'épisode de Saint-Germain, que Solal se livre pour la première fois à une tentative de définition de l'âme juive, exaltée en des pages¹ d'un profond lyrisme national, où la coïncidence du héros singulier et du destin collectif est portée à son apogée, aux limites même de la caricature. Quand Solal formule l'opposition psychologique entre lui et son épouse, c'est bien à quelque chose comme au

¹*Sol.*, p. 271

“démonique” qu'il en appelle : "Il l'admira de parler avec clarté, de savoir poser les éléments d'un problème. Elle était constamment intelligente, cette femme. Lui, il ne savait s'exprimer que génialement, sous la poussée de la passion."¹ Le château lui-même, avec sa solennité glacée, son cachet gothique et ses chambres secrètes, met mal à l'aise l'épouse de Solal : Aude, si elle est fille d'Europe, est aussi fille de France, cette France que le Saint Empire romain germanique n'engloba jamais, cette France "si jolie, intelligente et naïve et si Aude"² qui s'accommode mal de la plongée dans les profondeurs.

Si le château est "germanique", ce n'est pas seulement parce qu'il est la figure de l'exclusion de l'élément juif en Occident ; c'est aussi en ce que, par-delà la volonté de discernement incarnée par Aude la Française, le Juif Solal est à l'écoute de ces voix mystérieuses qui hantent secrètement les consciences, de ce mélange de transcendance et d'affects qui ne cesse, en une clandestinité peu propice à la pensée claire et distincte, de posséder l'individu. Aude est lucide lorsqu'elle pressent la source névrotique du pathos moral de Solal, qui cache mal les désarrois d'une identité d'autant plus vindicative qu'elle est mal assurée. Car, dans ces caves d'Europe, le visage d'Israël est décidément insaisissable, multiple et disloqué. Solal est en exil d'Israël comme Israël est en exil de lui-même – nul passage sans doute ne montre mieux combien, chez Cohen, il n'est pas tant question d'une identité juive que d'une *condition* juive, fondamentalement problématique, ne se résorbant jamais (sauf, précisément, en des passages où le romancier cède le pas au poète épique) dans une essence aisément exprimable. La permanence juive, en ce sens, n'est pas seulement un mystère pour la théologie chrétienne, elle est une source de perplexité pour le Juif même, comme si elle obéissait à une nécessité aussi secrète qu'implacable, et qu'une part cruciale de l'aventure humaine dût s'y déchiffrer. C'est peut-être pour s'acheminer vers l'élucidation de ce mystère que Solal avait besoin du regard d'Aude l'Européenne, et qu'Israël est en manque d'Europe comme l'Europe est en manque d'Israël. L'espoir du héros, conduisant sa femme dans les sous-sols de la Commanderie, n'est pas seulement de lever l'occultation européenne

¹*Ibid.*, p. 250

²*Ibid.*, p. 136

du Juif, mais, par une sorte d'expérience conjuratoire, de faire advenir ou apparaître un sens qui se dérobe. Quelques années avant le déferlement des troupes germaniques, l'épisode de Saint-Germain semble déjà pressentir la gravité de ce rendez-vous manqué.

REINVENTIONS DU TEMPS OCCIDENTAL

« Car s'il n'a plus guère de chance de jamais voir l'Amérique, il n'abandonnera pas le chemin qui y mène, il ne fera pas demi-tour [...] Et un savoir, participant du désir et du pressentiment, lui dit que ce chemin n'est désormais que le symbole et l'indice d'un chemin plus haut qu'il faut parcourir très réellement et dont le premier n'est que le reflet terrestre. »

Hermann Broch

L'expérience intérieure (Mann)

La Montagne magique ne se contente pas d'explorer les apories de la philosophie de l'Histoire, laïque ou sacrée. Le *Zeitroman*¹ met à l'épreuve un nouveau rapport au temps, qui passe par la médiation de Hans Castorp. Le sanatorium est d'abord le lieu où se décide la rupture existentielle entre Hans Castorp et la conception européenne du temps ; il est ensuite l'occasion d'une méditation sur l'hétérogénéité des expériences temporelles ; enfin, il est le cadre d'où émerge une vision originale de l'Histoire qui, sans renoncer à l'idée du progrès, tente d'en surmonter les insuffisances.

Le fil conducteur de *La Montagne magique* est la "confrontation de Hans Castorp au temps aboli"². Cette expérience de "détemporalisation"

¹*MM*, p. 779/ 571. L'expression de Thomas Mann peut s'entendre en deux sens : un "roman sur l'époque" aussi bien qu'un "roman sur le temps".

²Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome II, p. 213.

tient à la fois aux conditions climatique et au mode de vie des pensionnaires au sanatorium. Davos est un pays de froid et de neige : le méditerranéen Settembrini se plaint bientôt de "ce lieu maudit et barbare, où le corps tremble de froid au plus fort de l'été et où des impressions humiliantes torturent perpétuellement l'âme"¹, retrouvant des accents d'Ovide exilé chez les Gètes. Le dérèglement climatique est tel qu'il aboutit à une perturbation profonde du rapport au temps en général. En ces hauteurs, les saisons "ne diffèrent pas si nettement les unes des autres", et "ne tiennent pas strictement au calendrier"². La destruction des cycles réguliers prive l'existence de ses repères au profit de "cette grande confusion qui mélangeait les saisons", de sorte qu'il "ne pouvait plus du tout être question de temps"³. Si la logique figurative du *Château* faisait du dérèglement climatique une composante de la constellation symbolique d'un Extrême-Occident froid et crépusculaire, la confusion qui règne à Davos suppose une rupture avec la temporalité européenne.

Tandis que Settembrini faisait de la fructification du temps le critère d'excellence de la civilisation occidentale, la vie sur les sommets expose l'individu à une "administration vicieuse du temps"⁴. L'unité de mesure est le mois, les notions d'hier et de demain reçoivent une acception élargie à l'extrême. Bien vite, le visiteur étranger épouse l'esprit des lieux et ne fait plus "le moindre effort pour se dégager de cette confusion, ni pour mesurer la durée de son séjour"⁵, au point d'en oublier son âge, ce qui consacre, pour Canetti, un renoncement à toute vocation : "Un homme qui ne veut plus savoir son âge a réglé ses comptes avec la vie [...] Dans la vie des individus comme dans celle des civilisations, les périodes de désorientation chronologique sont des périodes de *honte* que l'on cherche à extirper aussi vite que possible"⁶. À la fin du roman, Hans Castorp s'est délesté de sa montre et de son calendrier, en vue de préserver "cette immobilité «pour toujours et à

¹*MM*, p. 779/571.

²*Ibid.*, p. 143/100.

³*Ibid.*, p. 781/573.

⁴*Ibid.*, p. 787/577.

⁵*Ibid.*, p. 781/572-573.

⁶Élias Canetti, *op. cit.*, p. 423.

jamais», ce charme (*Zauber*) hermétique” qui aura été “l’aventure fondamentale de son âme”¹.

Le divorce entre le temps calendaire et la durée vécue par le personnage est l'un des leitmotivs du texte (rendu plus sensible encore par les variations d’amplitude entre temps du récit et temps de la fiction). Dès le premier jour, Hans Castorp a le sentiment d’être pensionnaire "depuis longtemps, très longtemps"² et d’être "devenu plus âgé et plus intelligent"³ ; les sept premières semaines semblent tantôt n’avoir été que sept jours, tantôt recouvrir une durée beaucoup plus longue, soulignant le paradoxe d’un temps extérieurement vide et d’une vie intérieure saturée d’expériences. Le sanatorium agit ici comme un intensificateur du temps psychique qui, enrichi et fécondé par la vie dans les hauteurs, relègue au second plan le temps historique et biographique.

L’expérience de Hans Castorp au sanatorium n’est pas tant celle d’une corruption de l’âme européenne au contact des forces délétères de la maladie et de l’Orient que le dévoilement d’un déséquilibre entre l’esprit et le corps, la pensée et l’action. *L’homo europeanus* n’avait jamais pris le temps de cette pause méditative dont Hans Castorp peut désormais jouir à loisir. Au lieu de rester un bourgeois moyen, Hans Castorp devient un "homme qui pense"⁴ au-delà de ses habitudes de classe et de ce que sa vie dans la plaine lui eût permis. D’agent aveugle du monde, le jeune homme est en voie de devenir patient lucide. L’unicité initiale de son point de vue de technicien se monnaie désormais en une infinité de perspectives et d’horizons de pensée. À défaut de synthétiser la diversité de ces points de vue sur l’être, le jeune homme en acquiert pour la première fois l’intuition. On ne saurait dire en tout cas que tout ce que Hans Castorp peut apprendre au Berghof, c’est qu’il n’a rien à y apprendre⁵. Le futur ingénieur, homme du génie pratique, renoue, contre l’avis même de l’humaniste, avec les formes de la contemplation désintéressée du philosophe grec.

Au terme de l’initiation, cependant, la déchirure reste entière : nulle communication entre l’intensité du temps intérieur de l’éducation

¹*MM*, p. 1006/749.

²*Ibid.*, p.125/88.

³*Ibid.*, p. 130/91.

⁴Inge Diersen, *op. cit.*, p. 147.

⁵Hans Mayer, *op. cit.*, p. 151.

de soi et le temps extérieur de la vie sociale ; il manque "l'épreuve de l'action, critère suprême du *Bildungsroman*"¹. L'Europe semble ne se donner le choix qu'entre le solipsisme du penseur – sur fond de négation du temps social – et l'exploitation technique du monde, sur fond de philistinisme.

La rupture avec le temps historique et productif passe également par des expériences singulières et hétéroclites d'intemporalité, décrites par Paul Ricœur. La morne répétition des journées, l'épreuve monotone du "potage éternel"², permettent d'appréhender cette "éternité identitaire"³, en laquelle se reconnaît sans doute la métaphysique du temps de Schopenhauer : c'est dans l'expérience de l'ennui que se dévoile le vrai visage de la vie ; la soustraction au monde phénoménal réglé par une temporalité linéaire fait apparaître un univers de morts-vivants, où la vie n'a que l'apparence de la vie⁴. On songe ici à la "stagnation active, à la vie morte"⁵ qui finit par triompher au Berghof. Une expérience plus féconde de l'intemporalité se fait jour quand, au terme de ses lectures astronomiques, Hans Castorp en vient à développer une conception circulaire et cyclique de la temporalité – qui met cependant en péril les enseignements humanistes. Comment en effet ne pas accueillir avec scepticisme la thèse settembrinienne d'un progrès infini de l'humanité, quand les lois de la nature et du cosmos ne révèlent qu'un éternel retour ? La contradiction reste pendante dans la fiction. À la nécessité d'accorder le temps intérieur et le temps social s'adjoint désormais l'ambition de penser ensemble les rythmes naturels et l'Histoire humaine.

*

La vision dans la neige de Hans Castorp traduit cet effort d'imaginer la possibilité d'un temps à l'échelle de l'homme qui réponde au rêve d'harmonie dont le ciel étoilé offre l'image. L'idéal occidental du progrès, héritage settembrinien, est intégré par le héros

¹P. Ricœur, *op. cit.*, p. 243.

²*MM*, p. 276. *ZB*, p. 195.

³P. Ricœur, *op. cit.*, p. 231.

⁴"L'angoisse schopenhauerienne afférente à la répétition se déploie sur fond de mort, la répétition étant l'imperceptible défaut où se reconnaît le mouvement emprunté d'une vie postiche", Clément Rosset, *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, PUF, 1967, p. 102.

⁵*MM*, p. 897/664.

pour être entièrement reformulé au-delà des antithèses fondatrices de l'Italien.

Le rêve se déploie en deux tableaux successifs : la vision d'une humanité harmonieuse, le spectacle de la cène sanglante (*Blutmahl*). Le motif de la mère à l'enfant – en lesquelles on s'accorde généralement à reconnaître Déméter et Perséphone – joue le rôle d'unité souterraine entre la vision optimiste et la vision pessimiste. Le premier tableau présente "une jeune mère qui avait dégrafé sur une épaule sa robe brune et qui étanchait la soif de son enfant"¹; le second fait se succéder deux variations sur le même thème, d'abord sous la forme minérale d'un groupe de statues ("deux figures de femmes en pierre, sur un socle, la mère et la fille, semblait-il"), puis à travers le spectacle de "deux femmes cheveux gris, à demi nues" déchirant et dévorant un "petit enfant". D'une figure triomphale de la maternité, allégorie de la vie ou hymne à la fécondité, la vision passe au spectacle d'une double transgression de l'infanticide et du cannibalisme.

La succession des tableaux semble obéir à une loi complexe de régression et de progression, peut se lire selon deux généalogies contradictoires : passage de l'Âge d'or à l'Âge de fer – les figures avancent en âge au fil de la vision –, ou retour vers un fanatisme archaïque (le temple). L'imagination d'un pays nouveau est aussi pour Hans Castorp la remémoration fulgurante d'émotions originaires, un retour au "chez soi" ; le dépaysement n'est qu'une apparence, car "il se *souvenait*. Chose étrange, il revoyait, il reconnaissait tout cela". La difficulté d'ordonner ces scènes suivant un axe temporel pourrait n'être que le symptôme de la confusion psychologique de Hans Castorp, ou la confirmation expérimentale de la thèse freudienne selon laquelle la dimension du temps est étrangère à l'inconscient. La scène sur laquelle se joue la vision du jeune homme est toujours celle d'un au-delà ou d'un en-deçà de l'Histoire.

Le rêve idyllique de Hans Castorp se laisse appréhender selon les catégories traditionnelles du "principe espérance" ; on y retrouve les éléments structurants d'un "paysage du souhait"² : plage, jeux équestres,

¹Ibid., p. 709/519. Toutes les citations suivantes sont tirées du chapitre "Neige"/Schnee, p. 707-713/517-522.

²Ernst Bloch, *op. cit.*, p. 417.

danses de jeunes filles, musique, tirs à l'arc, pêche à la ligne, promenades et prélassement de jeunes gens ou de couples. "Ce bonheur ensoleillé et civilisé" n'a rien d'une utopie au sens strict, mais procède plutôt par juxtaposition d'images empruntées à tous les registres de la tradition culturelle : représentations picturales de l'île de Cythère, de paysages bucoliques (de Giorgione à Puvis de Chavanne¹), réminiscences de l'Âge d'or, de l'Arcadie, ou de la pastorale ; la vision d'une "Mer du Sud", "parsemée d'îles", se rattache à la veine des "îles bienheureuses". Plus proche d'une assemblée joyeuse d'éphèbes et de jeunes filles que d'une véritable société, l'humanité qu'entrevoit Hans Castorp est aussi loin de la décadence du Berghof que de l'affairement fébrile de la société européenne. "Scène dominicale", esquisse d'"un Ailleurs qui est extérieur à la sphère du souci journalier"², la vision de Castorp est moins le programme d'une société future que la réédition d'un rêve immémorial de soustraction aux servitudes du travail, à la cité du besoin et au temps corrupteur.

L'Européen du Nord se découvre soudain nostalgique d'un paysage méditerranéen baigné de lumière et de chaleur. Certes, la "belle et jeune humanité" de cette épiphanie méridionale semble rejoindre l'idéal humaniste d'une société humaine unifiée par un lien éthique ("une idée qui s'était faite chair, un lien de l'esprit qui, manifestement, les reliait tous"), la conjonction d'une vie raisonnable et éclairée et d'une abolition des souffrances. L'ensemble baigne toutefois dans une atmosphère épicurienne, sinon hédoniste. La contemplation des corps harmonieux, des peaux bronzées, des danseuses et des couples entretient l'érotisme diffus de la scène tandis que l'échange de regards entre Hans Castorp et le "beau garçon" (*schöner Knabe*) n'est pas dénué d'équivoque. C'est du reste lors de ce dialogue muet, porteur d'une promesse autant que d'un interdit, que la scène vire au cauchemar, comme si le dévoilement possible d'un désir refoulé appelait

¹Parmi les sources de Th. Mann, il faut d'abord mentionner le tableau de Ludwig von Hofmann, *die Quelle (la Source)*, paysage arcadien que le romancier avait acquis en 1914. Mais on peut songer aussi au rêve de Stavroguine, inspiré par un tableau de Claude Lorrain (*Acis et Galatée*), que le personnage rebaptise "l'Age d'or" dans *Les Démons*. On a mentionné également la "province pédagogique" de Goethe. Erkme Joseph (*op. cit.*, p. 204) signale aussi, dans *Humain, trop humain*, la description d'un paysage arcadien qui a pu inspirer Thomas Mann.

²Ernst Bloch, *op. cit.*, p. 440-441.

son châtement. De même que le paysage du souhait renvoyait à un rêve originaire de l'humanité, les données individuelles du cauchemar mettent en lumière le rapport singulier de l'individu à son groupe et de l'humanité à l'Histoire.

Vers la fin de son rêve, le jeune homme est surpris par les deux vieilles femmes qui soudain "l'injurièrent sans voix, avec la pire grossièreté, en termes obscènes, et cela dans le patois du pays de Hans Castorp". La dialectique de l'étrangeté et de la reconnaissance fait ici de nouveau irruption : le temple semble se situer au cœur de son expérience native, selon un schéma très proche de "l'inquiétante étrangeté" (*das Unheimliche*) freudienne. Parmi les situations propres à créer ce sentiment, Freud signale les moments où l'on s'est "égaré dans une forêt, à la montagne, surpris peut-être par le brouillard, et qu'en dépit de tous les efforts pour trouver un chemin balisé ou connu, on se retrouve à plusieurs reprises au même endroit que caractérise un relief particulier"¹ – évocation qui décrit très précisément la mésaventure de Hans Castorp en montagne qui, lui aussi, n'a cessé de tourner en rond.

Le cœur des rêveries de Hans Castorp n'est-il pas dans cette interrogation sur une origine qui, sans cesse, menace de faire retour ? Pour Freud "tout affect qui s'attache à un mouvement émotionnel, de quelque nature qu'il soit, est transformé par le refoulement en angoisse (*Angst*)"² ; "l'inquiétante étrangeté est le *Heimlich-Heimisch* qui a subi un refoulement et qui a fait retour à partir de là"³. De même, Hans Castorp dont "le cœur, pour des raisons obscures, se fa[it] plus lourd, plus angoissé (*angstvoll*), plus chargé de pressentiments" à mesure qu'il approche du lieu de la révélation sanglante, connaît déjà à son insu le spectacle auquel il s'apprête à assister. Le *unheimlich* est en réalité le *heimlich*, les sorcières parleront la langue de Hans Castorp, ou plutôt le "dialecte populaire" (*Volksdialekt*) de son pays natal (*Heimat*) : autre figure du refoulé, cette fois-ci culturel : ce fils de patricien, fleuron d'une élite fière de ses traditions, peu suspecte de se compromettre avec le peuple, se voit injurier par les sorcières dans un patois pétri d'obscénités. L'inconscient de Hans Castorp ne lui appartient pas en propre,

¹Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, p. 240.

²*Ibid.*, p. 246.

³*Ibid.*, p. 252.

implique l'entité collective dont il est l'émanation, en vertu du correctif holiste que l'hypothèse de l'inconscient collectif apporte à l'individualisme freudien – “on ne rêve pas seulement avec sa propre âme, me paraît-il, mais on rêve de façon anonyme et commune”. “La grande âme” qui rêve “à travers” Hans Castorp, rêve elle aussi “*en secret*” (*heimlich*). Dans la scène de cannibalisme se joue un fantasme morbide d'autodestruction, à l'échelle individuelle et collective : “elles déchiraient un petit enfant, le déchiraient en un silence sauvage, avec leurs mains – Hans Castorp voyait les fins cheveux blonds barbouillés de sang”¹. Le jeune Allemand était, quelques pages auparavant, désigné lui aussi comme “enfant de la civilisation”² ; à la fin du chapitre, c'est encore à la figure de “l'enfant gâté (*das Sorgenkind*) de la vie”³ qu'il revient d'incarner le principe de la civilisation.

Les avatars du signifiant *Kind* nouent le lien entre le complexe psychologique et la signification métaphysique du récit. L'antagonisme, dans le passage, entre les forces de vie et les puissances de mort, peut paraître bien proche, somme toute, des antinomies settembriniennes, au prix néanmoins d'un infléchissement décisif, puisque *le péril ne vient pas de l'extérieur ou de l'antérieur, mais de l'intime*. La lutte et la cohabitation, dans la vision, entre l'apollinien et le dionysiaque⁴, la rêverie irénique et le festin macabre, n'est autre que le récit de la violence constitutive de toute civilisation, le fondement occulte sur quoi et contre quoi elle tente de se construire. Dans les propos de Settembrini, la menace de Mme Chauchat-Lilith⁵, autre tueuse de nouveau-nés,

¹*MM*, p. 711/520.

²*Ibid.*, pp. 686-687/502-503.

³*Ibid.*, p. 713/522.

⁴“Les Grecs connaissaient et ressentait les terreurs et les horreurs de l'existence, mais pour supporter la vie il leur fallait les masquer derrière le mirage lumineux des Olympiens. [...] Le Grec apollinien dut ressentir également comme «titanesque» et «barbare» l'action du dionysiaque, sans toutefois pouvoir se dissimuler qu'au fond de son être il était apparenté à ces Titans et ces héros déchus. [...] Imaginons l'effet que la fête dionysienne et ses ensorcelantes musiques produisirent sur ce monde artificiellement protégé, édifié sur l'apparence et la mesure [...] Imaginons ce que pouvait signifier, en face de ces démoniaques chants populaires, l'artiste apollinien avec sa psalmodie et les exsangues sonorités de sa harpe...” (Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, §3-4, p. 28-34)

⁵*MM*, p. 487/346.

venait de l'Orient ; les deux sorcières infanticides, avec leur patois, semblent tout droit issues des profondeurs de la mythologie locale. Elles ne représentent pas tant le principe étranger que les couches archaïques de toute conscience individuelle et de toute civilisation, ce refoulé latent toujours secrètement à l'œuvre et prêt à resurgir. L'archaïque n'est pas ici indice d'une antériorité historique que le progrès viendrait miraculeusement rayer des mémoires : il constitue la dimension cachée de l'humanité civilisée.

Par ce passage du *unheimlich* au *heimlich*, de l'allogène à l'indigène, Hans Castorp reste fidèle à l'essentiel du message de l'Italien ; cet humanisme reformulé, néanmoins, ne se contente plus d'emboucher "le petit cor de la Raison" pour y "ramener même les fous"¹. La vision de la "communauté intelligente et amicale" ne doit pas oublier "le sous-entendu (*Hinblick*) discret de la cène sanglante". La communauté intelligente est celle qui ne perd jamais de *vue* sa scène-cène sanglante et qui, sans en être prisonnière, sait en mesurer les menaces. Sans doute est-ce cet aveuglement sur l'irréductibilité du mal qui fait la limite de l'humanisme traditionnel, et qui rend décidément hypothétique l'avènement d'une civilisation vertueuse. Plutôt que comme projet collectif, le rêve de Hans Castorp doit être entendu comme l'idée régulatrice en dehors de laquelle il n'est pas pensable d'édifier demeure humaine.

Histoire et Rédemption (Kafka, Cohen)

Si l'idéologie du progrès ne trouve aucun porte-parole dans les œuvres de Kafka et de Cohen, toutes deux n'en ont pas pour autant réglé leurs comptes avec l'Histoire et avec l'idée d'avenir. Karl Rossmann, l'arpenteur, Solal sont engagés dans une temporalité tendue vers un futur, nourrie par une attente dont la portée excède largement les bornes de leur histoire propre : le Grand Théâtre d'Oklahoma se présente d'emblée comme un lieu suffisamment vaste pour accueillir une population illimitée ; l'espoir de trouver un accès au Château suscite un moment dans la fiction l'idée d'une ouverture inattendue de

¹*Ibid.*, p. 713/522.

l'Histoire et du sens ; tenter de susciter le premier amour authentiquement humain entre l'homme et la femme, c'est, pour Solal, œuvrer à l'avènement d'un monde dégagé de la barbarie. Dans chacun des cas, il s'agit de faire accoucher l'Histoire d'une possibilité qui viendrait contrarier son cours habituel. L'attente du nouveau n'est pas conçue comme le résultat nécessaire d'un processus, mais comme le surgissement d'une rupture radicale avec une Histoire tenue jusque-là pour figée (Kafka) ou avec un monde défini comme irrémédiablement corrompu (Cohen).

En ce sens, ces deux écrivains juifs, quelle que soit par ailleurs leur évidente différence idéologique et culturelle, se rattachent à une sensibilité dont Michaël Löwy ou Stéphane Mosès ont dégagé les traits saillants, et qui réunit des personnalités aussi dissemblables que Gerschom Scholem, Franz Rosenzweig ou Walter Benjamin. Tous font de *l'idée religieuse de la Rédemption* la clé de voûte de leur vision de l'Histoire ; cette notion se substitue souvent, se superpose parfois, à celle de l'utopie, pour désigner la possibilité toujours entretenue d'un salut *dans* l'Histoire – et non dans un au-delà spirituel – qui soit aussi un affranchissement *de* la logique historique : "L'utopie, qui ne peut plus désormais être pensée comme la croyance en l'avènement nécessaire de l'idéal au terme mythique de l'histoire, resurgit – à travers la catégorie de la *Rédemption* – comme la modalité de son avènement possible à chaque instant du temps."¹ Cette version sécularisée du messianisme hébraïque apparaît alors comme la seule brèche imaginable au sein d'une Histoire sous l'empire de la violence et du mal. Ce qui cependant constitue chez le croyant une perspective soutenue par la fermeté d'une foi, devient chez des écrivains du doute comme Kafka et Cohen une possibilité du monde que rien ne vient ratifier. La désaffection pour l'idée de progrès n'a pas entraîné la mort de l'idée d'espérance ; dès lors cependant que l'Histoire n'est ni la scène d'un perfectionnement continu de l'humanité, ni le déploiement d'une providence, mais un chaos inintelligible ou un déterminisme aveugle, cette espérance s'inscrit nécessairement en porte-à-faux avec les lois du réel. D'où, lorsqu'elle surgit, son caractère hautement improbable, sinon suspect.

¹Stéphane Mosès, *op. cit.*, p. 24.

Renaissance et Rédemption (Kafka). – Lieu de renaissance, l'Amérique apparaît dans les leçons de l'oncle Jacob encore auréolée de ses mythes fondateurs : "Les premiers jours qu'un Européen passait en Amérique étaient, disait-il, comparables à une naissance"¹. Ancien et Nouveau Monde sont pensés à partir de l'opposition théologique du vieil et du nouvel Adam. Le baptême américain opère la régénération physique et spirituelle de l'Européen. L'oncle Jakob illustre la vigueur du mythe assimilateur de la nation américaine. Né Bendelmayer en Europe, il transforme son prénom en patronyme et devient le sénateur Jakob, s'inscrivant dans la filiation directe des patriarches bibliques, au diapason d'un peuple américain qui se pense comme "un nouveau peuple d'Israël" que Dieu gratifie de sa faveur².

Le changement de nom du sénateur correspond surtout à un acte délibéré de rupture avec son passé ; le sénateur vit "depuis de longues années, complètement coupé de [ses] parents européens"³. Le principe de l'aventure américaine pourrait bien résider dans cette *rupture généalogique*, qui voudrait faire de chaque histoire individuelle ou collective la scène d'une nouvelle origine, affranchie des legs du passé – vision de l'identité américaine dont É. Marienstras trouve la formulation dans les écrits de Thomas Paine ou de Crèvecoeur : tandis que le premier travaille, sur un plan collectif, à couper le lien ombilical qui maintenait l'Amérique dans la dépendance anglaise, le second fait de la négation du passé le sens de l'aventure individuelle, chaque fois recommencée, de l'immigrant américain : "l'idéal américain est celui de l'individu isolé qui, colleté à la terre vierge, y recommence la civilisation."⁴

Engagé à contrecœur dans l'aventure américaine, Karl finira par subir un processus constant d'occidentalisation qui se confond avec le deuil de l'origine. Le neveu ne fait que pousser jusqu'au bout la logique de coupure généalogique impliquée dans l'expérience occidentale, à laquelle le glaive de la Statue et l'oncle Jakob avaient commencé de l'initier : Karl perd ses parents, puis sa valise et son parapluie, qui en sont comme des métonymies, puis son oncle ; avec

¹DI, p. 54/46.

²É. Marienstras, *op. cit.*, p. 92.

³DI, p. 40/32.

⁴É. Marienstras, *op. cit.*, p. 62.

la perte (ou le vol) de la dernière photographie de ses parents, l'abandon du fils répudié s'aggrave d'une blessure irréparable de la mémoire ; l'adolescent devra peu après se séparer de la cuisinière en chef, mère de substitution, et laissera jusqu'à ses papiers d'identité à l'Hôtel Occidental. L'itinéraire américain de Karl se donne à lire comme un approfondissement de la condition orpheline. Enfin, c'est du fond de sa déréliction que le jeune homme croit rencontrer, au Grand Théâtre d'Oklahoma, la possibilité d'un salut. C'est au moment où il n'est plus personne (un "Negro") qu'il peut entrer dans une *nouvelle alliance*.

L'Amérique hérite ainsi de deux conceptions de l'Histoire : d'un côté, une conception prométhéenne (et évolutionniste) du temps, envisagé comme croissance continue, prolongement exponentiel du temps européen ; de l'autre, la réactivation d'un mythe, celui du Nouveau Monde, qui déclare le passé européen nul et non avvenu et engage l'individu dans une logique de rupture radicale avec l'origine. Une vision politique et *progressiste* est contrebalancée par une vision *messianique*, fondée non plus sur une logique accumulative mais sur l'attente d'un événement miraculeux, dont l'utopie du Grand Théâtre d'Oklahoma sera l'illustration équivoque.

L'épisode, tardivement rédigé¹, n'est pas directement rattaché aux précédents. Le fragment, conclusif (?) et inachevé, s'ouvre *ex abrupto*, sans avoir été annoncé ni pressenti. Cette discontinuité temporelle est encore soulignée par le placard, annonçant que la campagne de recrutement n'aura lieu que pour une journée : "Mais faites vite, si vous voulez que votre tour vienne avant minuit ! À zéro heure, on ferme tout et l'on ne rouvre pas !" ² En rupture avec le cours linéaire de l'histoire, la Grand Théâtre d'Oklahoma introduit dans la fiction ce temps *hétérogène* que Walter Benjamin définissait comme "temps messianique", où "chaque seconde était la porte étroite par laquelle pouvait entrer le Messie" ³.

¹Entre juin et octobre 1914, soit un an et demi après le reste de l'œuvre, dont l'essentiel a été rédigé entre septembre 1912 et janvier 1913. Sur ces problèmes de datation, v. l'édition Schillemeit, *Apparatband*, p. 53 *sqq.*

²*DI*, p. 307/295.

³Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, in *Gesammelte Schriften*, I, 3, p. 1249. Trad. de P. Missac dans *Les Temps modernes*, avril 1947, pp. 623-634.

Au Théâtre d'Oklahoma, le paria peut se refaire une virginité, le déclassé recommencer une carrière sans avoir à rendre des comptes sur son passé. On comprend qu'un critique¹ ait cru lire dans ce texte l'allégorie d'une conversion de Karl au catholicisme. Ce Théâtre qui "appelle" et accueille tout homme sans distinction d'origine ni de classe, qui propose à tous l'équivalent d'une rémission des fautes, semble ouvrir au plus humble des pécheurs les portes d'un paradis dans lequel il suffit de croire pour être admis. Il serait plus juste d'observer que le placard du Théâtre réactive *in fine* le mythe américain-occidental, en proposant à Karl ce que l'Amérique n'a cessé de promettre sans jamais le tenir : une véritable seconde naissance, au prix d'une déchirure radicale du tissu historique. L'idée d'une "imminence toujours possible de la Rédemption"² apparaît ainsi comme le trait distinctif de l'Histoire américaine selon Kafka. La *catholicité* du théâtre, telle qu'elle apparaît dans la rhétorique religieuse de l'affiche, est avant tout l'expression d'une espérance d'universalité. Tout ces éléments concourent à présenter les propositions du Théâtre comme la formulation la plus tardive, mais peut-être la plus authentique, du mythe occidental, porteur d'un salut terrestre, situé ici et maintenant. "Chacun à sa place" (*jeden an seinem Ort*) : la formule de Kafka se rattache aussi bien à l'imaginaire utopique qu'à l'idéal d'un messianisme restaurateur ou réparateur³, appelé à rétablir l'harmonie perdue d'un monde déchu. Ce chapitre constitue sans doute le seul "qui pourrait être interprété comme une allégorie positive de la Rédemption messianique"⁴.

On connaît pourtant les deux lectures visiblement divergentes que l'auteur lui-même a proposées. Dans la première, version optimiste, le "jeune héros retrouverait dans ce théâtre «presque illimité», comme dans un enchantement paradisiaque, une profession, la liberté, une certitude dans la vie, peut-être même son pays natal et ses parents"⁵. Dans son *Journal*, au 30 septembre 1915, Kafka n'en évoque pas moins "Rossmann et K., l'innocent et le coupable, tous deux finalement

¹A. Borschart, *Kafkas zweites Gesicht. Der Unbekannte. Das große Theater von Oklahoma*.

²Stéphane Mosès, *op. cit.*, p. 198.

³v. Gerschom Scholem, *Le messianisme juif. Essai sur la spiritualité du judaïsme*.

⁴Michael Löwy, *op. cit.*, p. 97.

⁵Max Brod, *Über Franz Kafka*, p. 326.

punis de mort sans distinction, l'innocent d'une main plus légère, plutôt mis à l'écart qu'abattu"¹. Les éléments ne manquent pas qui pourraient étayer l'hypothèse d'une gigantesque supercherie² dans la lignée du faux paradis qu'était l'Hôtel Occidental : le livre de Holitscher, représentant le lynchage d'un Noir, et intitulée *Idyll aus Oklahoma*, le nom de la ville (Clayton, la ville de "l'argile", de la terre appelée à ensevelir le jeune homme)... Ce Théâtre aux contours incertains, qui recrute le tout-venant sans dire "un mot de la rétribution" a de quoi susciter la défiance. Si l'affiche emprunte à la théologie de la Bonne Nouvelle, la forme en est si grossière qu'elle relève davantage du racolage publicitaire, dans le ton d'une Amérique qui "regorge de charlatans"³, où "il y avait tant d'affiches que personne ne croyait plus aux affiches. Et celle-ci était encore plus invraisemblable que les affiches ne l'étaient habituellement"⁴.

Certes, la promesse est alléchante ; mais le lieu même de l'embauche n'a ni solidité ni stabilité : un champ de courses (*Rennbahn, Rennfeld*). Le sol sur lequel s'énonce l'espérance est celui, combien aléatoire, du "pari" : ouverture sans garantie, qui n'est peut-être qu'un gigantesque marché de dupes, vers les possibles d'une vie meilleure. Sur ce qui se cache derrière l'idéal, on ne peut rien dire ni faire, sinon miser ses dernières chances. La ville de l'argile est surtout celle d'un déracinement métaphysique, d'une abolition des repères. Cette entrée dans la temporalité discontinu voue le jeune homme au vertige de l'incertain. Symbolique où se noue une relation hautement ambiguë : la déclaration apodictique d'un sens enfin trouvé à l'histoire (l'affiche, l'embauche) et le fondement (le sol, *der Grund*) hypothétique de cette espérance (un champ de courses). *Toute utopie occidentale ne peut-être que construite sur le terrain douteux d'un pari mutuel*. Comment mieux définir ce que, dans ses *Essais hérétiques*, Patocka décrivait comme la découverte par l'homme, émergeant hors du monde "pré-historique", de sa "problématicité" – à l'image de Karl expulsé de la maisonnée familiale ? On ne saura jamais, au fond, si l'Amérique est

¹Kafka, *Journal*, Livre de Poche, p. 445.

²Alfred Wirkner, *Kafka und die Aussenwelt. Quellenstudien zum «Amerika»-Fragment*.

³*Ibid.*, p. 280/269.

⁴*DI*, p. 307/295.

bien le pays des possibilités illimitées, ni même quelle est la nature de ces possibilités. Le mythe américain-occidental donne corps à cette incertitude fondatrice de la vie "à découvert".

L'enquête de l'arpenteur commence au point où se suspend le pari de Karl. C'est au héros du *Château* qu'il appartiendra d'interroger plus avant l'Histoire occidentale et ses mythes fondateurs. Bien des liens se tissent du reste entre le premier et le dernier roman. Karl est, au Grand Théâtre, sous l'autorité du "Chef de la Troupe de recrutement n°10"¹ ; Klamm est le Chef du 10^e Bureau. Karl est engagé dans un Théâtre ; Schwarzer qui, au début du *Château*, réclame à K. son permis de séjour, a un "visage d'acteur"². Quant au thème du pari mutuel, cette indécision fondamentale qui pèse sur le sens d'une entreprise que rien ne vient *garantir*, c'est au personnage de Bürgel (*bürgen* : "se porter garant"³) qu'il revient de le reprendre, pour lui donner une orientation pour le moins paradoxale.

Bürgel et les apories de l'Histoire (Kafka). – L'arpenteur, convoqué de nuit à l'Auberge des Messieurs par Erlanger, cherche désespérément une chambre pour s'endormir et entre par hasard celle d'un secrétaire de liaison nommé Bürgel. Réveillé, celui-ci retient l'arpenteur et tente de recouvrer le sommeil en lui expliquant les rouages de l'administration du Château ; il lui laisse surtout entrevoir l'espoir, infime, que cette intrusion inopinée dans la chambre d'un fonctionnaire étranger à son affaire ouvre une issue à ses requêtes. L'arpenteur, cependant, écrasé par le sommeil, n'est plus en mesure de prêter la moindre attention au soliloque de son hôte.

L'épisode se présente d'abord comme la rencontre de deux hommes exténués. K. n'a plus qu'une obsession : "dormir indéfiniment"⁴. Bürgel est non moins recru ("moi qui suis sans arrêt fatigué sans pouvoir dormir"), à l'image de tous les fonctionnaires ("ici tout le monde est fatigué"). Le moment qui semble le plus proche du salut est ainsi celui où les deux protagonistes à bout de force ont déposé les

¹DI, p. 326/313.

²CH, p. 22/9.

³"Wer kann alles bürgen ?" / "qui peut se porter garant de tout ?" (*Ibid.*, p. 322/323)

⁴*Ibid.*, p. 309-326/309-327 pour les citations suivantes.

armes. Bürgel centre l'essentiel de son discours sur l'idée que la nuit est un moment propice pour les interrogatoires et la résolution des cas épineux. Elle est le moment où les barrières entre le Château et le village s'estompent, où les démarcation entre les parties et les fonctionnaires deviennent moins rigides. Au bord du lit de Bürgel, qui "n'est pas une place officielle", qui "n'est destinée qu'aux entretiens nocturnes", K. obtient l'entrevue la plus intime avec un fonctionnaire. C'est la nuit que l'inattendu peut advenir et que l'arbitraire privé peut venir corriger l'arbitraire administratif. "Le jugement officiel souffre pendant la nuit. On a involontairement tendance à juger les choses pendant la nuit d'un point de vue plus privé, les attendus des gens prennent plus de poids qu'il ne leur en revient", avoue le secrétaire de liaison.

Telle semble être la première loi occulte de la temporalité extrême-occidentale. Tout autant qu'un signe de l'obscurité qui règne dans ce pays déclinant, *la nuit est l'instant propice qui ouvre le Château à un champ imprévu de possibilités*. Au pays du comte Westwest, le *kairos* est nocturne. À ce moment de l'analyse, la vision de l'Histoire de Kafka ne semble point si éloignée de l'idée hölderlinienne selon laquelle "là où est le danger croît / aussi ce qui sauve" (*Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch*).

Encore faut-il que le requérant ait l'inspiration de venir "sans être annoncé" et prenne au dépourvu un "secrétaire incompetent" mais de bonne volonté, capable de s'emparer de l'affaire avec audace et passion. Seconde loi non-écrite du Château : *le hasard d'une rencontre peut exceptionnellement outrepasser l'implacable nécessité*. Bürgel semble représenter un regard naïf sur la condition de K., mais cette ignorance lui permettrait précisément d'appréhender la situation du personnage et de hâter la résolution de son affaire, que la masse des intermédiaires avait fini par rendre inintelligible. Bürgel fait entrevoir le miracle d'un retour à l'immédiat, d'une occasion où l'on peut "par un mot, par un regard, par un signe de confiance, obtenir davantage que par des efforts épuisants tout le long de sa vie". Ce chapitre consacre-t-il le dépassement virtuel du politique (lieu des médiations) par l'éthique (l'espace de la rencontre), où deux individus dans le dénuement font l'expérience du partage ? C'est ce que laisse deviner le secrétaire quand il décrit cette situation unique où "l'intéressé (*die Partei*) jamais vu,

toujours attendu [...] est assis là. Déjà par sa simple présence muette il invite à pénétrer dans sa pauvre vie [...] et à y souffrir de ses revendications vaines.[...] On y répond et l'on a en fait cessé d'être un personnage officiel."

Comme la cuisinière en chef de l'Hôtel Occidental, Bürgel dessine la perspective fugace d'un accès direct au sens, qu'il présente lui-même comme une entorse à la loi générale, à la limite de l'illicite, qu'il nie d'ailleurs tout en la décrivant : c'est "une chose si rare, n'existant à vrai dire que par les bruits qui courent et qui n'est confirmée par rien d'autre [...] Même si elle se passait vraiment, on peut (pourrait-on croire) catégoriquement la rendre inoffensive en lui prouvant, ce qui est très facile, qu'il n'y a pas de place pour elle en ce monde". Les cas miraculeux dont parle Bürgel sont une entorse au règlement, donc un facteur virtuel de mouvement et de désordre. Mais ce désordre virtuel est conjuré par un principe contraire qui fait que ces occasions "ne sont jamais mises à profit". Ainsi, à l'arpenteur qui, endormi, laisse échapper la chance qui lui était offerte, Bürgel fournit une explication qui se voudrait consolante, mais qui ne fait que révéler l'essence tragique de la situation : "Non, personne n'y peut rien. C'est ainsi que le monde se corrige lui-même dans sa course et conserve son équilibre. C'est une disposition excellente, [...] même si elle est à d'autres égards désespérante." Principe d'autocorrection, d'autocompensation du monde, par lequel l'ordre initial finit par s'imposer. La seule loi de l'Histoire est-elle finalement la pesanteur du monde ou l'insurmontable force d'inertie du réel ?

Certes, la fatigue semble seule responsable de l'échec de K. devant le fonctionnaire. Mais cet épuisement même n'a rien de contingent ; il est la norme de la vie au Château . Au moment où l'arpenteur rencontre Bürgel, l'administration n'attend plus que de lui porter le coup de grâce. K., en s'économisant davantage, eût-il été à même de saisir l'occasion ? Rien n'est moins sûr puisque sa fatigue est aussi la cause première de sa rencontre avec Bürgel. L'échec était peut-être inscrit dans l'occasion, "il y a certes des occasions qui sont en quelque sorte trop grandes pour être exploitées". Le système du Château déjoue successivement le volontarisme conquérant et l'humilité de celui qui n'espère plus rien. C'est dans un état quasi hypnotique que l'arpenteur se rapproche le plus de son salut ; mais c'est aussi en raison de son

épuisement qu'il laisse passer la chance unique qui lui est offerte. Telle semble être la dernière leçon de l'épisode : *l'état de fatigue est peut-être le plus proche de la vérité mais il interdit du même coup de s'en saisir*. Dès lors, il est presque inutile de se poser la question de la sincérité de Bürgel ou de sa crédibilité. Que ses propos soient le délire d'un insomniaque ou une révélation à cœur ouvert, le résultat est le même : l'épisode consacre la fermeture de la temporalité au Château, la pesanteur et l'inertie d'un système social que la dimension historique a définitivement déserté.

Mémoire et histoire, commencement et recommencement (Cohen). – La tentative de séduction d'Ariane par un Solal travesti en vieillard édenté participe à son tour d'une tentative de racheter la temporalité corrompue de l'Occident. L'un des derniers chapitres de *Mangeclous* relate l'incursion nocturne de Solal dans la chambre d'Ariane qui, "gorgée d'hypnotique", ne se doute de rien. Les deux jeunes gens, dans leur nudité, constituent pour quelques instants comme la préfiguration de l'unité restaurée du couple adamique. La contemplation fascinée du "groupe merveilleux"¹ des deux jeunes gens dans la psyché montre cependant la prévalence de la perspective esthétique et érotique : conquérir Ariane par les voies de la nature reviendrait à reproduire les termes mêmes de la malédiction primitive – tout au moins dans sa version cohénienne –, celle de la chair et de la force. Quand la nature humaine est mauvaise, il ne saurait être question de retrouver la voie de la sainteté en oubliant le "péché originel". C'est parce qu'il n'y a plus d'innocence du désir qu'à la nudité doit succéder le déguisement. .

Un second modèle de rapport au temps se dessine alors, non sans interférer avec le premier. Au dernier chapitre de *Mangeclous*, Solal enfile "l'immonde manteau qu'il avait acheté à Jérémie", se chausse de ses "vieilles bottines de femme" et se frotte "le front et le nez avec de la terre"². Le mythe adamique se maintient (la "terre", les "bottines de femme" – allusion possible à l'androgynie primitive), mais selon des modalités qui en détournent le sens initial. Le déguisement de Solal ne se contente pas de prendre à rebours les canons occidentaux de la

¹*Mang.*, p. 397.

²*Mang.*, p. 429 et la citation suivante.

beauté et de la virilité, il fait signe vers une réalité d'essence spirituelle. "Immonde manteau", la lévite postule, dans sa laideur, un univers moral qui, littéralement, n'est pas "de ce monde". Elle avait été acquise par "le vagabond israélite"¹, "vieux détritrus" et "représentant du peuple élu"² lors d'un séjour à Genève, en compagnie du truculent Scipion : Jérémie, achetant une "belle lévite d'occasion", "déclara qu'il n'avait jamais vu une lévite juive qui fût neuve". Moqué par le Marseillais ("Il faut bien qu'elles commencent à être neuves !"), le vieillard n'en démord pas : " C'est comme ça pour manteaux jifs, expliqua Jérémie. C'est un mystère. Il y a pas manteaux jifs néfs." L'expérience juive de l'origine, ingénument exprimée par le vieillard dans un aphorisme saisissant, est celle de l'impossibilité du commencement absolu. Tout commencement est recommencement, tout présent se révèle prolongement ou répétition d'un passé opiniâtre. Il devient vite impossible de discerner si le passé de la lévite est celui d'une tradition toujours vivante ou d'une antique fatalité – du reste la version tragique, voire doloriste, que le pieux Jérémie propose du destin juif ("choisis pour douleur, rois par douleur") permet de faire l'économie d'une telle distinction. Le rapport juif à l'Histoire plonge ses racines dans un legs immémorial, qui mêle le passé au présent dans des "lévites empoussiérées de siècles"³. Le présent ne peut qu'intégrer le passé, non l'abolir. Dans le même chapitre, Scipion offre à Jérémie une "valise magnifique dans laquelle Jérémie consentit à introduire sa vieille valise"⁴ : la conservation du passé équivaut au refus de se convertir, que Jérémie prononcera peu de temps après devant son ami. L'esprit juif selon Jérémie est donc celui d'une impossible virginité comme d'un impossible baptême. Cette sorte d'antiquité ontologique du peuple juif n'est pas sans rappeler l'énigmatique sentence de Kafka rapportée par Gustav Janouch : "Nous autres Juifs, nous naissons vieux." En retour, cette expérience singulière du temps est aussi la garantie que rien d'essentiel ne sera jamais perdu : de même que le présent n'est jamais absolument neuf, un héritage vénérable est toujours

¹*Ibid.* p. 175.

²*Ibid.*, p. 167-172 pour les citations suivantes.

³*Sol.*, p. 324.

⁴*Mang.*, p. 170.

tout ensemble quête de pureté, souci de régénération et désir d'éternité. Le livre s'ouvre ainsi sur une sorte de moment-zéro, porteur de toutes les virtualités de la Rédemption ou de la Chute, qui trouvent dans la dimension temporelle leur expression privilégiée.

Le pacte de Rédemption passe par la négation d'un temps délétère et corrompu. On apprendra presque incidemment, dans un dialogue entre Adrien et sa femme, que le jour où Ariane a décliné l'offre du vieillard correspondait à la veille de son cycle menstruel – "l'arrivée imminente du mystérieux dragon de féminité"¹ – : l'échec de la tentative se solde par une retombée dans le cycle ininterrompu de l'impureté. Exacte antithèse de la conception du temps d'Adrien, morne succession des instants dont le terme est programmé, l'intention messianique se fonde sur l'espoir d'une fracture du continuum temporel, seule capable de féconder l'Histoire. L'acceptation du pacte par Ariane eût signifié un "miracle" ("et de toi attendant le miracle"²), soit un véritable *événement*.

Gagner l'amour d'une femme par les seules vertus de l'âme, dans un sentiment où n'entre aucune espèce de déterminations extérieures, tend vers un miracle non seulement individuel mais collectif, puisque c'est l'idée même de l'humain qui est en jeu. Dans la démesure de son projet, Solal entend forcer l'Histoire à accoucher d'une ère de Rédemption, à faire advenir une origine immaculée, à partir de laquelle l'humanité rachetée puisse instaurer l'univers promis par les Prophètes. La tension repérée entre commencement et recommencement, ancien et nouveau, trouve ici une réponse possible. Le recommencement dont il s'agit n'est en aucun cas la répétition du même, ou la stérile réitération d'une tradition. Il est au contraire la *réinscription dans le présent d'une essence originelle*. Le paradigme, esthétique et historique, de "l'originel" chez Walter Benjamin n'est pas sans évoquer le dialogue que tente de nouer Solal entre l'immémorial et l'inouï³. La tension est à l'œuvre au sein même des deux tendances du messianisme juif : le courant *restaurateur*, tourné vers le rétablissement d'un ordre ancien, et le courant *utopique*, aspirant à un bouleversement radical du réel.

¹*Ibid.*, p. 94.

²*Ibid.*, p. 40 et citation suivante.

³S. Mosès, *op. cit.*, p. 137.

L'aspiration à l'éternité et à un retrait hors de l'Histoire est ainsi ressaisie par Solal désireux d'en faire fructifier l'esprit en Occident. La tradition, close sur elle-même, est revisitée par le héros qui, à la faveur d'une incarnation ambiguë, en capte les virtualités messianiques. C'est à ce seul titre que le temps juif peut s'introduire dans le roman européen. Mais, de même que la pesanteur du monde a tôt fait, dans *Le Château*, de fermer les brèches à peine entrouvertes dans l'implacable machinerie sociale, la volonté de susciter le miracle n'aboutit qu'à vérifier un pessimisme fondamental sur les lois de la nature humaine. Ariane finit par repousser avec horreur l'affreux vieillard amoureux. La succession des chapitres reproduit alors fidèlement (mais parodiquement) le schéma biblique : le péché originel est aussitôt suivi d'une condamnation de l'homme au travail (Adrien...).

Les deux expériences d'intemporalité que vivront les protagonistes ne seront plus que de stériles tentatives de recréer l'éternité rêvée par Solal au début du roman. La troisième partie installe les amants dans une ferveur érotique qui réenchante provisoirement l'existence. Le faite de la passion réside bien dans ce temps quasi immobile dont la griserie est rendue plus sensible encore par l'usage presque systématique du mode itératif. Le "délire sublime des débuts"¹ constitue la seule véritable expérience de soustraction à un réel aussi insipide qu'affligeant et la condamnation morale, antérieure et ultérieure à cet épisode, ne doit pas faire oublier que la passion de Solal et d'Ariane se situe sur le fond nauséeux d'une temporalité bourgeoise (Adrien, les Deume) précisément incapable d'atteindre au "sublime" – fût-il profane. La magie du commencement réside précisément dans la possibilité d'installer des fragments d'éternité au cœur de chaque instant. La griserie amoureuse reste cependant éphémère. Dans la cinquième partie, la ferveur délirante se fige en ritualisme creux pour des amants "condamnés à la passion perpétuelle", pâle succédané de l'éternité rédemptrice rêvée par le vieillard au début du roman. Cette *perpétuité* artificielle d'une liaison essoufflée met alors à nu tout ce que l'ivresse initiale s'était employée à occulter : les mensonges de l'égoïsme, les caprices du désir et la relativité

¹BS, p. 357.

des sentiments. Les deux dernières parties ne font que pousser à son terme cette logique du dévoilement, qui rythme la descente aux enfers des amants.

S'il est un refus commun à tous les romans étudiés, il réside assurément dans le refus de souscrire à une vision optimiste de l'Histoire occidentale, c'est-à-dire de l'Histoire tout court. *La Montagne magique* semble parfois ne donner la parole à Settembrini que pour mieux humilier sa philosophie du progrès. Le temps glorieux de l'évolution humaine se résout dans la fête universelle de la mort, et dans la communion d'une Europe malade. La critique de l'optimisme settembrinien chez Thomas Mann trouve son répondant, chez Kafka, dans le travail sur le mythe américain et les illusions de l'Histoire – tout comme le tableau d'une société de tuberculeux présente mainte affinité avec la fable extrême-occidentale du *Château*, où règnent la nuit, le froid et la maladie. Quant à l'œuvre de Cohen, elle ne semble laisser le choix qu'entre une précaire et illusoire soustraction à l'Histoire (l'île céphalonienne, la passion amoureuse) et l'éternel retour de l'inhumain. Plus que des romans de la décadence (ce qui serait une façon comme une autre de renouer avec la fiction d'un sens de l'Histoire), ces œuvres sont plutôt des romans de la crise (Mann), de la glaciation (Kafka), ou d'un retour au chaos menaçant périodiquement les fondements fragiles et parfois trompeurs de la civilisation (Cohen).

Sur les décombres du progrès, ce n'est pas la décadence qui surgit, mais la confusion ; quand s'éteignent les lumières de l'avenir, ce sont les fantômes du passé qui font retour. L'utilisation des motifs médiévaux réactive une figure identitaire de l'Occident : celle de l'Europe chrétienne et féodale. Ce faisant, les romanciers accomplissent une double opération. Ils mettent à nu les rémanences opiniâtres des structures et des représentations anciennes dans une Europe moderne ; parallèlement, ils soumettent ce mythe identitaire à la plus méthodique des déconstructions : savant travail du perspectivisme chez Kafka, ou se défait l'unité mythique ; chez Cohen, descente dans les profondeurs d'un Château d'Europe hanté par une altérité dont il ne veut rien entendre.

Aucune de nos œuvres n'en a cependant jamais fini avec les promesses du temps occidental. Hans Castorp ne demande certes qu'à s'affranchir des contraintes de la

temporalité collective pour se réfugier dans la solitude de l'initiation. Pourtant, l'hallucination de *Neige* est un rappel à l'ordre, la formulation neuve du rapport à l'avenir. Le mode onirique montre tout à la fois la profondeur immémoriale du rêve utopique et son absolue contingence : dans la tempête de neige, le romancier ne se réconcilie pas avec le mythe du progrès, mais refuse de rompre avec l'espérance collective. N'était-ce pas là, en son fond, ce qui donnait à l'utopie du Grand Théâtre d'Oklahoma son caractère essentiel autant qu'arbitraire ? Significativement coupée de toute causalité historique, la "conclusion" du *Disparu* redonne vie, *in extremis*, aux virtualités utopiques du monde occidental en même temps qu'elle renoue avec l'imaginaire de la Rédemption – autant d'espérances dont *Le Château* semble porter le deuil. Solal à son tour, personnage défini dès le premier roman par sa stature messianique, cherchera à ouvrir dans la temporalité occidentale la brèche d'un improbable Salut qui ne passe pas par l'Histoire collective mais par une aventure individuelle. La grandiose espérance de Rédemption doit cependant s'incliner devant les pesanteurs d'une nature humaine qui, plus que les lois de l'Histoire, dessine chez Cohen la véritable figure du destin.

L'Occident entre le sens et la puissance

« L'Europe appelle peu de beaux fantômes »
André Malraux

L'Occident politique est ce lieu du monde où est né un “mythe de puissance” (G. Mairé), une pensée de la domination de la nature et des hommes au nom d'une fin supérieure et d'une vérité absolue. Logique du sens et logique de la puissance s'affrontent, dans les œuvres de Mann, de Kafka et de Cohen, sur le terrain *métaphysique* – en une méditation sur la raison –, *politique* – à travers une interrogation sur les ressorts du pouvoir – et *éthique* – dans la mesure où l'expérience occidentale du monde traverse aussi l'expérience individuelle et l'aventure intime.

LES POUVOIRS DE LA RAISON

« Admettre l'action de la littérature sur les hommes, c'est peut-être l'ultime sagesse de l'Occident. »

Emmanuel Lévinas

L'épreuve de l'irrationnel (Mann)

Sans avoir la virulence des *Considérations d'un apolitique*, *La Montagne magique* n'en représente pas moins une corrosive mise à l'épreuve du réductionnisme philosophique et anthropologique imputable, aux

yeux de l'écrivain, aux prétentions hégémoniques de la raison. En ce sens, le roman prolonge la "protestation" allemande contre les valeurs et les présupposés de la civilisation occidentale et romaine, mais en la nuancant : les voix de l'irrationnel n'y sont guère plus engageantes que les voies étroites de la raison.

Frontières de la raison settembrinienne. – "L'affaire de l'Occidental, c'est, en dépit de toutes les propositions du monde, la Raison, l'analyse, l'action et le Progrès"¹. Or, c'est à la fois l'aptitude de la raison à rendre compte du réel et cette relation presque tautologique, établie par Settembrini, entre l'Occident et la raison que le roman met en crise.

Lorsque Hans Castorp alité médite dans l'obscurité (tout à ses rêvasseries, il avait été "trop paresseux pour allumer la lumière"²), le premier réflexe de l'humaniste qui lui rend visite est de "tourner le commutateur", interrompant non sans violence le commerce intime du jeune homme avec lui-même, l'arrachant à son solipsisme (politiquement suspect) pour le rappeler à la présence d'autrui et du monde. Que dire cependant de cette image de l'*Aufklärer* qui fait de celui-ci un manipulateur de lumière artificielle, sinon qu'elle est à la limite du parodique ? L'apparition du mentor de Hans Castorp tient du théâtre : la lumière éblouissante qui accompagne le fantasque Italien, avec son "épaisse redingote aux larges revers, un col un peu usé et ses pantalons à carreaux", ressemble à s'y méprendre aux projecteurs qui marquent l'entrée du clown sur la piste de cirque. Plus tard, quand les leçons de l'humaniste se trouvent ébranlées par les puissances de la séduction orientale, Settembrini (qui vient de comparer Clawdia Chauchat à Lilith) inspire à Hans Castorp une réflexion directement inspirée de la scène de l'interrupteur : "Fi, quelle horreur ! Un fantôme nocturne avec de beaux cheveux. Cela, tu ne le supportes pas, hein ? Tu arrives et tu allumes la lumière électrique"³. La rencontre de Clawdia Chauchat fait partie de ces expériences où survient "quelque chose de tout autre", défi à la pédagogie, "événement énigmatique qui paralyse et

¹*MM*, p. 555/399.

²*Ibid.*, p. 299-291/204-206 pour les citations suivantes.

³*Ibid.*, p. 487/346

suspend le jugement"¹, quand, à l'inverse, les exclusives de Settembrini précèdent l'expérience et la limitent *a priori*. C'est lorsque les forces du désir prennent le pas sur toute vision normative que Settembrini, de défenseur de la vie, se voit déclassé au rang d'"homme d'opposition"², hostile aux aventures de l'esprit et condamné, dans une perspective nietzschéenne, au ressentiment du moraliste.

Il en va ainsi, tout au long du roman, des lumières de Settembrini : toujours en excès ou en défaut à l'égard d'un réel qui exigerait les nuances et la souplesse d'un éclairage tamisé, sachant faire la part de l'ombre. Le geste de Settembrini provient moins d'une volonté de voir clair que du refus d'imaginer une expérience échappant à son contrôle. Les réserves de Hans Castorp sur la sévérité morale et intellectuelle de Settembrini s'expriment de plus en plus ouvertement, accompagnant la progressive émancipation intellectuelle du disciple, jusqu'à l'affirmation que "M. Settembrini n'était qu'un représentant de choses et de puissances intéressantes qui toutefois n'étaient pas seules à exister, qui n'étaient pas absolues"³. Ni rejet sans nuance, ni adhésion sans réserve : le rationalisme ne permet qu'une connaissance régionale de l'être, qu'il convient d'intégrer à une expérience plus vaste du monde.

Ce dialogue critique avec le rationalisme transparaît en filigrane dans le traitement réservé par la fiction à l'épisode occultiste, au cours duquel la jeune malade Ellen Brand fait apparaître le spectre de Joachim récemment disparu. La scène, qui se déroule dans une "obscurité doucement rougeoyante" est violemment interrompue par Hans Castorp qui, "d'un geste bref, tourna le commutateur et donna de la lumière blanche"⁴, suscitant un choc violent chez la jeune médium. Par un curieux retour des choses, c'est le jeune homme qui, cette fois, joue à l'égard des spectres nocturnes le rôle que le rationaliste Settembrini avait tenu jadis à son égard. Il s'agit bien d'un sursaut de la raison contre les forces ténébreuses, d'une insurrection de la pensée claire et distincte contre les séductions d'un flirt scabreux avec l'invisible. Hans

¹*Ibid.*, p. 342/243.

²*Ibid.*, p. 153-154/108.

³*Ibid.*, p. 612/444.

⁴*Ibid.*, p. 970/721

Castorp se serait-il pour autant rallié à la salubre éthique de l'*Aufklärung* contre la fantasmagorie romantique, “ces convulsions du cerveau” ou ce “bourbier de l’esprit”¹ décriés par l’humaniste ? Le sens est ici plus complexe. L’Italien opposait à l’irrationnel une pure et simple fin de non-recevoir, dans la mesure où “l’homme est à la mesure des choses” – affirmation qui établit à sa manière l’identité du réel et du rationnel et décrète le monde intelligible de part en part. Hans Castorp, lui, ne se dresse pas au nom de la vérité, mais de la pitié, animé par le sentiment d’avoir transgressé un interdit, violé le repos de son cousin défunt (“«Pardonne-moi !» murmura-t-il en lui-même”²). À aucun moment ne semble vraiment mise en doute – ni par Hans Castorp, ni même par le narrateur – la réalité de l’apparition, donc la validité objective de l’expérience. La révolte du jeune homme est d’ordre éthique plutôt que scientifique : il s’agit d’une récusation plus que d’une réfutation.

Cette analyse permet de mieux cerner ce qui constitue l’originalité du “rationalisme” de Thomas Mann, tel qu’il commence à se dégager à l’époque de *La Montagne magique*, et dont la vision dans la neige de Hans Castorp avait posé les prémisses : l’existence des forces irrationnelles est reconnue, mais elle ne doit servir qu’à l’affermisssement moral de la raison, tout comme l’intérêt pour la mort n’a de justification que s’il est mis au service de la vie. Version “allemande” d’une raison qui se refuse à n’être qu’une *ratio*.

*

Au sanatorium, la raison n’est pas seulement confrontée à ses limites externes, à son “dehors” irrationnel, mais exposée à toutes les formes de dérèglement. Les derniers chapitres du roman, en menant de front le récit de la décadence du Berghof et l’annonce de la montée des périls internationaux, associent à un précis de décomposition du sens un traité pascalien du divertissement. L’“hébétude” qui s’abat sur le sanatorium renvoie littéralement à l’idée d’un sens émoussé, éteint (*Stumpfsinn*) : l’exténuation physique et spirituelle d’un univers privé de tout principe nourricier et qui se vide peu à peu de toute substance. Les pensionnaires se livrent avec frénésie à des activités devenant, pour

¹*Ibid.*, p. 950/706 et la citation suivante.

²*Ibid.*, p. 970/721

un temps, "une mode furieuse"¹ : photographie, philatélie, chocolat, jeux stupides, passion de la "réussite" – qui achève de distendre le lien social et de transformer l'établissement en un "antre de vices" (*Lasterhöhle*) et de plaisirs solitaires. Tandis que le séjour de Peeperkorn avait été l'occasion d'une célébration des joies élémentaires de l'existence (la nourriture et la femme), le plaisir ne se traduit plus que par des engouements décadents pour des mets raffinés ; si la volonté de puissance, ou de jouissance, incarnée par Mynheer Peeperkorn avait pu, passagèrement, faire espérer un dépassement du nihilisme latent, la disparition du Hollandais laisse béant le défaut de sens qui afflige l'univers du sanatorium.

Nombre des passions auxquelles s'adonnent les pensionnaires du Berghof mêlent intimement l'idée de la rationalité technique ou scientifique à un imaginaire de la décadence. La photographie au magnésium, dernier cri de la technique, enferme la communauté dans une fascination frénétique pour sa propre décomposition : "On se repassait des portraits de personnes qui, surprises par l'éclair du magnésium, les yeux fixes, les visages blêmes et convulsés, semblaient des cadavres de gens assassinés que l'on aurait dressés là, debout et les yeux ouverts." La géométrie apparaît à son tour comme le prétexte de jeux de patience aussi obsédants que dérisoires, et mobilise les dernières énergies des moribonds. Pris de folie, le procureur Paravant entreprend d'affronter le problème de la quadrature du cercle : l'esprit de géométrie incarné par la monomanie d'un dilettante acharné à résoudre l'insoluble en dit long sur la pathologie de la raison dans l'univers du sanatorium. Quant à la médecine, elle prend bientôt la forme scabreuse d'un vaccin réalisé avec son propre sang, qui semble au jeune homme "une diversion affreusement déplaisante, une sorte d'inceste ignominieux avec lui-même"² : la métaphore consacre la perturbation des lois sociales de l'échange par une raison devenue folle.

Dans le même chapitre, lorsque Settembrini vient faire part à son protégé des risques d'un conflit européen, Hans Castorp, tout à sa réussite, ne répond que par d'insouciantes impertinences. L'opposition apparente entre la futilité d'un esprit voué à la divinité du hasard et la

¹*Ibid.*, p. 897-898/664 pour les citations suivantes.

² *Ibid.*, p. 908/671.

gravité des enjeux politiques ne doit pas tromper. Le jeune homme, après le départ courroucé de l'Italien, est saisi par le pressentiment que tout cela finirait "par une catastrophe, par une révolte de la nature patiente, par un orage, par une tempête qui nettoierait tout"¹. C'est, dans les deux cas, l'appel du néant – en un sens fort proche de la métaphysique schopenhauerienne – qui attire irrésistiblement à soi les sphères parallèles de l'Europe et du sanatorium, l'une livrée à un sens national érigé en absolu, l'autre à l'absolutisation du non-sens.

*

Le dernier aspect de cette mise en perspective consiste à pointer ce qui, dans la généalogie spirituelle de la civilisation européenne, est tout à la fois étranger au rationalisme et à l'Occident.

En renvoyant le christianisme à ses origines orientales, Settembrini semble refuser de reconnaître à l'Occident une autre origine que la civilisation hellénique. En soi, par nature, le chrétien reste l'Oriental : le christianisme est une religion d'importation qu'il faut d'abord, en bon voltairien, purger en toute mystique. Désireux de maintenir, coûte que coûte, la cohérence et l'unité gréco-romaine de la civilisation européenne, il consent à rendre hommage, le soir de Noël, au "Rabbi de l'humanité", à l'historicité douteuse, par le truchement duquel avait émergé "l'idée de la valeur de l'âme individuelle, en même temps que l'idée d'égalité"². La sécularisation intégrale du christianisme est une manière de l'occidentaliser, d'abolir l'élément d'altérité orientale qu'il véhicule : la contribution chrétienne aura consisté à approfondir et fortifier la "démocratie individualiste". La dette, toutefois, n'est pas mince, tant on sait la place que tient celle-ci dans la vision du monde de l'humaniste. Cavalière assurément, réductrice sans doute, l'interprétation n'en ouvre pas moins la voie à une réflexion sur le soubassement religieux des valeurs fondatrices de l'Europe politique.

Dans sa vision du christianisme, Settembrini rationalisait le mystère. Complémentaires sont les perspectives qui, à l'inverse, renvoient le rationalisme militant de l'humaniste à sa dimension cachée. L'appartenance de Settembrini à la franc-maçonnerie perturbe la netteté de la ligne de démarcation entre rationalisme et

¹ *Ibid.*, p. 906/671

² *Ibid.*, p. 430/306 et la citation suivante

mystique. Settembrini n'a-t-il pas fait serment de silence et d'obéissance¹ rejoignant ainsi Naphta et Joachim dans la soumission volontaire à des logiques holistes et à des serments "espagnols. [Hans Castorp] flaire quelque chose de militaire et de jésuitique dans la franc-maçonnerie". Naphta décrit avec complaisance les liens précoces de l'ordre avec les Illuminés, la confrérie des Roses-Croix, les correspondances symboliques entre le cérémonial maçonnique et la liturgie catholique, mais aussi ses rapports avec le "mysticisme oriental", les mystères éleusins et aphrodisiens ; il relève que le grand-maître de la hiérarchie porte le titre de "grand-duc de Jérusalem", que d'autres sont désignés comme "chevaliers de l'Orient"... Le Moyen Âge et ses prêtres, l'Orient et sa mystique, l'ivresse orgiaque et la volupté : l'analyse de Naphta fait soudain resurgir au cœur de la société secrète les valeurs qu'elle se propose de combattre. Même si, admet le jésuite, l'ordre se consacre désormais "à l'Utilité, à la Raison et au Progrès, à la lutte contre les princes et les calotins, bref à une conception sociale du bonheur"², l'éclairage historique introduit un élément d'altérité absolue au sein du combat rationaliste : la raison militante de Settembrini veut oublier qu'elle a été mystique, la politique occidentale n'a pas fini de découvrir ce qu'elle doit peut-être encore aux mystères de l'Orient. Qu'il revienne à Naphta de signaler cette origine n'est pas fortuit : au carrefour du judaïsme, du catholicisme et du marxisme, le personnage est particulièrement bien placé pour rappeler la genèse orientale des idéologies européennes³.

Ces réflexions, qui ne sont que suggérées dans *La Montagne magique*, trouveront leur véritable mesure dans le cycle de *Joseph et ses frères*. La geste biblique de Thomas Mann repose en effet sur une double opération philosophique, dont la portée politique (le cycle romanesque est contemporain de l'ascension puis du triomphe du national-socialisme) ne fait aucun doute. La première consiste à mettre en garde la pensée contre le vertige des commencements : il n'y a pas d'origine pure, et toute culture repose sur un nombre illimité

¹*Ibid.*, p. 731-733/536-537 pour les citations suivantes.

²*Ibid.*, p. 737/540.

³J. Darmaun (*op. cit.*, p. 169) suggère même que les "yeux noirs taillés en amande" de Settembrini pourraient trahir "cette Asie qu'il porte en lui, à son corps défendant".

d'influences et d'hybridations. La seconde réside plus particulièrement dans une exploration généalogique des sources sémitiques de la civilisation occidentale : la démarche romanesque consiste à déjouer le simplisme des mythes d'autochtonie spirituelle.

Volonté et représentation. – Le roman pousse cependant plus loin encore la mise à distance de l'idéologie settembrinienne. Dans un texte sous-tendu par une métaphysique où se conjuguent l'influence de Schopenhauer et de Nietzsche, la cible n'est pas seulement une conception étroite du rationalisme, mais plus généralement le statut des idées, le destin des "représentations".

La dégénération des joutes intellectuelles de Naphta et de Settembrini vaut à elle seule toutes les démonstrations. Les progrès de la maladie entraînent à la fin du roman une acrimonie grandissante entre les deux dialecticiens : seul le duel videra la querelle. En dépit de leur irréductible antagonisme, Naphta et Settembrini tombent d'accord sur le bien-fondé d'un règlement armé du différend idéologique. Naphta, dans une impulsion où se mêlent le désir de meurtre et la tentation du suicide, lance à Settembrini un défi que ce dernier relève aussitôt, au nom de la fidélité à ses idéaux. Certes, l'Italien n'ira pas jusqu'à l'accomplissement du meurtre et tirera en l'air, mais il aura consenti lui aussi à ce "retour à l'état de nature primitif"¹. Peu avant le duel, Naphta et son adversaire s'étaient rejoints dans un consentement plus ou moins franc au conflit mondial – Naphta y voyant l'occasion de faire table rase de la décadence bourgeoise et Settembrini le moyen d'en finir avec les forces de la réaction en Europe. Derrière les "ailes de la colombe" se devine "comme un bruissement de vol d'aigles, et cela tenait incontestablement à la politique"². C'est donc une alliance contre-nature qui unit les deux dialecticiens dans un même désir de guerre, une même "impulsion belliqueuse"³ qui les jette l'un contre l'autre dans un combat d'un autre âge. Sur le plan individuel comme sur le plan collectif, le récit semble traversé par une ligne de tension qui mène de la parole à la violence, de la pensée au meurtre, des idées

¹MM, p. 994/740.

²Ibid., p. 1008/751.

³Gaston Bouthoul, *Traité de polémologie. Sociologie des guerres*. Payot, 1970.

aux charniers. Les débats intellectuels s'effacent bientôt devant l'évidence d'une sauvagerie que non seulement les intellectuels n'ont pas su conjurer, mais qu'ils ont secrètement appelée de leurs vœux. Sujet de perplexité pour Hans Castorp : "Comment, l'esprit, parce qu'il était rigoureux, devait impitoyablement conduire au dénouement bestial par le combat singulier ?"¹

La justification de la violence comme un mal nécessaire par l'humaniste masque mal un échec cuisant pour son rationalisme : ce que démontre, en profondeur, la fin tragique des disputations de Naphta et de Settembrini n'est autre que *l'impossibilité pour la raison de dénouer seule les conflits qu'elle engendre*. Ce qui n'a pu être tranché par l'esprit le sera par les armes. Les querelles de Naphta et de Settembrini ne sont pas seulement l'occasion de cette grande récapitulation des idées européennes ; par leur issue tragique, elles constituent le procès le plus virulent, quoique toujours implicite, intenté à la raison démocratique occidentale.

*

Ce faisant, l'issue violente ne fait qu'accuser le caractère éminemment aporétique que les échanges idéologiques entre les deux littérateurs avaient constamment manifesté tout au long du récit. De paradoxes en alternatives extrêmes, les deux intellectuels finissent par brouiller les cartes. et Hans Castorp doit reconnaître que "la confusion était grande qui résultait de leurs discours"². La confrontation des idées, comme presque toujours chez Thomas Mann, n'aboutit pas à une résolution qui abolirait les contradictions mais ne fait que les envenimer. Vient un moment où l'esprit d'analyse se dégrade en goût stérile du paradoxe et où l'argumentation, au lieu de progresser, se corrompt en ratiocinations. "L'ironie" du romancier tient dans ce postulat métaphysique, hérité de Schopenhauer, que le verbe et la raison ne sont que des tentatives artificielles, et somme toutes également vaines, pour organiser l'existence et lui donner sens. Tout peut d'ailleurs être démontré, les paradoxes provocants de Naphta sont souvent plus convaincants que les protestations de son adversaire rationaliste, et le déploiement sans frein des idées ne conduit qu'à de désespérantes

¹*Ibid.*, p. 995/740.

²*Ibid.*, p. 567/408

impasses : il n'en émerge ni ordre ni clarté, "car non seulement tout s'opposait, mais encore tout se confondait, et non seulement les interlocuteurs se contredisaient l'un l'autre, mais encore ils se contredisaient eux-mêmes"¹. Dans ces interminables polémiques, les valeurs et l'identité même des personnages se brouillent, "au point que plus personne ne savait lequel des deux était, en réalité, l'homme pieux et lequel l'homme libre"². En termes plus explicitement schopenhaueriens, le "monde comme représentation" – celui des littérateurs – finit par être congédié parce qu'il révèle sa vanité profonde et qu'il est impuissant à rien changer au "monde comme volonté". Borge Kristiansen a montré comment la structure même du roman et l'organisation de ses motifs pouvaient être envisagées à partir de cette oscillation entre les deux pôles de la métaphysique schopenhauerienne : les théories politiques de Naphta ne sont que les marottes intellectuelles d'un déraciné, dont l'être vrai se dévoile bien davantage dans son goût pour les tapis de soie et son attirance pour la mort ; la pratique politique de Settembrini relève encore de la pure théorie (la rédaction d'une *Encyclopédie*). Itinéraire au terme duquel les deux pédagogues sont renvoyés dos à dos : le disciple n'a plus qu'à s'affranchir de la tutelle de ces deux dogmatismes, "confus fracas de bataille dont ne se laisse pas étourdir quiconque a [tant soit peu] le cerveau libre et le cœur pieux."³

C'est dans ce contexte de disqualification des idées que peut se comprendre le rôle de Peeperkorn. Celui-ci intervient dans l'espace laissé vacant par les enseignements des deux pédagogues. Au lieu des opinions, le Hollandais impose la massivité de sa présence, l'évidence de son être et la force de sa volonté.

La première fonction de Peeperkorn est en effet de couper court aux conflits insolubles des "représentations" et de proposer un modèle existentiel en lieu et place d'une idéologie. En ce sens, il semble d'abord ouvrir une perspective de dépassement nietzschéen à la métaphysique schopenhauerienne qui semblait d'abord informer le roman : la volonté de puissance du Hollandais colonial, amant de Clawdia

¹*Ibid.*, p. 672/491.

²*Ibid.*, pp. 673/491.

³*Ibid.*, p. 714/522.

Chauchat, le situe au-delà des antinomies intellectuelles par une exaltation de la vie élevée au rang de principe cardinal. S'il a, lui aussi, une "représentation de la vie" elle ne vaut pas tant par sa formulation intellectuelle (Peeperkorn est dénué de tout talent oratoire) que par son incarnation concrète dans une personnalité synthétique, qui l'élève au-dessus de toutes les antinomies – celle de l'Orient et de l'Occident, mais aussi celle du christianisme et du paganisme. Le personnage n'évoque Dieu et le Christ que pour confondre, au-delà ou en deçà de tout acte de foi, l'extase chrétienne et l'enthousiasme païen : "Sacré! Sacré dans tous les sens, au sens chrétien comme au sens païen"¹. La dimension religieuse n'est autre que le consentement de l'âme "aux dons simples de la vie"². Dans une interprétation personnelle du thème très chrétien de la faiblesse de la chair, Peeperkorn fait de ce qui est suspicion à l'égard des tentations lascives une invitation à répondre aux appels du désir, à ne pas se dérober aux exigences vitales. La perspective du Hollandais est ainsi fondamentalement moniste, voire panthéiste : le monde n'est pas un champ de lutte entre la chair et l'esprit, l'humain et le divin, le sacré et le profane. Il est le lieu où se déploie la vie, le "dynamisme"³, impitoyable critérium dont l'inégale répartition permet de discriminer le bien et le mal. Dieu lui-même n'est que le don de vie, le vice se confond avec la débilité et le péché moral ne se distingue plus de la défaillance physique. Ce concept d'une vie qui est à elle seule sa norme est emprunté à Goethe mais surtout à Nietzsche et à son interprétation du dionysisme.

Certes, l'apologie des plaisirs simples, des "dons classiques de la vie"⁴, son hostilité au vice, à l'inaction et à la maladie semblent parfois rapprocher Peeperkorn des valeurs de Settembrini. Il y a bien chez l'un et l'autre une exaltation de la volonté comme force de dépassement de soi, comme *Selbstüberwindung*. Cependant, ces convergences des deux Occidentaux restent superficielles. Peeperkorn est en fait l'incarnation d'un principe vital qui n'accepte d'autre législation que celle de son libre déploiement. Ni la raison dans l'ordre des valeurs

¹*Ibid.*, p. 820/603.

²*Ibid.*, p. 810/595.

³*Ibid.*, p. 829/611.

⁴*Ibid.*, p. 814/598.

morales, ni la parole et la cité dans l'ordre politique ne viennent, comme chez l'humaniste, imposer leurs bornes à cette énergie primitive dont le Hollandais est le chantre. Settembrini est l'homme des médiations ; Peeperkorn est l'homme de l'immédiat, c'est-à-dire de l'élémentaire : son essence est apolitique – ce qui en fait, suivant le point de vue, l'incarnation du barbare qui bute sur les mots ou du prophète à la parole embarrassée. Peeperkorn pointe vers la dimension dionysiaque de la culture. La figure toute nietzschéenne du Christ-Dionysos¹ apparaît dans la partie de vingt-et-un, qui emprunte tout à la fois à l'imagerie chrétienne du jardin de Gethsémani, de la Cène (Peeperkorn est attablé avec douze pensionnaires), et à l'imagerie païenne de l'ivresse de Bacchus.

Dionysos est, depuis *La Naissance de la tragédie*, présenté comme l'incarnation des puissances naturelles, antérieures à toute différenciation. Il introduit des éléments extatiques originellement ignorés de la religion olympienne, et du reste longtemps rejetés par les classes dirigeantes. Bacchus-Dionysos, élément séminal de la culture grecque, n'en serait pas moins un corps étranger à la cité, un principe allogène, importé d'Asie Mineure. De même, Peeperkorn, cet Européen *excentrique*, inséparable de Claudia Chauchat et de son serviteur malais, semble apparenté à l'Orient par un culte de la vie immédiate dont l'Occident apollinien avait perdu la mémoire. Quant à Settembrini, défenseur d'une Europe dégagée de ses composantes dionysiaques, n'est-il pas, dans une perspective toujours nietzschéenne, la figure de Socrate dont le philosophe allemand affirme qu'en décrétant la dictature de la raison, il inaugura le déclin de l'âme grecque ?

En même temps cependant qu'il paraît proposer une issue aux ratiocinations décadentes des pédagogues, le personnage ne parvient pas à se constituer pleinement en modèle. L'épreuve de l'impuissance – "la défaite du sentiment devant la vie", "l'insuffisance pour laquelle il n'y a pas de grâce, pas de pitié et pas de dignité"² – achève de déclasser le vieillard malade. Plus encore, le principe dionysiaque et panthéiste d'un flux vital indistinct fait entrave au principe d'individuation :

¹On sait que Nietzsche, à la fin de sa vie, s'était comparé à Dionysos et au "crucifié".

²*Ibid.*, p. 813/597.

ce n'est pas le moindre paradoxe que cette "personnalité" de grand format semble incapable de se constituer véritablement en *sujet* et menace à tout moment de sombrer dans le grotesque : "le oui à la vie pantagruélique de Peeperkorn n'est possible que comme rodomontade vineuse et enthousiasme paroxystique à la limite de la caricature et du burlesque. [...] L'antagonisme de l'esprit et de la vie, du Savoir et de la Volonté, conserve toute son acuité non résolue sous l'ironie qui renvoie les protagonistes dos à dos."¹ L'échec de Peeperkorn semble démontrer qu'il n'était, comme Settembrini et Naphta, qu'un mentor insuffisant : le dévouement irrationnel au désir n'est guère mieux servi que le culte de la vertu républicaine.

Politique de la vie et de la mort. – Il est un autre terrain sur lequel se joue le combat entre le rationnel et l'irrationnel, la vie et la mort, la logique humaniste et la logique vitaliste : dans la clôture du sanatorium se déchiffre en filigrane les éléments d'une méditation politique. Les discussions sur les différentes formes de gouvernement émaillent les joutes de Naphta, partisan du despotisme, et de Settembrini, champion de la démocratie, pour qui la raison, valeur principielle de l'Occident civilisé, est aussi le fondement de toute légitimité politique. Pourtant, comme souvent, c'est dans l'ordre de la fiction et dans le jeu des personnages que ces enjeux trouvent leurs résonances les plus suggestives.

Le Berghof lui-même fonctionne dans le récit à la manière d'une structure – ou d'une métaphore – politique. Settembrini est le premier à accuser les deux dirigeants du sanatorium d'être de "misérables potentats"² doublés de mystificateurs, suspects de faire servir une science médicale douteuse à leurs intérêts économiques. Sa peinture de Behrens n'est pas celle d'un clinicien mais d'un homme d'affaires de génie, "inventeur de la saison d'été"³ pour des raisons qui semblent n'avoir rien de médical. Settembrini soupçonne jusqu'à l'honnêteté de ses diagnostics lorsqu'il insinue que les taches sur les radiographies ne sont souvent que des ombres, et que de faux malades finissent par

¹J. Finck, *Thomas Mann et la psychanalyse*, p. 77.

²*MM*, p. 144/101.

³*Ibid.*, p. 95/67.

succomber à leur séjour. Le soupçon s'étend aux autres sanatoriums de la région, aux turpitudes des professeurs Salzmann et Kafka (!) : l'internationale des sanatoriums serait-elle celle du capitalisme, voire du crime (les médecins rivaux s'accusent réciproquement d'assassiner leurs pensionnaires) ? Le récit lui-même relaie parfois les insinuations de Settembrini. La figure de Behrens dessine la figure d'un despote soumettant ses sujets à l'arbitraire de ses oukases. Il est "la suprême autorité dans ce monde"¹ et règne en maître sur des sujets divisés. Maîtrisant toutes les langues, imposant sa présence par des passages soigneusement répartis entre les sept tables du réfectoire, Behrens n'en reste pas moins presque inaccessible – entre lui et ses patients, il y a la suite infinie des intermédiaires, la "voie hiérarchique"². Le médecin est secondé par le Dr Krovovski, détenteur d'un pouvoir "spirituel" qu'il assure par des conférences où il tient "tout le monde sous le charme" (*Bann*)³ et par ses séances particulières dans sa crypte de "dissection psychique"⁴. La dyarchie du sanatorium est elle-même inscrite dans un réseau hiérarchique qui remonte jusqu'à l'inquiétante origine d'un pouvoir occulte, celui d'une société anonyme que le texte évoque avec des accents proprement kafkéens : "Au-dessus de [Behrens] et derrière lui, planaient des puissances invisibles, qui précisément, ne se manifestaient dans une certaine mesure que sous la forme du bureau : c'était un conseil d'administration, une société par actions" ; Behrens "n'était qu'un agent, un fonctionnaire, un allié des puissances supérieures, le premier et le plus haut placé il est vrai"⁵.

La portée du tableau excède la satire, somme toute convenue, du milieu médical et introduit une réflexion sur les liens obscurs de la politique, de l'économie et de la mort. La connivence entre un pouvoir aux mains de spécialistes et des puissances d'argent anonymes, la confusion entre le bien général et l'intérêt de quelques-uns esquissent, somme toute, une métaphore ambiguë de la politique moderne. Si les invectives de Settembrini à l'encontre de l'affairisme médical rappellent parfois la critique marxiste de la mystification bourgeoise – incriminant

¹*Ibid.*, p. 276/176

²*Ibid.*, p. 632/459.

³*Ibid.*, p. 188/133.

⁴*Ibid.*, p. 19/13.

⁵*Ibid.*, p. 197-198/139.

la collusion des superstructures idéologiques et des infrastructures économiques – Thomas Mann semble plus largement pressentir les formes modernes d'un pouvoir biopolitique dont Michel Foucault se fera l'archéologue.

Le pouvoir technocratique de Behrens et de Krokovski est cependant bientôt ébranlé par l'irruption de Peeperkorn, constamment accompagné par une métaphore de la royauté¹. L'interprétation métaphysique du personnage peut se compléter d'une lecture politique, à la lumière des concepts forgés en 1919 par Max Weber². Rappelons que le sociologue distingue trois fondements de la légitimité : la *tradition*, le *charisme* et la *loi*. Au pouvoir traditionnel, fondé sur la coutume et l'autorité du passé, et au pouvoir légal, fondé sur le droit, s'oppose "l'autorité fondée sur la grâce personnelle et extraordinaire d'un individu", qui définit le charisme. Celui-ci "se caractérise par le dévouement tout personnel des sujets à la cause d'un homme et par leur confiance en sa seule personne en tant qu'elle se singularise par des qualités prodigieuses, par l'héroïsme ou d'autres particularités exemplaires qui font le chef. C'est là le pouvoir «charismatique» que le prophète exerçait, ou – dans le domaine politique – le chef de guerre élu, le souverain plébiscité, le grand démagogue ou le chef d'un parti politique" – tous ceux auxquels "on obéit non pas en vertu d'une coutume ou d'une loi, mais parce qu'on a foi en eux."

Le pouvoir de Peeperkorn, de même, repose sur une *incorporation*, tient tout entier dans sa présence et dans sa "nature de chef". La question est alors de savoir si ce corps lui-même participe d'un principe plus élevé. Le pas est vite franchi par Hans Castorp, pour qui "l'élément physique se change en élément spirituel, ou inversement, en sorte qu'on ne les distingue plus l'un de l'autre" : le mystère de la "personnalité" se situe "au-delà de l'intelligence et de la bêtise"⁴ et semble figurer un principe étranger à l'Occident politique moderne défini par Settembrini.

¹On relèvera, entre autres : 798/595 ; 799/587 ; 815/ 599 ; 808/594 ; 809/594 ; 811/596 ; 812/597 ; 813/597 ; 827/609 et 821/604 ; 822/605 ; 822/605 ; 831/812 ; 834/615 ; 845/623...

²L'ouvrage *Politik als Beruf* a été traduit sous le titre *Le Savant et le politique* (Plon, 1959). Toutes nos citations sont tirées de cette édition, p. 113-116.

³L'ouvrage *Politik als Beruf* a été traduit sous le titre *Le Savant et le politique* (Plon, 1959). Toutes nos citations sont tirées de cette édition, p. 113-116.

⁴*MM*, pp. 836-837/616.

Si la politique se confond avec le verbe, le Hollandais, par son infirmité oratoire et ses grandes lèvres déchirées, en est aux antipodes. Certes, "Peeperkorn l'indistinct"¹ "parlait [presque] sans arrêt"², mais son discours s'accompagne d'une gestuelle qui, finalement, pallie la défaillance du verbe : "Il n'avait rien dit ; mais sa tête apparaissait si incontestablement significative, son jeu de physionomie et de gestes était si résolu, si insistant et si expressif, que tous et même Hans Castorp qui écoutait, crurent avoir entendu des choses infiniment importantes"³. Lorsqu'il se met à discourir devant ses six compagnons dans le vacarme d'une cascade qui couvre entièrement sa voix, la dernière étape est franchie, qui réduit la parole elle-même à une pantomime.

Les implications politiques de l'épisode Peeperkorn apparaissent clairement dans le contraste construit par le récit entre la parole embarrassée du Hollandais et la ratiocination du jeune héros, "bavard démocrate"⁴. De même, alors que l'affrontement de Naphta et de Settembrini pouvait jusque-là passer pour la lutte multiséculaire du principe démocratique et du principe despotique, les deux adversaires se retrouvent désormais rejetés dans le même camp : celui des "éducateurs démocratiques – tous deux de nature démocratique, bien que l'un se défendît de l'être"⁵. Figure politique, au sens où il met très directement en jeu la question du pouvoir et de l'autorité, Peeperkorn sape néanmoins le lien politique dans son fondement : celui qui fait de la *polis* le lieu de circulation des discours. À la logomachie démocratique, le personnage substitue l'envoûtement d'une parole élémentaire. Au relativisme nécessairement impliqué par l'échange des opinions, la "personnalité" répond par le monopole d'un verbe qui prétend à l'absolu. Bien que Peeperkorn soit "la gentillesse même"⁶, son rapport avec Settembrini prend la dimension de l'affrontement entre le gouvernement d'un autocrate "tyrannique" et le partisan "d'un débat démocratique et bien articulé"⁷. Peeperkorn constitue la

¹*Ibid.*, p. 824/606.

²*Ibid.*, p. 791/580.

³*Ibid.*, p. 792/581.

⁴*Ibid.*, p. 815/599.

⁵*Ibid.*, p. 813-814/598.

⁶*Ibid.*, p. 805/591.

⁷*Ibid.*, p. 887/656.

vérification en creux des thèses de l'humaniste sur la nature de la démocratie et sur son lien avec "la littérature" : toute relation politique qui ne passe pas par la médiation du langage est menacée de dégénérer en une soumission passionnelle à la figure d'un chef, fût-elle parée des charmes de la "servitude sentimentale"¹.

Le magnétisme mystérieux de Peeperkorn, hors de tout échange démocratique, le rapproche ainsi du magicien ou du prophète évoqués par Max Weber. Le verbe *bannen*, souvent utilisé à son propos, le situe au confluent des champs religieux ("excommunier"), politique ("bannir") et magique ("envoûter")², en une redoutable confusion des genres. Tel un "prêtre païen", le vieux Hollandais prend prétexte de la contemplation d'un aigle pour se livrer à une évocation mimétique de l'oiseau royal : "De sa main de capitaine aux ongles pointus il tenta de représenter les serres de l'aigle. «Compère, que tournes-tu et guettes-tu là ? dit-il en se tournant vers l'oiseau. Fonce, crève-lui la tête et les yeux de ton bec d'acier [...]. Il faut que tes serres s'embrouillent dans les intestins et que ton bec dégoutte de sang.» Il était dans l'enthousiasme."³ L'aimable Peeperkorn devient, l'espace d'un instant, le ministre d'un culte sanguinaire. L'identification de l'oiseau de proie et de son chantre, dans l'enthousiasme dionysiaque, accroît encore le malaise, tant il semble acquis que les valeurs morales du Hollandais ne se détachent pas clairement de celles du prédateur. La soumission de la culture aux lois de la nature apparaît ainsi comme le soubassement implicite de sa vision du monde. Par quoi Peeperkorn se distingue tout aussi bien de la haine du monde de Naphta que du culte de l'humanité raisonnable de Settembrini, et renvoie à une sorte de préhistoire culturelle de l'Occident païen.

Prophète ou magicien ? Lorsque Hans Castorp s'interroge sur les sources de l'étrange pouvoir de Peeperkorn, Settembrini répond en introduisant le plus sérieux des soupçons : "En faisant de la personnalité un mystère, vous courez le risque d'incliner à l'idolâtrie. Vous vénerez un masque. Vous voyez une mystique où il n'y a que mystification."⁴ Settembrini, fidèle à son rôle, refuse ici la confusion dangereuse

¹*Ibid.*, p. 808/593-594.

²Voir *Ibid.*, p. 810/595 et 817/600.

³*Ibid.*, p. 848/625-626

⁴*Ibid.*, p. 837/617 cf. aussi pour l'image de l'idole 817/600, 873/644 et *passim*

entre le religieux et le politique dont se nourrit le pouvoir charismatique. Celui qui est présenté comme l'incarnation quasi prophétique d'un principe vital érigé au rang de mystique ne serait-il rien d'autre qu'"un stupide vieillard"¹, "une de ces formes creuses et trompeuses par quoi le démon du corps et de la physionomie se plaît parfois à nous berner"² ? La fable politico-religieuse que laissait transparaître l'épisode serait en vérité une réflexion sur l'art de la manipulation (qui annonce *Mario und der Zauberer*) – à ceci près que, plus que Peeperkorn lui-même, peu suspect de machiavélisme, la nature serait l'agent anonyme de la fascination. Si Settembrini est coutumier du réductionnisme, rien ne permet d'écarter cette hypothèse. À tout le moins le récit maintient-il l'hésitation et laisse déjà percevoir les inflexions à venir du traitement de l'irrationnel. De même que le format et la personnalité charismatique de Peeperkorn semblent écraser par leur envergure le rationalisme étroit de l'humaniste, celui-ci semble là pour limiter, autant que possible, le déploiement périlleux de l'irrationnel dans la sphère politique.

Dans le *Docteur Faustus*, prenant à revers la définition goethéenne du diabolique comme esprit négateur, le diable se fait au contraire le célébrant de l'immédiat, le sectateur de l'instinct vital : "Nous procurons l'expérience, non plus du classique, mon cher, mais de l'archaïque, du primitif, de ce qui depuis longtemps n'a plus été éprouvé. Qui sait encore aujourd'hui, qui savait seulement aux époques classiques, ce qu'est l'inspiration, la vraie, la vieille inspiration primordiale, l'exaltation à l'état absolument pur de toute critique, de toute réflexion paralysante, de tout contrôle mortel de la raison, la transe sacrée ? Les gens tiennent le diable pour l'esprit critique désagrégateur, je crois ? Calomnie encore une fois, mon ami ! Le cor de Dieu ! S'il a horreur de quelque chose, si quelque chose en ce monde lui est contraire, c'est la désagrégante critique. Ce qu'il veut, ce qu'il dispense, c'est précisément la triomphante projection hors de soi, l'éclatante irréflexion."³ Figure, certes autrement sympathique, de

¹*Ibid.*, p. 835/615.

²*Ibid.*, p. 837/617.

³*Le Docteur Faustus*, trad. Louise Servicen [Albin Michel, 1950], Livre de Poche, coll. Biblio, pp. 321-322.

cette inspiration primordiale, de ce refus de l'ordre discursif et de l'esprit critique, Peeperkorn, dont Thomas Mann a voulu faire, dès le début des années vingt, l'incarnation de la *Kultur* allemande, semble annoncer l'irruption prochaine de ses démons¹.

Le roman, l'Europe et la crise du sens. – Les analyses qui précèdent ont permis de mesurer combien le roman de Thomas Mann se plaisait à un jeu permanent de renversement des valeurs, qui n'a pas cessé, jusqu'à nos jours, de diviser les critiques. Eckhard Heftrich a montré, dans *Zauberbergmusik*, la difficulté qu'il y aurait à tirer le roman du côté d'un enseignement pratique, dans la mesure où les idées, les motifs et les personnages ne cessent de jouer l'un contre l'autre. Les insuffisances du littéraire de civilisation ne sont battues en brèche que pour céder la place, à travers Peeperkorn, à une incarnation hautement équivoque de la volonté de puissance. De même, l'optimisme historique de l'humaniste était déjoué par l'explosion meurtrière du chapitre final, laquelle pourtant ne parvenait pas à anéantir le rêve d'une humanité réconciliée. La vision dans la neige semblait conférer à l'itinéraire de Hans Castorp la pente ascendante d'un roman d'éducation en l'arrachant à la sympathie pour la mort, mais l'épiphanie n'est suivie d'aucune conséquence et le jeune homme retombe bientôt dans l'hébétude mortifère du sanatorium. La voie moyenne, un moment entrevue par le jeune homme – “entre la communauté mystique et l'individualisme inconsistant”² – n'était donc qu'un leurre : le roman ne fait qu'explorer les apories successives de chacune des positions qu'il envisage et n'emprunte que partiellement la forme d'un *Bildungsroman*. Chacune des voies qui se proposent est systématiquement mise à distance, au point de rendre impossible toute stabilisation des valeurs ou tout établissement d'une leçon. Au modèle du roman d'éducation se substitue celui d'un roman d'initiation hermétique – le parrainage d'Hermès Trismégiste et le paradigme alchimiste informent souterrainement le texte – d'où semble se dégager la leçon d'une

¹Il y a donc déjà dans *La Montagne magique* les éléments d'une démonologie différenciée : Behrens et Krokovski sont les Juges des Enfers, Settembrini est un diable humaniste (Satan est rattaché par le littéraire à l'esprit critique des Lumières), Naphta une figure du Malin négateur et destructeur...

²*MM*, p. 714/522.

universelle réversibilité, d'une ambiguïté généralisée du réel : la *res bina* des alchimiste, expression de l'équivocité du monde, trouve son répondant dans cette "*Zweideutigkeit*" qui constitue, selon Heftrich, la leçon principale de l'œuvre.

Encore faut-il mesurer les ressorts exacts de cette indétermination du sens, qui est moins l'effet d'une démission intellectuelle qui se résoudrait en ludisme que le produit des tensions et des antinomies qui habitent la culture européenne. Il ne fait pas de doute que les dix ans de gestation du roman, comme l'a montré John Reed¹, ont entraîné de profondes altérations dans le projet initial de Thomas Mann, qui peuvent rendre compte des contradictions qui habitent l'œuvre : roman sur la décadence ou esquisse d'une morale républicaine, sympathie pour la mort ou ressaisissement humaniste en faveur de la vie, procès ou apologie du rationalisme ou de l'optimisme historique, tout se trouve dans *La Montagne magique*. Settembrini, à partir de 1919, acquiert une stature qui l'entraîne bien au-delà de l'intention satirique originelle : le tournant républicain de Thomas Mann l'amène à reconsidérer, avec plus de respect que dans les essais nationalistes, la légitimité du libéralisme démocratique – d'où l'insertion tardive de la vision dans la neige, rappelée en outre au chapitre final, mais dont le statut reste très indéterminé dans l'économie romanesque. Si Thomas Mann a tenté, dans l'après-guerre, de donner à son "roman de la décadence" les inflexions plus constructives d'un roman humaniste, susceptibles de surmonter le pessimisme schopenhauerien², il est non moins évident que le romancier n'a pu, ni sans doute voulu, donner à son œuvre une structure positive et encore moins l'indexer à une option idéologique. Les strates contradictoires de la métaphysique de Schopenhauer, du volontarisme nietzschéen, de l'humanisme européen se superposent plutôt qu'elles n'aboutissent à une véritable dépassement.

L'impossibilité de la synthèse autrement que sous la forme surplombante d'une œuvre qui embrasse toutes les visions du monde sans s'aliéner à aucune n'est cependant pas un aveu de faiblesse, mais peut-

¹John Reed, "*Der Zauberberg. Zeitenwandel und Bedeutungswandel 1912-1924*", in Heinz Sauerebzig (ed) : *Besichtigung des Zauberbergs*, Biberach, 1974, p. 81-139.

²C'est la thèse de Helmut Koopmann dans *Der klassisch-moderne Roman in Deutschland*.

être l'ultime "sagesse du roman" (Kundera) selon Thomas Mann – et la définition même qu'il entendait donner à *l'ironie* : "*La Montagne magique* est avant tout l'exemple canonique d'un art de la représentation ironique, et par là aussi le témoignage d'un *sentiment ironique de la vie*, qui ne craint rien tant que la radicalité et l'unilatéralité"¹. Cette esthétique ironique – c'est-à-dire dialogique, suspensive et interrogative – prend acte de l'ébranlement définitif des certitudes métaphysiques de l'Europe et de l'impossibilité des totalisations idéologiques. Au-delà cependant de cette défaite de la vérité s'ouvre aussi un espace du questionnement permanent dont la somme romanesque fournit le modèle : le flottement normatif, la cohabitation des contraires, la confrontation jamais résolue des expériences les plus hétérogènes, définissent le roman comme un champ d'expérimentation permanente. L'ironie romanesque apparaît alors, paradoxalement, comme une initiation possible à l'éthique de la discussion démocratique qui fonde l'idée moderne d'Europe : toutes deux sont filles du scepticisme et de la relativité. C'est par sa forme délibérative et questionnante, plus que dans son contenu idéologique, que *La Montagne magique* prépare le rapprochement entre Thomas Mann et les idéaux politiques européens.

Kafka et le mythe de puissance

Deux types d'approche tendent à neutraliser la perspective proprement politique de l'œuvre de Kafka : la première, d'inspiration freudienne, ramène l'ensemble des représentations du pouvoir dans l'œuvre à la projection de complexes psychologiques ; l'autre, théologique, tient que les sphères du pouvoir figurées dans la fiction ne valent que comme métaphores d'une méditation religieuse. Le parti pris de notre étude sera au contraire de prendre au sérieux la fiction politique inscrite dans la lettre du texte romanesque, pour mieux en repérer les infléchissements historiques, les résonances psychologiques et les suggestions métaphysiques.

¹Helmut Koopmann, "Humor und Ironie", in *Thomas-Mann-Handbuch*, p. 850. Nous traduisons et soulignons.

De la confusion des pouvoirs à l'utopie démocratique. – À chacune des stations de son itinéraire américain, Karl rencontre des figures multiples et contradictoires du pouvoir. Le soutier exerce une attirance qui relève à la fois du mystère de “l’envoûtement”¹, de la recherche d’un père et du fantasme homosexuel. L’état transitoire d’un débarquement retardé correspond ici à l’indécision qui règne sur les ressorts de l’autorité dans l’immense ventre du bateau. L’intervention du capitaine de bord et de l’oncle Jakob ne clarifie rien. À l’issue du “procès” du soutier, si le verdict est prononcé au nom de la “justice” ou de la discipline”². Commentaire rétrospectif de la Statue de la Liberté, l’épisode met à nu l’inquiétante confusion entre un idéal politique et l’exercice d’un rapport de force. Quant au profil de l’oncle Jakob, il est à peine plus limpide que celui du soutier. L’autorité familiale est relayée par une légitimité politique (l’oncle est sénateur) et la puissance économique d’un grand capitaliste ; l’envoûtement que provoque le soutier a son répondant dans la "mince badine de bambou"³ de l’oncle, qui évoque la baguette du magicien. L’aventure américaine de Karl ne peut se poursuivre qu’à condition de s’émanciper au plus vite de cette écrasante tutelle.

L’oncle représentait la culture de l’entreprise et la religion du travail, première incarnation du capitalisme, encore régulé par le puritanisme moral d’un “homme de principes”⁴. Green, à l’inverse, en incarne la version brute et sans état d’âme, celle qui voisine avec une voracité de carnassier et une opulence inquiétante (son portefeuille est un “monstre”). L’Hôtel Occidental élève la vision du politique à une première perspective collective. "Système de dépendances, qui vont de l’intérieur vers l’extérieur de haut en bas et de bas en haut"⁵, l’établissement se présente comme un vaste dispositif hiérarchique : grooms, mécaniciens, cuisiniers, portiers et sous-portiers, chasseurs reconstituent un microcosme au sein duquel la fonction précède l’essence. La longue scène de la relève des portiers accuse jusqu’au

¹*DI.*, p. 49/41.

²*Ibid.*, p. 47/40

³*Ibid.*, p. 27/19

⁴*Ibid.*, p. 105/96.

⁵Définition du capitalisme par Kafka selon Gustav Janouch, *Kafka m’a dit*, p. 244.

comique le principe d'interchangeabilité des subordonnés¹. Ce clair agencement ne tarde pourtant pas à se brouiller. Le pouvoir supposé de la cuisinière en chef (*Oberköchin*) sur le chef des grooms (*Oberkellner*), amoureux d'elle, fait d'abord penser que la douceur de la loi maternelle pourrait contrebalancer l'inflexible règlement, mais l'espoir se révèle chimérique : le vrai maître du jeu est le portier en chef (*Oberportier*), qui assouvit sa vindicte personnelle sur le jeune homme. Le véritable détenteur du pouvoir n'est pas toujours là où on l'attend ; la rigueur apparente des lois ne fait peut-être que masquer leur arbitraire ou leur défection.

À l'Hôtel Occidental, l'autorité régulière se trouve prise en étau entre un pôle de féminité maternelle (la cuisinière) et un pôle de virilité agressive (le chef des portiers). Le séjour de Karl dans les faubourgs de Ramsès semble avoir pour fonction d'explorer cette identité sexuelle du pouvoir. Dans les marges de la société, alors que toute façade légale a disparu Karl subit la double tutelle d'un homme brutal (Robinson) et d'une femme hystérique (Brunelda). Figure sexuelle hypertrophiée, autorité suprême aux caprices imprévisibles et aux pouvoirs supposés démesurés, Brunelda paraît renvoyer à un schéma gynécocratique du pouvoir, devant lequel s'anéantit toute velléité de révolte : son ancien mari, mille fois bafoué, ne réclamerait que "le droit d'être étendu sur le balcon"² ; Robinson relégué sur le balcon, traité "comme un chien"³, consent voluptueusement à son servage au point de se poser en pathétique candidat au martyr.

N'obéissant à d'autre loi qu'aux impulsions et aux convulsions d'un corps désirant, l'omnipotente Brunelda dessine pourtant la figure de la femme séduite et la névrose d'une d'une maîtresse insatisfaite. Temple de la chair, la cantatrice déchue au prénom wagnérien est aussi la caricature expressive d'une aspiration artistique frustrée. De même que la cuisinière en chef finissait par se rallier à l'ordre masculin, le despotisme sexuel de Brunelda reste sous la dépendance du regard et de la présence d'autrui, avant de sombrer dans l'abjection : dans un fragment ultérieur, Karl apparaît sous les traits d'un entremetteur

¹*DI.*, p. 210/200

²*DI.*, p. 249/237.

³*Ibid.*, p. 242-243/230

accompagnant, dans un chariot à provisions, une Brunelda impotente dans une maison mal famée. La servitude née de l'anarchie, aux confins du monde civilisé, est pire encore que l'esclavage de l'Hôtel Occidental, puisqu'elle renvoie à une sorte d'indistinction de l'instinct que ne régule plus aucune identité sociale.

*

Le premier – et le seul – véritable tableau de la vie politique est la description satirique du meeting électoral d'un juge, charge véhémement et caustique contre les mœurs démocratiques, dans laquelle se trouvent malmenés les éléments fondateurs de l'idéal américain. Les lumières sont mises au service d'une stratégie d'intimidation : les puissants phares d'automobile dont les partisans du juge balaient lentement "les façades des immeubles" n'aboutissent qu'à aveugler les spectateurs ("On voyait les gens atteints par ces faisceaux de lumière se cacher vite les yeux avec leurs mains"¹). Du reste, c'est en brisant ces phares les adversaires du candidat réussissent "un coup de main, et peut-être décisif"². La scène s'achève dans "cet éclairage incertain, dont l'extension soudaine faisait l'effet de ténèbres complètes". De même, le débat public, principe cardinal de la démocratie, dégénère en une compétition pour le monopole du vacarme. Au terme du meeting, "le candidat parlait toujours, mais on ne savait plus bien s'il exposait son programme ou s'il appelait au secours".

La première incarnation de l'idée démocratique dans le roman a tout de la mascarade. Le texte met à distance toute possibilité de prendre au sérieux ce qui apparaît déjà comme une société de spectacle. Une perspective presque baroque instruit le passage et désigne la campagne électorale comme espace de représentation : la scène est vue depuis le balcon de Delamarche, derrière "un vieux manteau de théâtre"³ ; Brunelda, qui coince Karl entre ses genoux, tient une "lorgnette de théâtre"⁴. Les gesticulations du juge, nain juché sur l'épaule d'un géant, "retombant sans cesse en position assise"⁵, relèvent du burlesque tandis que les discours inaudibles apparentent le meeting à

¹*Ibid.*, p. 261-262/250.

²*Ibid.*, p. 268-269/257-258 pour les citations suivantes.

³*Ibid.*, p. 245/233

⁴*Ibid.*, p. 261/249.

⁵*Ibid.*, p. 263/251.

un théâtre d'ombres. À cet effet de perspective s'ajoute un effet de dissémination : chaque balcon du quartier se voit bientôt doté de son propre orateur. L'emballage gagne la scène avec l'intervention de la rue entière et la lutte entre les partisans de candidats rivaux ; le débat politique se développe de balcon à balcon, dans un chaos généralisé où les passions seules se font entendre : le candidat serait sans doute "le meilleur des juges pour cette circonscription. Mais personne n'imagine qu'il puisse être élu"¹, révélera l'étudiant Mendel à Karl. Le combat politique tourne au pugilat et la foule qui "affluait sans ordre" (*ohne Plan*)², pour finir par submerger le juge, laisse à penser que la tyrannie des masses n'est guère moins redoutable que l'arbitraire des despotes.

*

Le Grand Théâtre d'Oklahoma s'inscrit en rupture avec les expériences précédentes du pouvoir. Ce n'est plus une personne qui adopte Karl mais une *institution*. Ce qui lie le jeune homme au Théâtre n'est ni la nature (comme dans le lien familial ou sexuel), ni l'arbitraire d'une préférence affective (la cuisinière en chef), ni l'ancienneté d'une implantation (Karl est accueilli sans vérification), mais une forme de contrat impersonnel, dans le cadre d'une Loi à la fois bienveillante et juste, qui offre au jeune la possibilité d'un rachat tout en le mettant, enfin, "à sa place"³. Le Grand Théâtre d'Oklahoma semble réaliser le mythe américain en même temps qu'il accomplit l'utopie occidentale dans ce qu'ils comportent apparemment de plus contradictoire : l'idéal d'une société harmonieuse (Karl est intégré à un ordre collectif) et l'aboutissement de la logique individualiste (le jeune homme est coupé de ses dernières dépendances).

Une ambiguïté analogue se repère dans la description de la "loge du président des États-Unis". Celle-ci semble se confondre avec "la scène, tant son balcon avançait en une vaste courbe"⁴ – image possible de l'empiétement d'un pouvoir envahissant. À en juger cependant sur les maigres indices proposés par le fragment textuel, le Théâtre semble moins le lieu d'une confusion des pouvoirs que de leur coïncidence.

¹*Ibid.*, p. 281/270-271

²*Ibid.*, p. 268/257.

³*Ibid.*, p. 307/223

⁴*Ibid.*, p. 327-328/314 et la citation suivante

La loge présidentielle suffit à exprimer l'idée de la loi indépendamment même de l'individu qui l'occupe, la fonction est si bien conçue qu'elle peut à la rigueur se dispenser d'une incarnation : le fond de la loge "semblait être un vide obscur aux reflets rougeoyants". Éclipsant son titulaire, la loge n'a pas besoin d'occupant, car elle a un "air de suffisante autorité" (*selbstherrlich*). Les seules figures de présidents sont celles des disparus, rappelées par des médaillons. Si la loge semble à ce point "autocratique"¹, n'est-ce pas justement parce qu'elle coextensive au Théâtre lui-même et inappropriable ? Plutôt qu'un témoignage du règne de l'occulte, cette place vide du président semble procéder d'un retrait générateur de sens et d'autonomie.

Dans son analyse de l'idée démocratique, Claude Lefort accorde un rôle de première importance à la "mutation d'ordre symbolique"² qu'elle introduit dans la représentation du pouvoir. Par opposition au système monarchique où, "incorporé dans le prince, le pouvoir donnait corps à la société"³, "le trait révolutionnaire et sans précédent de la démocratie" est que "le lieu du pouvoir devient un *lieu vide*. [...] Vide, inoccupable – tel qu'aucun individu ni aucun groupe ne peut lui être consubstantiel –, le lieu du pouvoir s'avère infigurable. Seuls sont visibles les mécanismes de son exercice, ou bien les hommes, simples mortels, qui détiennent l'autorité politique". On a vu en outre l'importance de la métaphore du "pari mutuel" dans la constitution de cette utopie extrême-occidentale, terme d'un processus continu d'évanouissement des repères existentiels et des assurances historiques. Ce consentement à l'indéterminé n'est guère éloigné de l'idée moderne de démocratie qui, toujours selon Claude Lefort, "s'institue et se maintient dans la *dissolution des repères de la certitude*", "inaugure une histoire dans laquelle les hommes font l'épreuve d'une indétermination dernière, quant au fondement du Pouvoir, de la Loi et du Savoir, et au fondement de la relation de *l'un avec l'autre*".

Élargissement de la loge aux dimensions de la scène, extension du Théâtre aux dimensions de l'État, équivoque entretenue entre les présidents de l'un et de l'autre : tous les indices convergent pour faire du

¹Telle est une autre traduction possible de *selbstherrlich*.

²Claude Lefort, *Essais sur le politique*, p. 20.

³*Ibid.*, p. 27-29 pour les citations suivantes.

Grand Théâtre d'Oklahoma une figuration possible de la cité démocratique, fondée sur la foi en la capacité des collectivités à "s'autoconstituer", sans chercher de fondement ailleurs qu'en elles-mêmes. La société décrite dans l'épisode paraît réaliser la convergence miraculeuse du libre consentement de chacun et de l'autonomie de la totalité, de l'individu et du chœur, plus encore : la réconciliation de l'artificialité sociale avec l'ordre naturel ("le théâtre de la nature", *Naturtheater*).

Il ne s'agit évidemment pas tant de faire de cet épisode une allégorie de l'idée démocratique que de pointer une analogie de structure et d'expérience entre le Grand Théâtre et l'imaginaire socio-politique à l'œuvre dans "l'invention démocratique". Tous deux reposent sur un même effacement des figures du pouvoir, réconcilient le rêve d'unité sociale et l'idéal de liberté individuelle : en devenant "artiste" au Théâtre, on ne se soumet pas à une autorité supérieure, on ne fait que découvrir sa vocation et jouer sa partition ; le Théâtre comme la Cité démocratique sont tous deux animés d'un fervent prosélytisme et s'ouvrent virtuellement à la totalité de l'humanité : "nous sommes en mesure d'utiliser tout le monde"¹, annonce le chef du personnel.

Il y a loin, pourtant, de l'Amérique idéale à l'Amérique réelle. Le récit de la campagne électorale du juge doit être ici considéré comme formant diptyque avec ce dernier épisode. Toute la force du récit de Kafka consiste dans sa faculté de faire jouer constamment le *rêve américain* contre *l'expérience américaine*, le germe utopique contenu dans les idéaux fondateurs contre leur navrante traduction empirique. L'écriture si particulière de cet épisode vise justement à faire apparaître suggestivement le *dénivelé* entre le réel et son doublet utopique, l'Amérique et l'Oklahoma, l'Occident réel et son mythe. La limite des lectures religieuses du passage (mise en scène de la mort de Karl ou, variante fort proche, de son entrée au paradis) réside en ce qu'elles sont contraintes de renvoyer le sens de la scène à une réalité supraterrrestre, sans voir que son originalité consiste peut-être à tenter de capter les virtualités divines inscrites dans l'ici-bas, et notamment dans cette région occidentale du monde si propre à cristalliser les rêves humains.

¹DI., p. 315/302.

Si le Grand Théâtre d'Oklahoma devait être une allégorie de l'au-delà, on ne pourrait manquer d'être frappé par nombre d'imperfections, de détails détonnants, sinon d'incongruités. Tout n'est pas pour le mieux dans ce meilleur des mondes, à commencer par la vulgarité racoleuse du placard de recrutement ou la cacophonie des faux anges montés sur échasses qui accueillent les candidats. Les contradictions s'atténuent si l'on accepte de voir dans l'épisode la représentation de l'effort humain tendant à une harmonie jamais atteinte. Les jeunes filles soufflant maladroitement dans leurs instruments figureraient plutôt le mouvement d'une humanité soucieuse de se hausser jusqu'au ciel ou, ce qui revient au même chez Kafka, à sa vérité ou à sa loi intérieures. Les dissonances ne sont là – comme dans une logique du rêve dont l'épisode est très proche – que pour rappeler les résistances du réel à l'accomplissement de la cité radieuse et sa toujours possible déchéance dans le grotesque.

L'épisode final du *Disparu* ne se donne nullement comme la reproduction d'une réalité existante ni même comme le programme d'une société à venir. Le Grand Théâtre d'Oklahoma peut en revanche être défini comme *l'exploration allusive et onirique des virtualités utopiques du mythe américain-occidental*, en tant que celui-ci enveloppe l'ensemble des *espérances de la cité terrestre*. Le territoire américain vaut en ce sens non pas comme analogie, ni même comme ébauche de cette espérance, mais comme support imaginaire d'un idéal, comme allusion à ce rêve séculaire de l'humanité, la doublure virtuelle d'un réel dont l'expérience n'épuise pas tous les possibles.

Le monde administré. – *Le Disparu* proposait une série disparate de situations de pouvoir qui semblent pointer vers un horizon utopique. À l'inverse, le dernier roman frappe par l'unité de sa vision politique, centrée sur le problème du “monde administré”. L'intuition du romancier rejoint ici le diagnostic du sociologue. Max Weber repérait dans le phénomène bureaucratique l'un des signes distinctifs – avec le capitalisme et l'Université – de la modernité occidentale, sur lesquels celle-ci assoit sa vocation universaliste : “le bureaucrate spécialisé, pierre angulaire de l'État et de l'économie modernes en Occident. Voilà un personnage dont on a connu des précurseurs, mais qui jamais et nulle part n'avait encore été partie intégrante de l'ordre social. [...]”

À aucune autre époque, ni dans aucune autre contrée, on n'aura éprouvé à ce point combien l'existence sociale tout entière, sous ses aspects politiques, techniques, économiques, dépend inévitablement, totalement, d'une organisation de bureaucrates spécialisés et compétents¹. Chez Kafka comme chez Max Weber, la bureaucratie répond à un projet de maîtrise rationnelle du monde ; elle est par excellence le phénomène où se déchiffre l'étroite solidarité d'un devenir de la raison et d'une pratique de pouvoir. À l'inverse de l'examen sociologique, cependant, l'enquête romanesque sur la machine administrative semble mettre en lumière la "secrète irrationalisation des processus modernes de rationalisation"². C'est de l'hypertrophie même de la mécanique bureaucratique qu'émergent les signes de son dérèglement.

L'administration s'y présente à travers la métaphore d'une machine à "l'admirable cohésion"³. Tour à tour, le Chef de Commune et Bürgel vantent la précision d'un système dont le principe directeur est "de ne pas prendre en compte la moindre possibilité d'erreur". Le prétexte du roman n'en demeure pas moins que, dans l'affaire de l'arpenteur, "l'appareil administratif" a connu des ratés : K. aurait été victime de la décision intempestive d'un fonctionnaire, relançant inopinément un dossier qu'il eût fallu classer. Or, selon le Chef de la Commune, la cause de cet insignifiant "malentendu" ("dans les grandes choses, je n'ai pas connaissance que rien ait jamais cloché") serait à chercher non tant dans un défaut que dans un excès d'organisation. Les initiatives judicieuses sont rendues impertinentes par la sinuosité du circuit administratif, qui conduisent certains bureaux "à débattre avec passion d'affaires tranchées depuis longtemps".

Les éventuelles erreurs sont en outre impossibles à imputer à un auteur : "on ne peut déterminer quel fonctionnaire a décidé dans ce cas ni pour quelles raisons". Le point culminant de la métaphore mécaniste est en effet atteint lorsque le système paraît animé d'une vie propre, finit par acquérir une forme d'autonomie ; ainsi arrive-t-il que "d'un endroit imprévisible et que d'ailleurs on ne localisera plus par la suite, jaillisse comme l'éclair d'une décision qui met à l'affaire un

¹Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, p. 10.

²R.-M. Ferenczi, *op. cit.*, p. 133.

³CH, p. 85/58 ; p. 88-98/76-87 pour les citations suivantes.

terme qui, pour être généralement judicieux, n'en est pas moins arbitraire. C'est comme si l'appareil administratif [...] prenait cette décision par lui-même, sans que les fonctionnaires y soient pour rien". C'est l'idée même du sujet qui semble s'abolir au profit d'une figure nouvelle : celle du *fonctionnaire*, dont Milan Kundera note avec raison qu'il n'est "pas conçu comme un type sociologique" mais "comme une possibilité humaine, une façon élémentaire d'être"¹ – celle d'un individu confondu avec sa fonction, rouage infaillible de la grande machine à administrer. Au Château, le principe d'indifférenciation entrevu à l'Hôtel Occidental devient la règle : "La plupart du temps, les fonctionnaires se représentent mutuellement et c'est pourquoi il est difficile de cerner les compétences de tel ou tel d'entre eux"². De même, on confond aisément Sortini et Sordini, ce dernier "utilise la ressemblance des noms pour se décharger particulièrement des devoirs de représentation sur Sortini"³.

L'idée même de *Bildung* dégénère en une programmation qui conduit le fonctionnaire aux confins de l'humain : "Les fonctionnaires sont très cultivés (*gebildet*), mais tout de même seulement d'une façon unilatérale, dans sa spécialité un fonctionnaire perce à jour dès qu'un seul mot est prononcé des séries entières de pensées, mais on peut pendant des heures lui expliquer des choses qui relèvent d'un autre service, il opinera peut-être poliment mais ne comprendra pas le moindre mot"⁴, révèle Olga. L'humanité occidentale trouverait-elle son point d'accomplissement dans cette figure de l'homme unidimensionnel ? C'est moins l'aliénation de l'individu qui semble ici décrite que la perte d'une humanité commune au profit de la spécialisation technocratique. Le fonctionnaire de Kafka semble se situer au croisement des trois types dégagés par Hannah Arendt dans *La Condition de l'homme moderne : animal laborans*, absorbé dans un travail dépourvu de sens, qui semble n'avoir pas d'autre fin que la persévérance dans l'être et dans l'ordre, il est aussi la caricature d'un homme politique passé de l'action sur l'homme à l'administration des choses, et l'écho parodique

¹Milan Kundera, *L'Art du roman*, p. 140.

²*Ibid.*, p. 231/229

³*Ibid.*, p. 241/239

⁴*CH*, p. 263/262

de l'*homo faber*, qui ne laisse pour toute œuvre durable que d'innombrables dossiers poussiéreux.

Cette abolition de l'individu dans la fonction est cependant frappée d'ambivalence : selon le point de vue, elle renvoie à la réduction dérisoire du moi ou à la forme sublime de son dépassement. Parmi les fonctionnaires du Château seul compte le travail et "l'ambition se perd totalement"¹. Absorbés dans leur tâche, qui n'est pas de transformer le monde mais de l'administrer, les fonctionnaires sont les exécutants indéfectibles d'une mission sacrée, accomplie avec un *désintéressement* qui confine à l'abnégation. Le portrait de Sordini par le Chef de Commune est celui d'un athlète autant que d'un ascète de l'administration. Le travail des fonctionnaires au Château suscite les impressions les plus vives dans l'esprit de Barnabé, admirant "comme ils dictaient, vite, les yeux à moitié fermés, avec de brefs gestes de la main". Le spectacle offert par les gens du Château est celui d'une efficacité si parfaite qu'elle peut se dispenser de tout ornement ; la gestuelle des bureaucrates tient de l'épure, voisine avec l'expérience esthétique.

H. Arendt voyait dans la recherche et la visibilité des exploits individuels le propre de la cité grecque, paradigme de toute vie politique. Dans la description de Kafka, le thème de l'exploit est subtilement détourné : le fonctionnaire, le "seigneur", est bien une forme d'homme supérieur. Certains d'entre eux ont acquis dans leur service une réputation redoutable, tels Sordini ou Erlanger ("célèbre pour sa mémoire et sa connaissance des hommes"²). Mais cette réputation est comme conquise à l'insu de ces travailleurs de l'ombre. Le roman fait passer les enjeux de la scène publique au secret de bureaux semi-clandestins, et met le récit de ces exploits au compte de témoignages douteux et immatures (le Chef de la Commune, Barnabé, ou les femmes victimes de quelque fascination sexuelle).

La fascination équivoque suscitée par le Château procède de sa *puissance d'impersonnalisation*. Toute l'administration comtale est soumise à un processus d'abstraction, qui culmine dans une sorte de déréalisation du monde, réduit aux dossiers qui le représentent. "Dans le monde de Kafka, le dossier ressemble à l'idée

¹*Ibid.*, p. 277/277 et citation suivante.

²*Ibid.*, p. 289/290.

platonicienne. Il représente la vraie réalité, tandis que l'existence physique de l'homme n'est que le reflet projeté sur l'écran des illusions"¹. Non seulement les tribulations de K. sont imputables aux cheminements hasardeux de son dossier dans les services du Château, mais toute son existence semble vouée par l'administration centrale à se réduire à des comptes rendus et des procès verbaux. C'est la fonction de Momus, secrétaire de Klamm pour le village, que de dresser le "tableau exact"² des activités de l'arpenteur. Le rituel administratif passe par l'hypertrophie de l'écrit, qui s'emploie à consigner la totalité du réel : "On écrit beaucoup, ici, dit K. en regardant de loin les dossiers. – Oui, c'est une mauvaise habitude, dit le Monsieur en riant à nouveau"³. L'administration manifeste là ce qui pourrait être l'essence de son projet de rationalisation et "d'arraisonement" de l'existence : le "monde administré" (*verwaltete Welt*) est celui dans lequel toute expérience vivante est promise à la réification scripturaire ; le sens de l'existence ne réside aux yeux du Château que dans sa transposition en un rapport administratif, forme ultime du contrôle. Ce premier degré de désincarnation n'est lui-même qu'une étape vers la néantisation : le destin du dossier est de se perdre sans être lu. Selon Momus, "Klamm ne peut tout de même pas lire tous les procès-verbaux, il n'en lit même absolument aucun"⁴. Au bout du processus, la domination administrative se réduit à une mécanique de production continue, d'archivage infini des actions et des gestes se substituant au réel. *La description du monde se résout en son abolition pure et simple.*

Ce principe d'impersonnalisation se traduit aussi dans les modalités singulières d'intervention du Château. Certes le récit se présente d'un bout à l'autre comme la "description d'un combat", des "rapports de force" (*Kräfteverhältnisse*) entre un individu et une administration tracassière. La difficulté vient cependant de ce que l'adversaire de K. ne se présente pas sous des traits tyranniques, ni même malveillants – ce qui reproduirait le couple romantique du rebelle et du tyran. L'arpenteur n'a face à lui qu'une administration anonyme, dont la présence

¹Milan Kundera, *op. cit.*, p. 128.

²*CH*, p. 148/141.

³*Ibid.*, p. 144/137

⁴*Ibid.*, p. 150./143

est d'autant plus obsédante qu'elle se dérobe sans cesse. Ainsi, le Château n'a même pas à intervenir pour mettre en œuvre la proscription de la famille de Barnabé. Si "l'influence du Château"¹ semble certaine dans la disgrâce d'Amalia, les formes de cette emprise restent imprécises. Ni le geste d'Amalia, ni les entorses les plus graves de l'arpenteur au règlement ne sont suivies de sanction. Les autorités semblent plutôt se contenter de laisser la "société civile" obéir à ses mécanismes propres, à ses rythmes immanents : "Nous savions tous, rapporte Olga, qu'aucun châtement explicite ne viendrait. On s'écartait simplement de nous."² Ni bienveillance ni malveillance : aucun changement sensible ne suit l'outrage de Sortini, mais "ce calme était ce qu'il y avait de pire". Surtout, tout comme le Joseph K. du *Procès*, la famille de Barnabé semble collaborer à sa propre exclusion, en adoptant d'instinct la position du coupable, en se retranchant spontanément de la communauté humaine. Victime d'un ostracisme auquel elle a en quelque sorte consenti, elle quitte sa respectable maison pour une "cabane" ; la privation du patronyme – puisque la famille est désormais désignée à travers le prénom du fils – consacre l'expulsion hors de l'Histoire et de la transmission généalogique.

Le mécanisme de l'ostracisme opère selon des modalités qui, internes à la société civile, semblent pourtant tout devoir à la grande machinerie administrative : l'enchaînement d'actions et de décisions procède d'une logique aussi impersonnelle qu'implacable, où les comportements sociaux épousent et semblent même devancer la volonté politique de l'administration. La phrase de Kafka relatant l'exclusion sociale des Barnabé, plus que sa traduction, pourrait signifier cette coïncidence entre les comportements sociaux et l'ordre politique, le haut et le bas : *man schloß uns aus jedem Kreise aus*. L'homophonie de *das Schloß* et de *man schloß ... aus* ("on ... exclut") semble ici suggérer cette imperceptible mais inexorable "influence" du Château à travers l'opinion publique – puissance du neutre, règne du "on" (*man*).

On le sait très tôt : "Entre les paysans et le Château, il n'y a pas de différence"³. Plus le Château est lointain et désincarné, plus les villageois

¹*Ibid.*, p. 251/250

²*Ibid.*, p. 253/252 et citation suivante.

³*Ibid.*, p. 30/19

s'y identifient et l'incorporent, au point de rendre indistincts ce qui vient d'en haut et ce qui naît d'en bas, d'assurer eux-mêmes leur propre surveillance, selon des mécanismes qui ne sont pas sans évoquer les sociétés disciplinaires analysées par Foucault dans *Surveiller et punir*. L'organicité sociale du village tend asymptotiquement à se confondre avec l'artificialité administrative. Si l'on admet avec Claude Lefort que "la modernité du totalitarisme se désigne en ceci qu'il combine un idéal radicalement artificialiste avec un idéal radicalement organiciste"¹, il est permis de prêter – cette fois à juste titre – quelque pénétration visionnaire au dernier roman de Kafka.

La question politique du Château semble s'être résolue dans la toute-puissance de l'administration. Ce "devenir administratif" du pouvoir, de Max Weber à Marcel Gauchet, semble correspondre au terme de l'évolution politique occidentale, aussi bien dans ses variantes démocratiques que totalitaires, dans la mesure où les deux systèmes relèvent d'un projet de rationalisation. Tout l'intérêt du récit de Kafka consiste cependant à montrer l'envers de cette apparente rationalisation. La tyrannie de l'administratif, au lieu de donner lieu à une clarification de la relation à l'autorité et de donner forme à l'expérience sociale, se solde par un obscurcissement général du monde et une crise du sens, dont le symptôme le plus visible dans le roman réside dans une "maladie herméneutique"².

L'interprétation de la première lettre de Klamm à l'arpenteur permet d'en cerner les symptômes. Au terme d'un singulier exercice d'exégèse administrative, le Chef de la Commune et sa femme déduisent que "cette lettre n'est absolument pas un document administratif, c'est une lettre privée"³ et que "rien n'est dit qui lie qui que ce soit". Mais il semble non moins avéré que le privé prime l'administratif et qu'une "lettre privée de Klamm a naturellement beaucoup plus de signification qu'un document administratif". Cependant, la lettre privée "n'a justement pas la signification que vous lui attribuez". De paradoxes en renversements, les interprétations du Chef de Commune, au lieu de lever les quelques ambiguïtés que

¹Claude Lefort, *op. cit.*, p. 22.

²Régine Robin, *Kafka*, p. 270.

³CH, p. 100-101/89-90 pour les citations suivantes.

l'arpenteur croyait lire dans sa lettre, ne font que placer celui-ci devant des abîmes de perplexité autrement vertigineux. Le même processus est à l'œuvre à propos des communications téléphoniques avec le Château : certes, "tous ces contacts ne sont qu'apparents" et le téléphone n'est rien de plus qu'"un simple appareil à musique" ; mais l'étrange bourdonnement entendu par K. est "la seule chose exacte et fiable que nous transmettent les téléphones d'ici, tout le reste est trompeur".

Tout message est inscrit dans un circuit labyrinthique qui rend impossible l'établissement du sens. Son intégrité n'est pas assurée ("le département B ne reçut pas non plus une réponse complète"¹), il n'est jamais certain qu'il parvienne au bon destinataire ("Cette réponse ne semble pas être parvenue au département d'origine, appelons-le A, mais à la suite d'une erreur à un autre département B"). On ne connaît ni son origine exacte (petit secrétaire, Sordini, haut fonctionnaire ? Barnabé ne reçoit pas les lettres pour K. "directement de Klamm, mais du scribe"²), ni l'enchaînement des médiateurs (par quels services a-t-il transité ?). On s'interroge sur sa portée (est-il sérieux ou ironique ?) comme sur le champ discursif auquel il ressortit (administratif, privé, voire "semi-administratif"[*halbamtlich*³]). Le facteur temps, enfin, introduit un élément de mobilité au cœur même des écrits apparemment voués à la fixité : "juger les lettres avec exactitude, c'est en fait impossible, elles changent elles-mêmes sans arrêt de valeur, les réflexions qu'elles provoquent sont sans fin"⁴. Kafka semble proposer dans *Le Château* sa contribution anticipée à la théorie du *bruit*.

On ne peut certes manquer de faire le lien entre la maladie herméneutique du villageois et le procès exégétique dans lequel se trouve nécessairement engagé tout lecteur de Kafka, entre la machine textuelle du roman et le fonctionnement diégétique du Château du comte Westwest. Mais cette coïncidence ne dit pas seulement que les questions politiques ne sont que des mises en abyme du dispositif narratif de Kafka ; elle suggère aussi, en sens inverse, que *la relation au politique*

¹*Ibid.*, p. 91/79 et citation suivante.

²*Ibid.*, p. 222/219

³*Ibid.*, p. 122/113.

⁴*Ibid.*, p. 280/280

se pense sur un mode qui est celui-là même de la fiction : elle passe par cette activité continue de donation de sens et d'exégèse infinie.

On comprend du reste la confusion qui a souvent transformé Kafka en chantre du non-sens : en dernière instance, la saturation de significations instables n'est guère différente, dans ses effets, de l'hégémonie de l'absurde. Pourtant, Kafka n'est pas Beckett. Si le sens est toujours attribué est illusoire, à travers cette illusion filtre encore une signification qui échappe à celui qui la reçoit, parce que la clé en a été perdue – *Schloß* signifie aussi *serrure*. L'absolu se monnaie en une infinité de messages et de rites qui n'ont de sens que rapportés à des coordonnées que personne ne possède intégralement – mais qui, postulées par les administrés, leur permet de constamment conjurer l'angoisse nihiliste. Nul n'affronte réellement le risque de l'absurde. Le plus grand péril qu'affrontent les gens du village est d'envisager que cette immense machinerie administrative qui les domine et, à l'occasion, les terrifie, puisse ne renvoyer à rien d'autre qu'à elle-même.

Cette *sédimentation à l'infini* du sens est rendue possible par la structure politique qui relie le Château au village. Tout le discours sur les faux-semblants hiérarchiques du Château se comprend à cette lumière. Celui que l'arpenteur croit être le comte sur un tableau de l'auberge n'est que "l'intendant" – mais même le dernier des "sous-intendants" est "puissant". De même, il faut distinguer au Château les fonctionnaires supérieurs et les subalternes, lesquels sont encore à différencier des employés (*Diener*) supérieurs et subalternes... mais les employés supérieurs sont peut-être même plus haut placés que certains fonctionnaires : pour Olga, "il paraît qu'en ce qui concerne la belle vie les employés sont les véritables Messieurs du Château"¹. Au-delà du brouillage hiérarchique, ces paradoxes, que rien ne vient jamais confirmer ni infirmer, permettent de rendre compte à l'avance de tous les dérèglements éventuels de la machine administrative : une fois posé qu'un ordre occulte gît derrière l'ordre apparent, il n'est rien qui ne puisse être justifié au nom d'une loi inconnue de tous, mais non moins réelle que les règlements officiels. Pour les villageois, les caractères les plus étranges du Château viennent s'intégrer dans un cadre mental disposé à tout accepter sans comprendre. *Le Château d'Occident est d'abord une*

¹*Ibid.*, p. 269/268.

machine à produire du sens et de l'interprétation : le quadrillage administratif de la vie au village, d'apparence rationnel, repose en réalité sur des ressorts essentiellement *religieux*.

Géométrie de la puissance. – "Le *Château* est une fable, et c'est une fable théologique", a pu déclarer Claude David¹. Il conviendrait sans doute de préciser : une fable théologico-politique. L'effacement apparent de la vie religieuse au village (il n'est fait qu'une rapide allusion à l'église, qui "n'était en fait qu'une chapelle, flanquée d'une sorte de grange qui pût accueillir les paroissiens"²) ne masque pas longtemps la prégnance de l'imaginaire religieux dans le roman, au prix cependant d'un déplacement décisif : c'est à la toute-puissante administration du comte Westwest que semblent désormais dévolus les prestiges du sacré.

Le *Château* et son administration suscitent un véritable culte qui emprunte son langage, ses gestes et ses sentiments aux formes de la piété traditionnelle. Le comte Westwest est nimbé de mystère et inspire une sorte de terreur sacrée, au point qu'il est inconvenant d'évoquer son existence devant des écoliers. Les lieux que fréquentent les fonctionnaires semblent aussi inviolables que des sanctuaires. L'Auberge des Messieurs est pleine de ces démarcations invisibles mais réelles entre les lieux permis, tolérés et tabous, entre l'espace sacré et l'espace profane. En assistant à la distribution du courrier, l'arpenteur est entré indûment dans le secret des dieux, a profané la célébration des mystères. Pour l'Hôtelière, les Messieurs constituent cette élite quasi divine qui ne se soumet qu'avec peine au contact du vulgaire : "les interrogatoires nocturnes (et ici K. reçut une nouvelle explication de leur sens) n'avaient en fait pour but que d'interroger vite, pendant la nuit, à la lumière artificielle, avec la possibilité d'oublier dans le sommeil tout de suite après l'interrogatoire toute la laideur, les gens dont la vue serait tout à fait insupportable aux Messieurs"³.

Klamm est le point de convergence de cet imaginaire collectif. La femme du maire, identifiant une lettre du fonctionnaire, joint doucement

¹in Kafka, *Œuvres complètes*, tome I, p. 1124.

²CH, p. 29/18

³*Ibid.*, p. 338/340

les mains avant de prononcer son nom. Frieda mate les paysans lubriques en les apostrophant "au nom de Klamm"¹, – formule que Momus emploiera bientôt pour enjoindre K. de se soumettre². Il convient de ne pas prononcer en vain le nom du Seigneur : "Je ne vous demande qu'une chose. N'employez pas le nom de Klamm. Appelez- le «lui» ou comme vous voulez, mais pas par son nom."³ Il est aussi le Dieu tout-puissant, qui sonde les reins et les cœurs ("car qui pourrait cacher quoi que ce soit à Klamm ?"⁴), et le *deus absconditus* autour duquel s'élabore une sorte de théologie négative. Le chef du dixième bureau interdit par nature toute recherche rationnelle, désignée comme inadéquate à son objet. L'idée même d'un contact direct étant impensable, tout n'est que spéculations fragiles sur une figure dont l'essence est inconnaissable : "Ce qu'il en est en réalité, nous l'ignorons"⁵.

La relation de Gardena avec le fonctionnaire reproduit à son échelle toute la complexité du rapport au sacré. L'aubergiste du Pont s'abîme dans le souvenir d'un ancien amant dont elle cultive pieusement les reliques (le châle, la photographie, le bonnet) ; après avoir observé Klamm par le trou de la serrure, elle ne se résout qu'"à contrecœur à réhabituer ses yeux à la salle et aux gens qui s'y trouvaient"⁶. Le souvenir paralyse l'aubergiste en même temps qu'il constitue sa raison de vivre, aussi sûrement que peut l'être l'expérience, même éphémère, d'un contact direct avec le divin ("Klamm a fait un jour de moi sa maîtresse, puis-je jamais perdre ce rang ?"⁷). K. évoque la fin de cette liaison en des termes qui décrivent la désorientation saisissant la conscience humaine après l'exil ou la mort de Dieu : "tu as été arrachée à Klamm, je ne peux pas mesurer ce que cela signifie, mais je m'en suis fait quand même peu à peu une petite idée, on titube de vertige, on ne peut pas s'y retrouver"⁸. La dimension parodique de ces

¹*Ibid.*, p. 65/53

²*Ibid.*, p. 146/138

³*Ibid.*, p. 116./107

⁴*Ibid.*, p. 150/143

⁵*Ibid.*, p. 143/136

⁶*Ibid.*, p. 142/135

⁷*Ibid.*, p. 110/100

⁸*Ibid.*, p. 305/305.

propos n'est pourtant pas à exclure. Prendre à la lettre ces métaphores, n'est-ce pas confondre les structures du réel avec une fantasmagorie sociale ? Parti, peut-être sans mesurer lui-même la portée réelle de sa recherche, en quête des sources du pouvoir, K. s'avise que celui-ci suscite chez ses sujets des réflexes de légitimation sacrale.

Le Château est *ce dont on parle*, ce dont il est question, mais en même temps ce dans quoi il est impossible de pénétrer. Le verbe, la rumeur et l'imagination des villageois engendrent un univers de représentations invérifiables où l'exactitude le dispute à la légende. Les récits sur le Château que collecte K. ne sont jamais (à l'exception de la confession elle-même douteuse de Bürgel) des témoignages de première main. Les informations d'Olga viennent pour une part des domestiques auprès desquels elle se livre à la prostitution. Mais que valent les témoignages de ces domestiques ? "On ne pouvait guère ajouter foi"¹ à leur version des faits. La force du Château – et le secret de cette complicité sourde entre les villageois et leurs maîtres – n'est peut-être essentiellement que cet engendrement infini de récits par lequel une communauté parvient à une conscience approximative d'elle-même. Le Château serait pour les villageois, en tous les sens de ce mot, *un mythe fondateur* : être de langage dont la fonction première est de *relier* des individus et d'assurer à la société un semblant d'identité collective.

Pour Rose-Marie Ferenczi il est clair que *Le Château* doit être lu avant tout comme un récit politique : "Le Château est l'histoire d'un immense rêve collectif qui s'est incarné dans des siècles d'Histoire du monde occidental. Le livre de Kafka est la description d'une double généalogie : celle d'un pouvoir usurpé d'une part ; celle d'une croyance illusoirement religieuse d'autre part"². Le village serait la dupe d'une mystification venue d'en haut, et le pathos théologique ne serait que la superstructure destinée à masquer un mécanisme de domination . Le mystère serait l'autre nom de l'occulte. À partir de cette hypothèse, les traits les plus singuliers semblent trouver un éclaircissement. La terreur sacrée provoquée par l'administration serait le résultat d'un endoctrinement idéologique et d'une habile stratégie de

¹*Ibid.*, p. 273/273

²Rose-Marie Ferenczi, *op. cit.*, pp. 182-183.

dissimulation. Telle semble d'abord être l'interprétation de K. lui-même, mettant en garde les villageois contre un respect superstitieux de l'autorité, entretenu par un conditionnement sournois ("le respect de l'administration – *Behörde* – est chez vous inné, ici, et pendant toute votre vie on vous l'inculque en outre de toutes parts et de toutes les manières possibles, et vous-mêmes y aidez du mieux que vous pouvez"¹). De ce raisonnement superstitieux, le récit multiplie les exemples. Lorsque l'arpenteur observe Klamm par le trou d'une porte, (il "le voyait tout à fait de face"), il n'aperçoit qu'un bourgeois "gros et lourd" ; pour Gardena, en revanche, l'arpenteur n'a rien tiré de cette théophanie parce qu'il est "en fait incapable de voir réellement Klamm"² : l'évidence sensible ne saurait invalider ce qui relève d'un acte de foi. À cette dévotion idolâtre des villageois semblent répondre des manœuvres délibérées de manipulation des esprits. Le rôle de l'alcool n'est pas à négliger. Lors de la fête des pompiers, seule Amalia, rebelle aux paradis artificiels, n'était pas étourdie par "le doux vin du Château"³. L'Auberge des Messieurs (où les villageois n'ont accès qu'au débit de boissons), point de contact entre le château et le village, dispense des "breuvages grisants"⁴ – version kafkéoise de l'opium des peuples ? Les femmes semblent de même occuper une place stratégique puisque la puissante phallocratie du Château éveille les fantasmes les plus enivrants.

Le ressort de la fascination exercée par Klamm tient à un jeu savant sur la présence et l'absence. Klamm est-il Klamm ? Son image est incertaine, "tel ou tel l'a vu, tous en ont entendu parler, et à partir des images directes, à partir de rumeurs et à partir aussi de bien des arrière-pensées, falsifiant la vérité, il s'est constitué une image de Klamm qui est sans doute exacte dans ses grandes lignes. Mais uniquement dans ses grandes lignes"⁵. "Il n'y a que sur son vêtement que les rapports heureusement concordent", c'est-à-dire précisément sur les stratégies de l'apparence. Relater comment se construit l'image d'un homme de pouvoir, c'est montrer comment s'édifie ce pouvoir lui-même :

¹CH, p. 226/223.

²Ibid., p. 76/63

³Ibid., p. 236/233.

⁴Rose-Marie Ferenczi, *op. cit.*, p. 189.

⁵CH, p. 218-219. SC, p. 215-216 et citation suivante.

ni par la pure fiction, ni par la pure réalité, mais par un mixte indécidable de vérité et de fantasme, de savoir et de superstition, à laquelle l'arpenteur lui-même semble bientôt succomber, fasciné par "son éloignement, sa demeure inexpugnable, son mutisme" et par les "cercles hors de portée et indestructibles pour K. qu'il décrivait là-haut selon des lois incompréhensibles"¹.

On peut pousser plus loin cette dialectique entre le visible et l'invisible, pour y repérer l'un des enjeux de signification majeurs du récit. On a pu observer le glissement insensible par lequel, au-delà des premières pages, le comte Westwest disparaissait au profit de Klamm. De surcroît, pour la patronne de l'Auberge des Messieurs, seul Momus permettrait un accès indirect au chef du dixième bureau, "la seule voie qui pour [l'arpenteur] conduise à Klamm passe par les procès verbaux (*die Protokolle*)"². La critique n'a pas assez prêté attention à ce mouvement de ravalement hiérarchique. Parti pour se faire reconnaître par l'autorité suprême du Château, l'arpenteur est constamment menacé de voir son aventure trouver son terme aux stades les plus subsidiaires : le principe suprême, le fondement ultime (Westwest) se dévoie irrésistiblement, s'incarne dans des avatars de plus en plus médiocres et décevants. Il y a loin de l'aristocrate habitant du Château – tellement absent qu'il n'est plus qu'un nom – au bourgeois ventripotent (Klamm) que K. aperçoit à travers la porte. Et même si K. finit bientôt par investir Klamm lui-même d'une aura sacrée, comment nourrir quelque respect pour son secrétaire de village qui voudrait encore faire descendre la quête d'un degré, et dont le simple nom est un programme de dérision (Momus, bouffon de l'Olympe) : "[la grandeur de Klamm] n'avait sûrement rien à voir avec ce procès-verbal, au-dessus duquel Momus était justement en train de rompre en deux un bretzel qu'il dégustait avec sa bière, saupoudrant tous les papiers de sel et de grains de cumin"³?

Westwest, Klamm et Momus pourraient en vérité constituer une trilogie, sinon une trinité du pouvoir, qui suivrait une logique de décadence. La subordination menace sans cesse de devenir une pure et

¹*Ibid.*, p. 151/144.

²*Ibid.*, p. 146/139.

³*Ibid.*, 151/144

simple identité : Westwest = Klamm = Momus (on trouve “au village des gens prêts à jurer que Momus n’est autre que Klamm”¹). Or, plus les figures sont incarnées, plus elles sont méprisables. Westwest, qui n'apparaît jamais, restera jusqu'au bout drapé dans son silence et son mystère, mais son absence le réduit à l'état de fantôme, dont ni la puissance effective ni même l'existence objective ne trouvent de réelle confirmation dans le texte. Momus est, lui, intégralement incarné, et cette présence physique du personnage fait ressortir tout son ridicule.

Klamm apparaît fragmentairement, résiduellement, selon des procédures qui le rendent proprement insaisissable, tout en restant plus tangible que le comte. Il n'est pas étonnant que ce soit sur lui que se concentrent finalement les efforts de K. : Klamm présente en effet le degré intermédiaire entre la souveraineté sacrale (Westwest) et l'administration paperassière (Momus), entre l'aristocrate inaccessible et le paysan parvenu. Il est donc celui qui n'est pas entièrement hors de portée de K. sans être absolument compromis dans la gestion mesquine du réel : moyen terme entre les souffrances de l'idéal et la prose du monde.

L'organisation “en dégradé” du pouvoir, et les jeux de substitution qu'elle impose à K., pourraient renvoyer à une figure de la condition de l'homme occidental – incapable d'accéder à la source ultime de son existence individuelle et collective qui la justifierait entièrement, mais constamment amené à des investissements substitutifs, compensatoires, qui sont autant de succédanés de fondement. Il y aurait lieu ici de rapprocher la fiction de Kafka des réflexions de Hermann Broch sur la désagrégation des valeurs telles qu'elles s'expriment dans *Les Somnambules* : la matrice théologico-politique de l'Occident s'étant brisée, la civilisation européenne ne serait plus capable, selon Broch, que de produire des formes fragmentaires et dégénérées d'absolu.

Le propre de l'Occident est d'avoir toujours placé l'organisation des sociétés sous le signe d'une unité transcendante et sacrée dont les gouvernants ne sont que les représentants. Toute légitimité dérive de cette capacité à représenter “l'Un invisible” (Marcel Gauchet). Cet Un, chez Kafka, c'est le Château de Westwest, soit le principe même de la civilisation occidentale élevé au rang d'image sensible. Que le

¹*Ibid.*, p. 225/222

pouvoir, au lieu de remonter en dernière instance au comte Westwest et à ce principe transcendant qu'il représente se fixe sur Klamm, ou pis encore sur Momus (voire ses employés), et le doute est jeté sur l'essence même de l'autorité politique. Si Momus égale Klamm, et que les représentants du pouvoir ne soient que les représentants d'eux-mêmes, alors c'est tout le système qui est une imposture, une usurpation. En refusant de s'arrêter à Momus ou même à Klamm¹, K. met en jeu la nature profonde du système par son désir de remonter à la source, de vérifier si le lieu de la puissance ne se limite pas à l'arbitraire individuel de quelques tyranneaux bureaucrates – bref, s'il y a une *autorité légitime* derrière le *pouvoir effectif*. K. est alors un possible libérateur, à tout le moins un éclaircisseur. Mais si Westwest existe et que les autres n'en soient que des mandataires, K. ne demande qu'à être rattaché à cet ordre fondateur qu'il est tout disposé à vénérer. Il n'a de choix qu'entre être le plus pieux des croyants ou le plus intransigeant des esprits forts.

Omnis potestas ab alio : voilà qui pourrait servir de sous-titre au roman de Kafka, sinon à toute son œuvre. L'arpenteur s'épuise à la recherche de cette *autre* puissance d'où le pouvoir tirerait sa légitimité. En dépit des lectures démystifiantes, il faut laisser l'œuvre à son indétermination. Si le déroulement de la fiction tend à démontrer la médiocrité des degrés inférieurs du pouvoir, il ne se prononce pas de façon apodictique sur le fondement dernier. La force du pouvoir est constamment de laisser entendre que le visible n'est qu'une délégation imparfaite de l'invisible fondateur. L'étrange organisation politique du *Château*, où coexistent dans une sourde complicité la toute-puissance d'une bureaucratie moderne et la pensée mythique d'un monde encore loin d'être "désenchanté", semble manifester l'impossibilité d'en finir avec l'essence religieuse du lien politique en Occident.

Le nom de «Klamm» récapitule l'ensemble des ambiguïtés pesant sur la représentation du politique. On a beaucoup glosé sur le sens de ce nom, en avançant une infinité d'étymologies possibles. Le substantif

¹«Car ce n'était pas la proximité de Klamm en elle-même qui était désirable à ses yeux, c'était que lui, K., lui seul et nul autre, pût approcher Klamm [...] et l'approchât non pour se reposer auprès de lui mais pour passer près de lui et le dépasser en direction du Château.» (*CH*, p. 145/138)

désigne un “ravin”, susceptible de suggérer l'écart infranchissable et vertigineux entre les sujets gouvernés et la source du pouvoir – le fonctionnaire inaccessible est justement là pour rappeler cette distance insurmontable ; l'adjectif décrit une situation de gêne ou d'engourdissement : il renvoie au rôle clé de la neige au village, à l'état de paralysie qui accable une société dominée par une administration toute-puissante. La première interprétation évoque le mystère fondateur de la puissance, la seconde définit une situation d'oppression. Il faudrait ajouter au moins deux significations possibles : l'adverbe latin *clam* signifie "en secret" – allusion possible à l'opacité des mécanismes et des sources du pouvoir dans *Le Château* ; mais le mot, en tchèque, désigne également une "illusion" : voilà qui tirerait à nouveau le roman dans le sens d'une interprétation nihiliste ; le prestige de Klamm ne serait rien d'autre qu'une chimère, une absence transformée en illusion fondatrice par l'effet d'un délire collectif ou d'une stratégie politique.

L'alternative recouvre pour l'essentiel le conflit des interprétations suscité par le roman. Les premières affectent le Château d'un signe positif (celle du ciel ou de la terre, de l'au-delà ou de la vie bonne) et conduisent à tenir l'arpenteur, pour un être qui, d'une manière ou d'une autre, se rend aveugle à la vie ou à la vérité¹. Les secondes, à l'inverse, déchiffrent habituellement dans le récit la parabole critique du rapport entre l'individu libre et un pouvoir oppresseur ou aliénant². Il ne saurait s'agir, naturellement, de concilier deux thèses qui, ainsi réduites à leur plus simple expression, sont manifestement exclusives l'une de l'autre : on ne peut soutenir à la fois que le Château est une allégorie du Sens (religieux, moral, existentiel) et un symbole de la violence politique. Comment cependant ne pas être frappé par l'égale pertinence de chacune de ces lectures qui, soutenues séparément, emportent la conviction du lecteur – comme si, placé sous des éclairages différents, *Le Château* apparaissait alternativement comme l'incarnation de la vérité ou la structure même de la mystification ? Aussi

¹V. les interprétations religieuses du roman : Max Brod (*Über Franz Kafka*) ou Kurt Weinberg (*Kakas Dichtungen. Die Travestien des Mythos*, p. 438 sq.)

²V. les interprétations de Walter Sokel (*Tragik und Ironie*), Marthe Robert ou R.-M. Ferenczi.

est-ce bien plutôt cette indécision du sens qui demande à être méditée et qui, finalement, fait sens. Le sens du *Château* réside peut-être dans cette indécidabilité, dans ce perpétuel va-et-vient entre le postulat d'un sens et le soupçon d'une imposture. Nous tiendrons que cette incertitude est à la source du dilemme existentiel de Kafka et de sa représentation de la civilisation occidentale. Comme si le maintien d'un écart entre le Château et le village, le refus d'une coïncidence entre gouvernants et gouvernés, dominants et dominés, était la condition même de la cohésion sociale. Comme si, surtout, il était vital aux villageois de rapporter l'autorité qui les gouverne à une source de légitimation qui excède la sphère du profane, fût-ce au prix d'un sacrifice de la vérité au profit des intérêts vitaux du collectif. En tout état de cause, Kafka met à nu une structure essentielle de la configuration politique occidentale, celle-là même que pointe Gérard Mairet lorsqu'il conclut ainsi son analyse du mythe de l'Occident :

La notion d'Occident est un mythe. Au sens premier du terme d'abord : comme illusion fondatrice, car l'Occident est partout confondu à l'Orient. Comme origine ensuite de la représentation que nous nous faisons aujourd'hui même de la puissance d'État. C'est le mythe enfin de notre histoire et de l'histoire tout court, cet étrange agencement dramatique où les buts profanes se réalisent en empruntant les voies subtiles des fins sacrées, où l'État se dissimule en Dieu et où les révélations de toute sorte induisent spirituellement dans le peuple l'idée, à vrai dire profondément métaphysique, qu'en obéissant à la police, il gagnera le ciel.¹

La culture occidentale en procès (Cohen)

Théologie de la puissance ou éthologie de la force ? – Si pour Kafka les “chaînes de l’humanité torturée sont en papier de ministère”², il y a des accents kafkéens dans la complaisance de Cohen à décrire le gigantisme bureaucratique de la SDN. “Les feuilles de papier que nous utilisons annuellement pour la paix du monde feraient, placées bout à bout, environ huit fois le tour de la terre”³, précise le comte de Surville, sans soupçonner qu’il décrit un monde prisonnier d’une camisole de force administrative. La tyrannie de l’imprimé, au cœur de “la Maison

¹Gérard Mairet, *art. cit.*, p. 32.

²Gustav Janouch, *Kafka m'a dit*, p. 141

³*Mang.*, p. 208.

du Papier"¹, supplante, comme chez Kafka, le rapport au réel. Détenteur d'un pouvoir disproportionné, Adrien voue ses "dossiers éœurants" à des oublis provisoires ou définitifs², condamne les dossiers politiquement encombrants à un "périple" de six mois "à travers les diverses sections"³. Le jargon bureaucratique, quant à lui, semble n'avoir pas d'autre destination que de neutraliser le réel. Les deux techniques principales sont l'usage des euphémismes («développements» plutôt que «sévices»⁴) et la manipulation oiseuse des circonlocutions : "Atteint de circonspection pathologique" le supérieur d'Adrien "était capable d'aligner des douzaines de phrases paraissant pourvues de signification mais qui, relues attentivement, n'en avaient aucune et ne pouvaient donc engager sa responsabilité"⁵. Le langage diplomatique n'a de cesse qu'il n'ait empêché le réel de *signifier*.

Ce procès de la déréalisation administrative du monde rappelle Kafka, tout en se situant à une moindre profondeur. Au début du *Château*, K. reste "les yeux levés vers ce qui semblait être le vide" : le reste du récit ne fait que creuser davantage l'énigme de cette présence-absence. Rien de tel pour Adrien : "Arrivé devant le Palais des Nations, il le savoura. Levant la tête et aspirant fort par les narines, il en aima la puissance et les traitements."⁶ Pour Cohen, l'autorité n'est plus un mystère : elle est la manifestation de la pulsion hégémonique de l'individu ou de la société. Si le doute subsiste jusqu'au bout sur le sens de l'administration du Château, le Palais des Nations en revanche est décrit d'emblée comme une coquille vide, d'un éclat tout extérieur, hymne à la modernité technique, au service d'un carriérisme étroit. Tout se résume à une question de point de vue narratif. L'ambiguïté de la description du pouvoir chez Kafka tenait à ce que le lecteur ne pénétrait jamais de plain-pied dans la conscience des fonctionnaires, ni même dans l'espace intérieur du Château : l'administration du comte Westwest ne parvenait au lecteur (et à K.) que préalablement filtrée par la multitude des voix et des regards. Cohen, à

¹*Ibid.*, p. 243.

²*BS*, p. 45.

³*Mang.*, p. 422.

⁴*BS*, p. 80.

⁵*Ibid.*, p. 260.

⁶*Ibid.*, p. 43

l'inverse, fait franchir à ses personnages le seuil du "château des nations"¹ et accompagne, en focalisation interne, les pensées d'Adrien. Ce qui constitue dans *Le Château* l'écriture d'un *mythe de puissance* devient ici une simple *satire du pouvoir*. L'observation au scalpel de l'activité quotidienne du fonctionnaire ne laisse rien subsister du prestige qui, en dépit de tout, continuait d'auréoler les bureaucrates du Château.

La satire de la bureaucratie n'est elle-même qu'une étape dans une entreprise plus ambitieuse : Cohen use de la fiction pour dégager les règles et les ressorts cachés d'une civilisation. La description d'anthologie du cocktail mensuel de Benedetti² est à elle seule un traité de psychologie sociale : le salon du fonctionnaire devient le vase clos où le narrateur peut à loisir décrypter en entomologiste les manèges et les stratégies mondaines. Le trait le plus saillant de ce tableau réside assurément dans la prépondérance de la perspective hiérarchique. Le récit en porte témoignage jusque dans ses inventions langagières : les "importants" guettent les "surimportants", eux-mêmes avides de contact avec les "sursurimportants", ou les "sursupérieurs". Le cocktail Benedetti n'est qu'un réseau de relations de pouvoir, dont le déchiffrement appelle une connaissance précise des codes. Inférieurs, supérieurs et égaux évoluent tous en fonction d'une stratégie de pouvoir et d'"intérêts mondains" dont les règles sont rigoureusement dégagées : être vu en compagnie d'un supérieur plutôt que d'un égal, d'un égal plutôt que d'un inférieur, d'un inférieur plutôt que seul ("ne connaître personne étant le plus grand des péchés sociaux") – lois fondamentales à partir desquelles interviennent une grande variété de clauses et de dispositions intermédiaires. Par exemple, l'opprobre d'un entretien avec un inférieur n'est pas inconditionnel : "Causer avec un moindre ne discréditait pas si l'on savait prendre un air protecteur et suffisamment distrait [...] Mais encore fallait-il n'en pas abuser [...] et se réhabiliter sans retard par une conversation avec un supérieur". Il convient en outre de "ne pas se faire d'ennemis, même chétifs".

Le propre de ces lois est d'interdire toute stabilité en fondant le lien social sur une inquiétude permanente ("les yeux étaient soucieux et

¹*Ibid.*, p. 210.

²*Ibid.*, pp. 232-240 pour les références suivantes.

chercheurs") : toute relation entre deux individus se trouve projetée vers un au-delà d'elle-même, soit qu'elle ne satisfasse pas l'un des deux protagonistes (le supérieur ne peut s'attarder sans se déconsidérer avec un inférieur), soit qu'elle soit vécue par tous comme un pis-aller devant être nécessairement dépassé. Même les relations entre deux égaux entrent dans ce jeu de tensions, puisqu'il y a toujours – image orwellienne – un "moins égal des deux". Par un renversement de l'impératif kantien, autrui n'est jamais considéré comme une fin mais toujours uniquement comme un moyen.

Ceux qui sont exclus du circuit sont autant de "bas de caste dégradants", d'"intouchables" et de "parias". Les métaphores cohéniennes perturbent les lignes de démarcation traditionnelles entre l'*homo hierarchicus* des sociétés de castes et l'*homo aequalis* (Louis Dumont) de l'ère démocratique. Du point de vue éthique, il n'y a guère de différence entre une hiérarchie arrimée à une inégalité héréditaire et une échelle sociale fondée sur le mérite individuel. Dans les deux cas, l'humain ne sort pas d'un rapport de forces qui est la continuation par d'autres moyens de la guerre de tous contre tous. Que les métaphores animalières coexistent avec une terminologie inspirée par les sociétés de caste dit assez que toute relation hiérarchique est l'institutionnalisation d'une domination violente, que la plus subtile des élaborations sociales ne se distingue pas essentiellement de la plus primitive des lois naturelles. Dans sa passion arriviste, Adrien en arrive à formuler les éléments d'une ontologie : "L'homme ne valait que par ses relations ! Bien plus, l'homme était ses relations !" ¹ La distinction entre membres A et B devient vite le seul et indigent *alphabet* mystique d'un univers qui tient à la fois de la jungle primitive et de la sorcellerie.

*

L'animalité est bien la «métaphore obsédante» de l'œuvre de Cohen, articulée à un «mythe personnel», que Solal a pour fonction d'explicitier dans son discours du Ritz, à travers la notion de "babouinerie", quintessence du lien social en Occident. Manèges érotiques, respect de l'armée, goût du sport, culte des héros et des chefs, révérence envers l'institution politique : aucun domaine de la symbolique sociale n'échappe à ce principe inébranlable qu'est "l'adoration de la

¹*Ibid.*, p. 68.

force"¹. Surtout pas ceux qui, par leur statut, sembleraient être soustraits au règne de la violence : la religion ("ils osent dire de Dieu qu'il est le Tout-Puissant, ce qui est abominable"), la culture (où Solal débusque les connivences sociales, les stratégies de distinction, les "signes de l'appartenance à la classe des puissants"). L'énumération des figures de la babouinerie s'achève en un discours hallucinatoire qui tourne au psittacisme², tombeau d'une humanité désespérément absente.

La moindre attitude révèle le primitif sous le moderne, le singe derrière l'homme : l'homme de caractère n'est que "l'ersatz civilisé du gorille"³. Là où les anthropologues dévoilent le travail de la culture jusque dans les manifestations apparentes de l'instinct, la démarche du romancier procède à l'inverse, traquant dans les élégances d'une société distinguée les marques résiduelles et les rémanences inconscientes de la bestialité originelle.

On ne saurait négliger l'influence darwinienne, sans doute à l'origine de la prévalence de la métaphore simiesque, relayée par une imagerie préhistorique omniprésente – le sourire est la "mimique animale" hérité "des brutes du quaternaire"⁴ ; quant aux femmes, "rien à faire, paléolithiques, elles sont paléolithiques, descendantes des femelles au front bas qui suivaient humblement le mâle trapu et sa hache de pierre"⁵. L'Europe civilisée poursuit, par la domination de classe et par ses hiérarchies sociales, le travail de la sélection naturelle. Forte de ce principe explicatif, l'analyse sociologique de Cohen peut se résoudre en une éthologie, plus radicale que la doctrine évolutionniste (qui postulait malgré tout un progrès continu dans la chaîne du vivant) : la lecture des "livres sur les singes"⁶ se révèle d'une consternante actualité pour décrypter les comportements humains.

De même qu'elle n'est pas une société pacifiée, l'Europe ne saurait être tenue pour une société rationnelle : la passion seule régit l'humanité civilisée, sous les deux espèces du "sexuel" et du

¹*Ibid.*, p. 307-309 pour les citations suivantes.

²*Ibid.*, p. 318.

³*Ibid.*, p. 315.

⁴*BS*, p. 310.

⁵*Ibid.*, p. 315.

⁶*Ibid.*, p. 307.

“social”¹, – volonté de jouissance et volonté de puissance envisagées comme expression d'un même culte de la force. Le pessimisme anthropologique de Cohen n'a rien à envier à celui de Freud pour qui “chaque individu est virtuellement un ennemi de la civilisation”² et selon lequel “la civilisation vit du meurtre et du refoulement du meurtre, du désir insatisfait et de la volonté de transgression des normes”³. Pour l'un et l'autre, il s'agit de mettre en évidence “la présence persistante du désir de meurtre, de Thanatos dans ses pompes et dans ses œuvres”⁴ ; de dévoiler “l'action de la rationalisation qui transforme les plus bas intérêts en représentations idéalistes”⁵. Plus encore que Freud cependant, – pour qui le rôle de la société reste de “nous protéger contre la nature”⁶ – Cohen voit dans l'œuvre de la civilisation la légitimation sournoise des bas instincts de l'homme autant qu'un combat contre ceux-ci : elle permet aux pulsions prédatrices de l'humanité de s'assouvir au nom même de l'ordre social. Que tous les comportements sociaux puissent être interprétés comme des sublimations de l'instinct, au lieu de rassurer le moraliste sur les capacités de l'homme à surmonter sa nature primitive, ne fait qu'inciter à une défiance supérieure : cette sublimation n'est que trop fragile et le refoulé n'agit que plus perfidement quand il se pare des séductions du civilisé.

L'usage, même sélectif, de l'interprétation psychanalytique (en termes d'affects, de désir, de libido) aboutit néanmoins à complexifier plus qu'il n'y paraît les mécanismes du social. Si tout est ramené à un principe unique, ce dernier n'est fait que d'ambivalence. Cohen lecteur de Freud ne peut se contenter d'un réquisitoire de moraliste contre l'hypocrisie et le règne des faux-semblants. Le récit souligne à l'envi que l'adoration des puissants n'est pas une feinte opportuniste, mais un élan sincère. Face à son supérieur, Benedetti présente un “visage illuminé d'amour. Cet amour n'était pas simulé, Benedetti étant social au point de sincèrement admirer et aimer tout puissant

¹*Ibid.*, p. 235.

²Freud, *L'Avenir d'une illusion*, p. 9

³Eugène Enriquez, *De la Horde à l'État*, p. 51.

⁴*Ibid.*, p. 33.

⁵*Ibid.*, p. 174.

⁶Freud, *L'Avenir d'une illusion*, p. 18.

susceptible de lui être utile"¹. La description de Benedetti tenu par le bras par Sir John est l'exacte réplique du tableau d'Adrien Deume, nouvellement promu, au bras de Solal : "Car sous son amour intéressé pour le grand patron, il y avait un autre amour, un amour horrible, un amour vrai et désintéressé, l'amour abject de la puissance, l'adoration femelle de la force, une vénération animale."² Le monde selon Cohen, s'il est celui de l'amour du pouvoir, est tout autant celui du désir d'asservissement. L'adoration de la force, c'est surtout l'adoration de la force *de l'autre* et la passion de s'y soumettre. Ainsi peuvent cohabiter dans la même conscience haine et amour du supérieur, désir de dominer et sujétion au dominant : si le processus civilisateur est, partiellement, un leurre, c'est que l'humanité n'est pas sortie de ce cercle infernal de la volonté de puissance et de la servitude volontaire qui puise au plus profond de l'inconscient individuel et social.

On se souvient que, lors de l'épisode Peepkorn, Settembrini mettait en garde Hans Castorp contre les dangers de l'"idolâtrie" ; le soupçon est plus grave encore quand, dans *Le Château*, c'est l'ensemble de la vie sociale qui est ensorcelée. Dans l'œuvre d'Albert Cohen la domination est pareillement placée sous le signe du sacré. Le mot lui-même revient avec une régularité insistante pour désigner la nature de la relation entre le subordonné et son supérieur. Adrien est à l'avance à l'écoute des "opinions sacrées qu'allait émettre le supérieur hiérarchique à la cause duquel il était dévoué" ; le bureau de Solal est une "arche sainte" que le portier ouvre avec "un sourire ecclésiastique"³. Pour Adrien, abîmé dans l'admiration de Solal, la seule évocation de son supérieur semble réveiller les pouvoirs mystérieux prêtés jadis au seul nom de Dieu : "il lui était doux de prononcer en entier le titre prestigieux et d'évoquer ainsi, par les puissantes syllabes, une ombre tutélaire. De la magie, en somme."⁴ La "magie" n'est ici que le degré le plus médiocre du sens religieux : celui de la terreur superstitieuse envers les puissances supérieures, du "*mysterium tremendum*, du mystère

¹*Ibid.*, p. 239.

²*Ibid.*, p. 240.

³*Ibid.*, p. 87.

⁴*Ibid.*, p. 73.

qui fait frissonner"¹. Le "soleil de puissance"² mêle le visible et l'invisible, le sacré et le profane, l'intérêt personnel et le désintéressement en un ensemble d'affects confus.

"Vénération *animale*", "adoration *animale*"³ : on n'a pas assez souligné que la formule tendait à l'oxymore (l'adoration est un sentiment proprement humain). La valeur sacrale du contact avec le supérieur fait signe – par le haut – vers une soif de transcendance inassouvie qui se dévoie en un sacré dégénéré, et renvoie – par le bas – au travestissement religieux d'une pure et simple pulsion servile. Cette idée d'un sacré inféodé aux forces instinctives et aux lois de nature porte un nom chez Cohen : le paganisme. Il importe donc de reprendre nos analyses antérieures pour préciser l'agencement des catégories religieuses dans l'œuvre romanesque.

Occident païen, Occident chrétien ? – Étudier l'œuvre de Cohen, c'est se trouver confronté à une série de paradoxes. Il est possible, et même inévitable, d'y lire le procès sans concession intenté à la civilisation occidentale, jugée tout à la fois irrationnelle et violente, immorale et hypocrite. Pourtant, les vices imputés à l'Occident sont présentées comme des données *générales* de la nature humaine : Solal vilipende l'"universelle adoration de la force"⁴. Paradoxe supplémentaire : l'Occident est constamment objet de passion. Pourquoi une civilisation qui évoque tout à la fois Tyr et Sidon, Babylone et Ninive, Sodome et Gomorrhe, tous lieux maudits de la conscience monothéiste, est-elle la seule à faire naître de si intenses aspirations ? Pourquoi, si l'Occident n'est qu'un lieu de perdition dont les masques tombent si vite, y a-t-il, sans cesse renaissant, un *désir d'Occident* ? Sans chercher à supprimer le jeu de tensions dont se nourrit toute l'œuvre, il importe de montrer les ressorts de cette ambivalence.

Il serait hâtif de réduire le rapport de Solal à l'Occident à l'affrontement du judaïsme et du paganisme. Une société exclusivement païenne relèverait uniquement, dans les catégories de Cohen, de

¹Rudolf Otto, *Le Sacré*, p. 28.

²*BS*, p. 234.

³*Ibid.*, p. 307. Nous soulignons.

⁴*Ibid.*, p. 307.

⁵*Ibid.*, p. 307.

l'inhumain. Ni l'identité absolue (le judaïsme) ni la radicale étrangeté (le paganisme) ne peuvent opérer comme agents de séduction. Notre hypothèse ira dans le sens inverse, postulant non pas une distance extrême entre Solal et l'Occident, entre le judaïsme et l'Europe, mais une proximité maximale. Pour le dire plus crûment : ce n'est pas en tant qu'il est païen, mais *en tant qu'il est chrétien* que l'Occident fascine et révolte. C'est parce que l'Occident se réclame, fût-ce hypocritement, de l'éthique et de la spiritualité chrétiennes qu'il est en situation de justiciable. La société chrétienne d'Europe relève, à l'égard du judaïsme, de cette *dialectique du même et de l'autre* qui est l'espace même du désir et de la tentation. Parce que l'Europe est chrétienne, elle procède du judaïsme et de la tyrannie de l'esprit sur la nature ; parce que l'Europe n'est pas encore affranchie du paganisme, elle est la figure même du conflit et de la division. Elle relève tout à la fois d'une problématique de la Rédemption et de celle du Procès.

*

Le dialogue du judaïsme et du christianisme emprunte parfois dans l'œuvre les voies les plus allusives. Au hasard de l'œuvre sont semés quelques épisodes aux allures d'apologues où semblent s'exprimer quelques leçons d'humanité puisées à la source judéo-chrétienne. Ainsi des amitiés miraculeuses de Scipion et de Jérémie, de Mangeclous et du père Deume : véritables rencontres où tombent provisoirement les masques et les conventions sociales pour laisser place à un sens authentique de la fraternité. L'exemple le plus singulier réside cependant dans une scène de *Mangeclous* relatant l'envoi d'un message codé déchiffré par l'astucieux Saltiel – mais, à notre connaissance, par aucun commentaire ultérieur.

Rappelons-en, en quelques mots, le prétexte. Saltiel et les Valeureux reçoivent à Céphalonie un chèque considérable d'un donateur inconnu. Sur la lettre accompagnant le chèque et fixant la répartition de l'argent, les cinq amis s'avisent d'une "colonne de chiffres et de mots incompréhensibles, légèrement crayonnés au verso de la feuille et en caractères minuscules"¹. C'est le commencement d'une intense activité de décodage qui mobilisera toutes les énergies et conduit les Valeureux aux limites de leurs forces, au bord du délire. Cette quête

¹*Mang.*, p. 30.

exténuante ne cessera que lorsque Saltiel aura découvert le secret : la lettre et le chèque étaient envoyés par Solal ; celui-ci invite son oncle et ses cousins à venir le retrouver à Genève (où, ce qui n'est pas dit dans la lettre, Solal se morfond dans son prestigieux poste à la SDN).

Le comique de l'épisode, qui pourrait se suffire à lui-même, explique sans doute qu'on puisse le lire sans soupçonner qu'il est à lui seul un cryptogramme spirituel. Le premier secret en cache un autre et le déchiffrement de la lettre doit à son tour être déchiffré : "Bref, le secret est qu'il fallait ne tenir compte que des lettres et *ne tenir compte ni des chiffres, ni des signes, ni du mot francs*"¹. Comme dans *La lettre volée* d'Edgar Poë, le secret du cryptogramme réside ainsi tout à la fois dans son extrême difficulté et dans son absolue évidence après coup – "le secret est si simple"² – mais le sens de ce parcours est riche d'enseignement. Le déchiffrement ne réside pas dans un savant calcul – comme s'y essayaient en vain les autres Valeureux – mais dans un effort de détachement et de négation, dans un lent dépouillement, qui a toutes les apparences de l'ascèse, et dont chaque terme est pesé.

Ne pas tenir compte des "chiffres", c'est s'affranchir des grandeurs terrestres, de la tyrannie du quantitatif et de la cupidité. Solal a envoyé un chèque à ses proches, mais leur signifie que l'essentiel est ailleurs. Ne pas se laisser duper par l'étalage de la fortune, privilégier toujours le sens sur la puissance : telle est la première leçon que l'exilé occidental adresse à ses cousins d'Orient.

Ne pas tenir compte des "signes", c'est refuser de se laisser prendre au jeu des apparences, c'est déjouer le piège des faux-semblants ainsi, bien sûr, que les mirages de la superstition et de l'idolâtrie. Encore une leçon qui semble tout droit inspirée de l'expérience occidentale du héros, devenu expert des distinctions hypocrites et des masques trompeurs de la civilisation.

Ne pas tenir compte du mot "francs", c'est encore récuser la sacralisation de l'or et de la puissance ; c'est à nouveau se défier des apparences et s'armer de perspicacité, car qui est "franc" dans une société où prospère la "fausse monnaie"³ ? C'est finalement se

¹*Ibid.*, p. 89. Nous soulignons.

²*Ibid.*, p. 84.

³*BS*, p. 315.

garder d'une approche trop occidentale du monde : la France est souvent désignée dans l'œuvre comme le "pays des Francs"¹. Les Valeureux, croyant à l'origine trouver dans le cryptogramme le secret d'un trésor ("c'est toujours ainsi pour les trésors, dit Mangeclous. Lis les livres"²), y découvrent finalement un rendez-vous fixé par Solal : le vrai trésor est celui de la fidélité d'une relation et non de la prospérité matérielle, celui de la relation aux hommes et non de la relation aux choses.

Enfin, "ne tenir compte que des lettres" exprime un pari sur le langage et le sens des mots en même temps, peut-être, que la quintessence de l'être juif, voué à l'étude inlassable de la Lettre et à la méditation patiente du Livre.

Ce n'est pas tout, puisque le mystère de la lettre renaît de plus belle, la première énigme en cache une autre. Le premier message déchiffré par Saltiel s'énonce en effet en ces termes : "exposez cette lettre à la chaleur et l'oncle aura une grande joie"³. Les Valeureux s'exécutent alors, "la lettre fut mise au-dessus d'un réchaud et des caractères bruns apparurent. «Que Saltiel se trouve à minuit le vingt-cinq avril au Jardin Anglais à Genève.» Mangeclous était terriblement déçu. Et les millions alors ? Saltiel claquait des dents. – C'est lui, mes bien-aimés ! C'est Sol !"⁴ Après l'ascèse imposée par le premier exercice, le second établit les conditions d'une révélation complète : la lettre (le signe alphabétique et la missive) a besoin de chaleur pour prodiguer tous ses effets et dévoiler son sens caché. La ferveur intérieure, ici métaphoriquement suggérée, seconde l'application littérale. Le sens profond de la *lettre* ne se dévoile que si l'encre est *sympathique*.

On pourra aisément repérer dans le symbolisme ici à l'œuvre une allusion très cohénienne à la complémentarité des deux Testaments. On y retrouve l'esprit des deux religions sœurs : le premier code s'exprime par trois négations (ni les chiffres, ni les signes, ni le mot francs) et une affirmation (la lettre) – comme dans le judaïsme où Dieu dit "ce qu'il faut faire et surtout ne pas faire"⁵ : le second code

¹Sol., p. 176.

²Mang., p. 35.

³Ibid., p. 89.

⁴Ibid., p. 90.

⁵BS, p. 765.

mise sur la chaleur – l'encre sympathique – comme le christianisme parie sur les "voies plus intérieures"¹. Cette interprétation rencontre mainte confirmation. Ainsi la réception de la lettre par Saltiel joue d'un concours de circonstances qui n'a rien de gratuit : "Je lisais un certain livre que j'admire. (Il n'en dit pas plus par pudeur, et aussi par crainte d'être traité d'hérétique, le livre en question étant le Nouveau Testament.) Or, au moment où je refermais le susdit livre, m'abîmant en de nobles réflexions, voici que le *païen* de la *poste* entra avec cette lettre recommandée"². Si notre hypothèse est la bonne, la "recommandation" n'est pas mauvaise, quand même les apôtres seraient des Gentils – on n'omettra pas la paronymie de "la poste" et de *l'apostolos*... Surtout, l'oncle Saltiel ne pressent-il pas que le message à l'encre invisible contient la "vraie bonne nouvelle"³, c'est-à-dire, littéralement, *l'évangile* ? La *passion* est du reste nécessaire à l'accueil du message : il faut "souffrir un peu [...]. Pour que Dieu ait pitié et envoie la vraie bonne nouvelle".

Il importe cependant de ne pas oublier que la dialectique de la lettre et de l'esprit, de la Loi et de l'Amour, loin de distinguer radicalement judaïsme et christianisme, comme pourrait le suggérer la polémique paulinienne, traverse l'une et l'autre religion. Pour Solal, comme pour Saltiel, l'esprit vivifie assurément, mais la lettre ne tue pas ! Guidé par les seules lettres du message mais animé par la chaleur de l'amour, l'oncle Saltiel est à même de découvrir le véritable trésor du cryptogramme.

Soucieux d'en imposer à ses amis, le vieil homme tente de mettre sa découverte sur le compte d'une inspiration directe de Dieu pendant son sommeil ("Bref, mes chers amis, c'était l'Éternel lui-même"). Comme à son habitude cependant, Saltiel pratique ici l'art du "mentir vrai", puisqu'il s'agit bien, en dernier ressort, d'une révélation spirituelle, où la parole moqueuse de Dieu a des allures de prophétie : "Et alors, poursuivit Saltiel, Dieu m'a dit que l'énigme était simple et que mes amis étaient bien bêtes de n'avoir pas compris". L'énigme en question, comme celle du Sphinx, frappe l'esprit par sa force

¹*Ibid.*, p. 766

²*Mang.*, p. 25. Nous soulignons.

³*Ibid.*, p. 88-89 pour les citations suivantes.

d'évidence. Le vrai sens de l'aventure humaine résiderait alors dans la redécouverte du simple, de l'immédiateté d'une relation avec autrui qui dépasse les signes et les chiffres, le masque et la puissance. C'est d'un neveu en pays lointain, en Occident, que vient ce message mais il est destiné à être déchiffré par l'oncle d'Orient.

Le premier, dans son pays d'exil, a pu faire l'expérience du simulacre. Le langage perd sa transitivité : le sens arrive, mais décomposé, morcelé, et nécessite des semaines de recherche. Cependant la lettre exprime par le plus extrême raffinement sa nostalgie de la transparence. Le second, spontanément enclin à la bonté et aux élans du cœur, fait l'apprentissage de l'obstacle et du leurre pour redécouvrir la quintessence de la parole prophétique : l'Orient apprend de l'Occident que le retour à la simplicité ne peut plus se faire qu'au prix d'un passage par le complexe. Le déchiffrement du message a donc un sens initiatique, puisqu'il est une invitation à dépasser la prolifération anarchique de signes aussi imposants que futiles pour redécouvrir l'authenticité du sens et la simplicité désintéressée de l'amour. L'oncle Saltiel, par sa bonté naturelle, sa fidélité jamais démentie mais dénuée de gravité au judaïsme comme son admiration clandestine des Évangiles, était sans doute le mieux placé pour recevoir et surmonter cette mise à l'épreuve.

Encore faut-il se souvenir que le rendez-vous fixé dans sa lettre par Solal, messie proclamé dans la "bonne nouvelle", est, une fois de plus, un rendez-vous manqué (le héros ne se rend pas sur les lieux à l'heure et au jour dits). Dès la première page de *Belle du Seigneur*, avançant vers la femme qu'il aime et avide de rédemption, Solal doit passer "le long des enchevêtrements"¹ de la forêt – figure d'une complexité qu'il rêve de démêler pour accéder à la pureté retrouvée du simple. Mais le déroulement de l'aventure amoureuse démontrera que les "complications psychologiques" et la configuration culturelle de l'Occident rendent décidément improbable le retour à la simplicité évangélique.

*

Les querelles théologiques ne passionnent pas pour elles-mêmes un écrivain athée convaincu de "la misère des religions magies de peur et d'enfance"². La seule question obsédante est de savoir comment

¹BS, p. 11.

²*Ibid.*, p. 752.

l'homme peut s'affranchir de la barbarie : dans cette mesure, le judaïsme et le christianisme s'offrent comme deux voies possibles, deux manières de concevoir le processus d'humanisation. Le rapport – et parfois le différend – entre les deux religions n'importe que dans la mesure où il engage un débat éthique ; la confrontation entre les *théologies* juive et chrétienne ne vaut que dans l'exacte mesure où elle engage une *anthropologie*. Ajoutons qu'il s'agit moins, dans ce questionnement, du judaïsme et du christianisme comme tels que les *formes sécularisées* de ces deux religions. La société occidentale, même largement déchristianisée, relève encore, à un degré qu'il faudra déterminer, d'une interrogation sur le christianisme européen.

Le monologue de Solal dans *Belle du Seigneur* permet de poser les bases d'une vision du monde qui est aussi, pour l'essentiel, celle de l'écrivain. Judaïsme et christianisme s'y rejoignent dans une perspective morale identique, celle de "la guerre à la nature"¹. L'unité d'inspiration et de sources entre les "deux filles de Jérusalem" est constamment rappelée pour mieux opposer la morale monothéiste à la barbarie païenne. Proche d'un Rosenzweig, Cohen semble se prononcer ici pour la thèse d'une vocation différenciée – et d'une égale légitimité – des deux religions sœurs : au judaïsme la préservation de la Loi dans sa pureté rigoureuse ; au christianisme la tâche historique d'humaniser le monde en répandant l'esprit des prophètes. Ce faisant, Solal reprend à son compte quelques-unes des distinctions classiques de la théologie : en voyant, "dans la vieille religion", "Dieu qui est le tempérament du prophète juif colérique et bon", Solal réactive, pour les réhabiliter, les stéréotypes du Dieu vengeur et jaloux ; l'image d'un Dieu édicteur de lois rappelle la dimension essentiellement juridique du message juif, tout en soulignant le soubassement spirituel (humaniser l'homme). De même, en assignant au christianisme la mission d'humaniser "la gentilité", Cohen rejoint l'interprétation paulinienne faisant de l'universalisation du message divin le sens de la venue du Christ. Saint Paul n'a jugé possible ce projet qu'au prix d'une révision radicale du rapport à l'Alliance, substituant l'esprit à la lettre et plaçant la foi et l'amour de Dieu – plutôt que l'observance des commandements

¹*Ibid.*, p. 765-766 pour les citations suivantes.

– au cœur de l'économie du Salut : telles semblent être les “autres voies plus intérieures” auxquelles fait allusion Solal.

L'Europe a donc été irriguée par l'esprit du monothéisme hébreu *via* le christianisme. Cette médiation chrétienne, élogieusement présentée, complexifie l'antithèse de l'Europe et d'Israël. L'Occident n'est pas – ou n'est plus – réductible aux civilisations maudites de la Bible. La Babylone occidentale, travaillée par des siècles d'évangélisation, enveloppe un projet moral qui, loin d'être étranger à l'esprit du judaïsme, s'en prétend l'héritage et l'accomplissement. Cependant, la distinction aperçue entre le caractère coercitif du rapport juif à l'idéal humain (passant par la soumission de la sensibilité à la Loi) et “les voies intérieures” du christianisme, en même temps qu'elle scelle la fraternité morale et religieuse des deux religions, laisse ouverte la possibilité d'un débat moral entre ces deux formes de l'humanisation. La dualité de l'Europe prise entre paganisme et christianisme se redoublait, on l'a vu, d'une dualité interne au christianisme, pris entre son tropisme païen et son tropisme juif, pagano-christianisme et judéo-christianisme. Il convient de préciser les ressorts de ce dédoublement possible de l'identité chrétienne.

Le judaïsme ne se dresse pas seulement chez Cohen contre la démesure du paganisme dionysiaque, mais aussi contre les formes les plus élevées du paganisme apollinien. La soumission à une “loi d'antinature”, dans sa pureté et sa rigueur, impose de répudier non seulement la nature mais aussi la beauté, trop liée aux sens. L'une des antithèses de l'œuvre est celle de Moïse et d'Apollon, de l'ordre éthique et de l'ordre esthétique : “Il ne jouait pas du piano, Moïse, et il ne cueillait pas des zinnias et des cataclas en disant : Voyez comme je suis immatériel et comme mon corps sans défaut, chère, est l'image de mon âme ! Il avait des cals sur la nuque et ses reins étaient vertueusement déformés ! Et il se mouchoit sans honte, car il vivait en esprit. [...] Tandis qu'Apollon se mouchoit à petit coup derrière une colonne, Moïse, homme de Dieu, tirait son vieux mouchoir à carreaux, immense comme une tente, le secouait, l'éployait au vent de l'esprit et, regardant l'éternel face à face, il se mouchoit.”¹ L'ordre éthico-religieux du judaïsme (on ne trouve pas, chez Cohen, à la différence

¹*Ibid.*, p. 121-122.

de chez Kierkegaard, de distinction entre l'éthique et le religieux) s'oppose ainsi, dans une antithèse irréductible, à l'ordre esthétique-moral d'un Occident grec. Le dépassement éthique de la nature – œuvre de la volonté morale – n'a rien de commun avec la sublimation esthétique du désir – ruse du corps. Ce dernier n'est jamais que la dénégation, frappée de mauvaise foi, de l'enveloppe charnelle et des misères du corps, prétention outrée à l'immatérialité et à la désincarnation. L'essence de la Loi monothéiste est de "sculpter l'homme" : telle est la seule entreprise artistique qui vaille.

Envisagées dans toute leur rigueur archétypale, il va de soi qu'aucune conciliation, ni même aucun dialogue, ne semble possible entre ces deux cultures, vouées à un affrontement sans merci. Tel serait le cas si l'Occident n'était que "grec". Or, entre ces antipodes spirituels que sont Athènes et Jérusalem, se trouvent Rome et le christianisme. Toute l'ambivalence de la relation de Solal à l'Occident chrétien tient à ce que celui-ci se présente un moment comme une promesse trompeuse de réconciliation entre l'ordre juif de la Loi et l'ordre païen de la sensibilité.

Si Solal affirme sans la moindre ambiguïté que le christianisme a "transformé la gentilité [...] sur d'immenses territoires", son propos se tient alors même que cette gentilité s'apprête à sombrer dans un retour sans précédent aux lois de nature et de meurtre. Jusqu'où, et dans quelles conditions, l'Europe a-t-elle été christianisée ? Si l'Europe est chrétienne, quelles sont les conditions de possibilité de cette régression collective ? Deux réponses semblent alternativement suggérées par la fiction.

La première, toute classique, est la thèse de la trahison du message chrétien ("ô grand Christ trahi"¹) dans un Occident qui n'est évangélisé qu'en surface. Dans ses moments de pessimisme, Solal jette un regard désabusé sur l'état d'une humanité restée en quelque sorte identique à elle-même malgré deux mille ans de christianisme : "Le Christ lui-même n'était pas parvenu à les changer"². La fascination "babouine" de la belles chrétiennes pour la virilité contredit leur amour du Christ : "Et pourtant elles adorent Un de ma race, le prophète aux yeux tristes qui était amour ! Alors ? Alors, je

¹BS., p. 741.

²*Ibid.*, p. 634.

ne comprends pas."¹ La persistance du paganisme moral et politique au sein d'une Europe évangélisée peut être alors attribuée à la part irréductible d'animalité en l'homme, à la "tare animale" que même les plus sublimes préceptes seraient incapables d'extirper.

Mais il arrive à la fiction cohénienne de faire signe vers une seconde réponse, plus originale, qui met au jour *les sources chrétiennes de cette impuissance*. Comme le cryptogramme déchiffré par Saltiel, l'épisode de la cave de Berlin donne à lire une singulière parabole sur le couple judéo-chrétien. Des deux sœurs réfugiées dans la cave, – ces deux "filles de Jérusalem" – l'une est laide et alerte (Rachel la «juive»), l'autre est belle et aveugle (la «chrétienne»). Le texte opère ainsi une double inversion de signes : dans la Bible, c'est Léa qui est dotée d'un physique peu avenant tandis que Rachel est une reine de beauté ; inversement, l'iconographie chrétienne (qu'on songe au fronton de la cathédrale de Strasbourg) a représenté la Synagogue sous la forme d'une femme aux yeux bandés, au lieu que le roman semble retourner l'argument. Toutefois, si, pour l'Église, la "cécité" juive consistait à ne pas reconnaître la vérité chrétienne, l'aveuglement de la sœur de Rachel provient d'une perception faussée de la nature humaine et des lois de l'Histoire. Sa beauté, intérieure et extérieure, ne la met pas à l'abri des malentendus.

Le détail de la poupée vaut à lui seul un abrégé du contentieux théologique entre christianisme et judaïsme : "Alors, sortie de l'ombre, elle apparut, haute et merveilleuse de visage [...], douce folle aux yeux éteints [...] une ancienne poupée dans ses bras, la berçant et parfois sur elle se penchant. Elle s'est trompée, souffla la naine, elle croit que c'est la Loi."² La sœur de Rachel tient que son enfant s'identifie à la Loi tout comme le christianisme voit dans le Christ le Verbe incarné ; en accomplissant en sa personne la totalité de la Loi, le Christ, dans la théologie chrétienne, permet à l'humanité de s'affranchir de la lettre des commandements, jugée intenable, pour se consacrer à la seule loi d'Amour (de Dieu et du prochain). La substitution de la personne du Christ, Dieu incarné, aux prescriptions contraignantes et multiples de la Loi est donc la pierre angulaire de la

¹*Ibid.*, p. 321.

²*Ibid.*, p. 439.

religion chrétienne. Quoi d'étonnant que, pour la Juive Rachel, sa sœur se soit «trompée»? Ici semble se préciser une idée dominante, quoique toujours implicite, dans l'œuvre romanesque de Cohen : la loi d'Amour est à elle seule impuissante à civiliser totalement une société mal dégagée du paganisme. Œuvre d'humanisation des Nations, le christianisme authentique est réduit au silence quand il n'est pas tout bonnement détourné pour être mis au service de causes étrangères à son inspiration première. Inversement, les Juifs ne peuvent qu'assister dans la terreur à une Histoire qui leur échappe et dont ils sont par nature écartés. Tout se passe comme si la nouvelle hiérarchie qu'instaurait le christianisme entre les catégories de la Loi et de l'Amour avait contribué, en même temps qu'à ses conquêtes spirituelles, à l'extrême précarité de ce triomphe, qui en rend toujours possible le renversement. Entre un judaïsme reclus dans son ghetto atemporel et un christianisme enclin à sous-estimer les périls d'une humanité affranchie de la Loi, l'Europe est mûre pour les bacchanales païennes.

La dénonciation fréquente, et toujours véhémement, d'une conception frelatée de la charité, s'inscrit dans cette perspective. L'un des morceaux de bravoure de *Solal* consiste dans la mise en pièces des bonnes consciences trop facilement acquises par la bourgeoisie dévote, friande d'aumônes : «Je ne supporte pas le masque d'amour. Il faut se lancer avec folie dans l'amour. Ou bien oser dire : «Moi d'abord !» L'amour du prochain réclame des poètes qui savent donner leur unique manteau. [...] L'homme de charité doit vendre tous ses biens et le donner aux pauvres.»¹ Puisant à ce que la tradition chrétienne comporte de plus exigeant – la parabole du jeune homme riche, la légende de Saint Antoine –, plus chrétien que les chrétiens, Solal réclame de ceux-ci, avec une rigueur presque janséniste, qu'ils se montrent à la hauteur de leurs idéaux. L'amour chrétien vécu sincèrement exige le sacrifice de ses intérêts vitaux, une abnégation sans réserve, faute de quoi il n'est que le masque de l'amour-propre. La sublime ambition d'amour, si elle n'est pas assez *regardante* sur les secrets mobiles d'un moi haïssable, peut se corrompre en calculs sordides. Dès lors qu'il n'est jamais facile de distinguer, dans les "voies intérieures", la part de mauvaise foi du

¹*Sol.*, p. 125-126.

don désintéressé, sans doute est-il plus urgent de soumettre l'humanité à la rigueur des lois. Tel est le sens des paroles terribles et "hargneuses" du rabbin Gamaliel sur "la charité" qui est "vanité" et "l'amour du prochain" qui "vient des parties impures"¹. En privilégiant trop exclusivement les voies du cœur sur les contraintes de la Loi, le christianisme aurait paradoxalement sous-estimé la profondeur du péché originel, négligé ce que le sentiment charrie de passions inavouables. Nul hasard que les meilleurs chrétiens soient dans l'œuvre de Cohen ces calvinistes austères et puritains à la "foi un peu Ancien Testament". Ils représentent un christianisme à peine sécularisé, fait d'exigence morale envers soi-même et de pessimisme sur la nature humaine.

Comme le rappelle Rémi Brague, le christianisme n'est jamais seul avec lui-même : en amont et en aval, il est tendu vers une altérité, pris entre le Juif qui le fonde et le Gentil qui justifie sa mission. Aussi, est-ce à l'un ou à l'autre qu'il doit emprunter ses formes. D'où la tension interne entre un *christianisme de la Loi* et un *christianisme anomique* qui, dans le vide de la Loi, est enclin à s'accommoder des structures du monde païen. Le chrétien occidental chez Cohen est lui aussi toujours exposé à redevenir païen : la prévalence de l'esprit sur la lettre, de la foi sur la Loi aurait autorisé une série de compromis chrétiens avec l'univers du paganisme qui a pu en pervertir la destination originale.

L'Occident tient bien du paganisme, mais d'un paganisme médiatisé par le christianisme, lui-même héritier du judaïsme. Ce christianisme par définition toujours inachevé définit à lui seul le rapport toujours ambigu de l'Occident à ses propres idéaux : il illustre cette oscillation indépassable entre le sublime d'une spiritualité exigeant un absolu de l'amour et la boîte de Pandore des affects mal maîtrisés. Le traitement des mythes amoureux dans *Belle du Seigneur* sera l'occasion de vérifier la redoutable rencontre, en terre d'Occident, d'Agapé, d'Éros et de Thanatos.

¹*Ibid.*, p. 35.

QUETE DU SALUT ET ENQUETE SUR LE SENS : LES DESARROIS DE LA CONSCIENCE OCCIDENTALE

« L'Europe était de plus pour moi le lieu de la terre où la femme existait. »

André Malraux

À la volonté de comprendre, ou au besoin de dénoncer, répond le désir d'exister, ou la nécessité de vivre. Solal et le géomètre, ces deux arpenteurs du monde occidental, entreprennent ce pari audacieux qui consiste à mener de front la quête de la vérité et l'expérience des valeurs. K. veut fonder son existence individuelle par ses démarches en direction du Château et par la tentative d'une vie commune avec Frieda, d'une implantation patiente dans le village. Solal entreprend de mettre à l'épreuve les mythes fondateurs de l'Occident – notamment les mythes amoureux – tout en poursuivant un chimérique rêve de bonheur individuel. Dans les deux cas, ils agissent comme *sujets* de la connaissance, intéressés à analyser le monde occidental et à en déchiffrer les mécanismes – et comme *individus* désirants, habités par des passions, détenteurs d'intérêts vitaux, et exposés à l'aventure et au péril de la rencontre avec autrui. Cette tension entre la quête d'un sens absolu et les exigences de la vie sensible définit peut-être au plus près le sens de l'aventure occidentale.

L'Amour et l'Occident (Cohen)

Même si les termes en sont généralement connus, il peut être utile de rappeler les grandes lignes du mythe éponyme de l'Europe. Jupiter, épris de la vierge Europe, fille d'Agénor, prend la forme d'un taureau blanc et se joint au troupeau qu'elle conduit. Frappée par la beauté et la douceur du taureau, Europe joue avec lui, le caresse, dispose sur ses cornes des guirlandes de fleurs fraîches avant de s'asseoir sur son dos.

Le dieu emporte alors sa proie affolée en pleine mer avant de la violer dans un bois de saules¹. Cette légende intervient, dans *Belle du Seigneur*, après une soirée au cirque qui donne à Solal le prétexte d'une de ces scènes de jalousie paranoïaque dont il a le secret, au cours de laquelle l'amant d'Ariane fait peser sur toutes les femmes le soupçon de zoophilie: "Excitée, troublée par le tigre, oui, comme la bonne femme Europe par le taureau ! Pas bête, Jupiter, il connaissait les femmes ! La vierge Europe aux longues tresses a sûrement dû dire au taureau, les yeux chastement baissés : vous êtes un fort, vous, mon chou."²

Au-delà de la pathologie amoureuse, que donne à lire cette brève, mais percutante allusion ? En premier lieu la confirmation que l'Europe de Cohen est *femme*, que les amantes de Solal ne sont que les variantes de ce paradigme toujours identique d'une Europe féminine, – et que, conséquemment, *les promesses que fait naître l'Europe, comme les déceptions qu'elle engendre sont celles-là mêmes que suscite l'expérience amoureuse.*

Solal refuse en outre de s'en tenir à la version manifeste du mythe : selon celui-ci, Europe est frappée par la *beauté* du taureau et se met à jouer avec lui avant de grimper sur ses épaules. Pour l'amant d'Ariane, en revanche, il ne fait aucun doute que la beauté est l'expression bienséante de la force et que le jeu avec l'animal laisse transparaître la tentation de la bestialité. "Jupiter... connaissait les femmes !" : avant d'être violée par le dieu, Europe aurait désiré la bête, tout comme Pasiphaé – mère d'Ariane – fut attirée par le taureau de Poséidon. Ce qui pouvait passer pour la fourberie d'un dieu répond en fait au vœu secret de la jeune fille ; la ruse du bourreau comble les pulsions inavouées de la victime. L'esprit d'Europe (en tous les sens de ce terme) réside pour Solal dans cet assentiment scandaleux du faible au joug du fort, du dominé au dominant. Si *l'idéal européen* est femme, *la condition européenne* est bien plutôt constituée de ce couple pervers du masculin et du féminin, de la violence virile et de la douceur féminine, de la vierge et du taureau. Les relations politiques comme la fascination amoureuse ne seront que le déploiement de cette complicité originare. Ajoutons

¹V. Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre II, et GRAVES, *Les Mythes grecs*, tome I, coll. Pluriel, Fayard, 1967, p. 211.

²BS, p. 662.

à cette interprétation les multiples occurrences, déjà rencontrées, qui associent les bêtes à cornes au paganisme des origines, et particulièrement aux hordes germaniques. La légende expose ainsi la quintessence du lien social dans l'Europe païenne, fondée sur le couple originel de la Vierge et du taureau, symbole de la toute-puissance d'Éros sur l'Occident. Faut-il opposer à cette première Europe une Europe chrétienne, fondée cette fois sur le couple d'une autre Vierge et d'un Agneau, promesse du règne d'Agapé ? Toujours est-il que la confusion sciemment entretenu en Europe, entre Éros et Agapé, rend compte de la subversion du message évangélique par la civilisation occidentale.

Solal et les mythes de l'Amour. – L'Occident, chez Cohen, est d'abord cette région du monde où se rencontrent un désir amoureux – la femme occidentale – et une espérance d'Amour – à travers le message chrétien. L'orientation des aventures amoureuses de Solal – son rapport ambivalent aux *mythes de l'Amour* – est l'illustration privilégiée de cette aventure spirituelle.

Les premières scènes de *Belle du Seigneur*, mise en œuvre d'une tentative de Rédemption, ne se prêtent pas à une grille de lecture univoque. L'entreprise du pseudo-vieillard est aussi confuse dans ses tenants que dans ses aboutissants et le caractère hybride de ce premier pacte amoureux le rattache aussi bien à l'inspiration prophétique qu'au *mythe de Tristan*. C'est au moment où il se veut le plus fidèle à l'esprit juif que Solal se rapproche le plus du mythe occidental par excellence : celui de la passion amoureuse.

On a pu prétendre que le pacte proposé à Ariane était l'équivalent d'un don de la Loi juive à la Gentilité, d'une offre d'alliance susceptible de soustraire une fois pour toutes l'univers du paganisme aux lois de la nature auxquelles il est asservi. L'acceptation de l'offre du vieillard, en tant qu'elle supposerait une absolue répudiation du règne de la force et de la chair et ferait de la faiblesse la valeur absolue de l'Humanité nouvelle, reviendrait alors à briser le cercle infernal de l'idolâtrie pour rejoindre l'essence de la vérité juive. Cette interprétation risque fort cependant de se heurter à des contradictions insurmontables. Elle revient en effet à envisager ce premier pacte dans les termes purs de la conversion d'Ariane à l'esprit juif sans apercevoir ce qu'il comporte de composition avec l'esprit du paganisme. D'abord

parce que l'invitation à l'adultère (Ariane est mariée) se concilie malaisément à l'esprit comme à la lettre de la Loi mosaïque. Ensuite, parce que l'amour d'Ariane, tel qu'il est évoqué en un morceau de bravoure lyrique par le vieillard, emprunte bien plus aux canons idéologiques du romanesque qu'à ceux de la spiritualité monothéiste : rien que de très sensuel et profane dans la façon dont le pseudo-vieillard évoque sa fascination amoureuse et ses espoirs idylliques : "elle sur le seuil m'attendant, élancée et de blanc vêtue, prête et belle pour moi, prête et craignant d'abîmer sa beauté si je tarde"¹. Il ne faut pas l'oublier : après avoir soumis Ariane à l'épreuve de vérité, Solal s'apprêtait à ôter son déguisement pour redevenir ce qu'il n'a jamais cessé de vouloir être, un prince charmant, un personnage de conte dans la plus pure tradition de la "féerie idéaliste"² dénoncée par Mangeclous : "Et nous aurions chevauché à jamais l'un près de l'autre, jeunes et pleins de dents, j'en ai trente-deux, et impeccables"³. Ces mots constituent la description anticipée de ce qui se déroulera plus tard entre les deux amants, mais après la "chute" : en dépit des apparences, il n'y a pas de solution de continuité entre les deux formes d'amour proposées.

Si bien que la posture de Solal apparaît ici fortement contradictoire : porte-parole apparent de la Loi juive d'antiquité, il est aussi et en même temps porte-drapeau de la mythologie occidentale de la passion. De la première, il évacue la *littéralité* des prescriptions pour n'en retenir que ce qui, pour lui, en constitue *l'esprit*. De l'autre, il élimine (ou feint d'éliminer) ce qui à ses yeux altère la pureté du mythe amoureux : les déterminations physiques et sociales. Plus exactement : Solal retient du judaïsme le principe fondamental de la soumission de la chair à la Loi morale et met cette exigence éthique au service d'une valeur profane : la passion, – celle-ci étant elle-même considérée à partir de son plus profond degré de radicalité, qui postulerait la possibilité d'atteindre l'absolu par la voie de l'amour humain. Il fait ainsi se tenir les deux fils du paganisme et du judaïsme à partir de ce qui peut apparaître comme leur commun noyau d'idéal : le culte de l'âme, la recherche de la

¹*Ibid.*, p. 40.

²*Mang.*, p. 288.

³*BS*, p. 41.

pureté au-delà des compromis indignes de la chair et de l'intérêt égoïste.

Solal ne cherche pas exactement, comme on a pu le dire, à convertir le paganisme occidental à la Loi juive ; le personnage n'est, au début de *Belle du Seigneur*, ni d'un côté ni de l'autre, mais des deux : c'est ce qui rend son entreprise tout à la fois inouïe, folle et, à certains égards, monstrueuse. Il vise un *au-delà du judaïsme et du paganisme*, qui réconcilie les plus hautes aspirations de l'un et de l'autre dans l'absolu d'un amour humain élevé à la sublimité morale. Sauver l'humanité, ce n'est pas, à ce stade, rompre violemment avec le mythe amoureux de l'Occident, c'est au contraire le prendre au sérieux, c'est-à-dire à la lettre, dans ce qu'il exprime de générosité et de grandeur morale, le saisir comme un "mythe de transcendance" pour en vérifier l'éventuelle convergence avec l'idéal juif de sainteté. Le vieillard amoureux exprime moins l'espoir d'une conversion que celui d'une miraculeuse *confluence* du génie juif et du génie païen. Geste intégrateur qui est, à vrai dire, profondément *chrétien*, profondément européen, en dépit – ou à cause – de son ambiguïté fondamentale.

Tout aussi ambivalente est la position de Solal par rapport à l'autre mythe fondateur de l'amour occidental : celui de *Don Juan*. Comme pour Tristan, le mouvement de démythification ne peut être saisi qu'à partir d'un processus préalable d'appropriation. L'essentiel de la version du donjuanisme proposée par Solal tient dans l'idée que le ressort véritable des conquêtes féminines de Don Juan est la quête du divin : "Mais le plus important mobile de cette rage, c'est l'espoir d'un échec et qu'une enfin lui résistera. Hélas, jamais d'échec. Assoiffé de Dieu, chacune de ses mélancoliques victoires lui confirme, hélas, le peu d'existence de Dieu. Toutes ces nobles et pures qui, l'une après l'autre, tombent si vite en position horizontale, lui sont la preuve sans cesse renouvelée qu'il n'est pas d'absolue vertu et que, par conséquent, ce Dieu qu'il espère ne veut pas être"¹.

L'image de Don Juan dressée par Solal est celle – conforme à l'interprétation romantique du mythe – d'un chercheur d'absolu, entraîné par son idéalisme à se compromettre presque malgré lui dans le monde des sens. Don Juan n'est plus un joueur amoureux des plaisirs

¹*Ibid.*, p. 300.

chernels, comme celui de Tirso de Molina, ni un comédien jouissant d'une séduction toujours nouvelle comme chez Molière ; il n'est même pas le libre penseur affirmant les droits du corps contre les décrets divins. L'hédonisme apparent du Don Juan de Cohen est le revers d'un ascétisme radical – tout comme sa misogynie se présente comme le pendant d'une idéalisation de la femme. Plutôt que de se livrer à l'exécution pure et simple du mythe, Solal commence par en tirer ce qu'il a de plus élevé. Dans le registre de la séduction amoureuse, Don Juan revu par Solal incarne ce que Tristan représentait dans le domaine de la passion : *le désir de dépasser le sensible pour s'élever à l'absolu*. Dans le cas de Tristan, la valeur transcendante recherchée par le personnage était un amour inconditionné ; dans celui de Don Juan, la découverte de «l'absolue vertu».

D'où le retournement paradoxal du projet donjuanesque selon Solal : s'il est moralement justifiable, c'est que le véritable désir de Don Juan est un *désir d'échec*. Ce nécessaire «attrait de l'échec»¹ l'enferme une logique dont il est impossible de rendre compte par le projet hédoniste. Que la femme cède à la séduction, et elle corrobore l'hypothèse nihiliste de Solal sur le néant des valeurs ; qu'elle y résiste, et l'absolue vertu ainsi révélée signe pour Solal l'éviction pure et simple de son désir : la femme reste fidèle à son époux, Solal n'a plus qu'à renoncer à son amour pour l'objet qui pourtant en est le plus digne.

Ce cercle vicieux, que Solal voudrait croire vertueux, condamne le personnage de Cohen à une insatisfaction névrotique qui est comme nécessairement enveloppée par son idéal moral. Si l'on admet que Don Juan exprime bien l'une des modalités essentielles du rapport occidental à l'amour, on conçoit l'interprétation impliquée dans cette aporie : *la seule manière pour l'Occident de rester fidèle à la hauteur de ses idéaux serait une abdication pure et simple de la vie sensible*. Pour le dire autrement, les valeurs occidentales ne peuvent être honorées qu'à partir du moment où Éros, initialement sollicité, s'efface devant Thanatos.

C'est à un mouvement de cet ordre que Solal-Don Juan fait songer : la hauteur de son exigence spirituelle est à la fois la condition de possibilité d'une vie pleinement humaine et la raison de l'impossibilité

¹*Ibid.*, p. 299

de vivre, puisque cet idéal est inaccessible. C'est pourquoi, une fois accomplie, la séduction d'Ariane sonne comme une condamnation à mort. La rigueur de l'idéal doit nécessairement amener l'anéantissement de soi (puisque la preuve est faite de l'impossibilité de vivre dans l'absolu revendiqué) et d'autrui (puisque sa personne doit être sacrifiée à l'autel d'un idéal dont elle ne s'est pas montrée digne). Pour Solal comme pour Don Juan, aucun moyen terme n'est acceptable entre l'absolue vertu et l'absolue débauche, la sainteté («celle qui rachète toutes les femmes»¹) et l'animalité («femelle, je te traiterai en femelle»²), le sens inconditionné et le nihilisme. Vivre les mythes occidentaux de l'amour, c'est donc les porter au terme de leurs présupposés, en déployer jusqu'au bout les prémisses : l'aspiration morale prêtée à Tristan et à Don Juan ne peut s'achever que dans l'apothéose ou le fiasco.

L'alliance d'Éros et de Thanatos se traduit de multiples façons. Dans le cas du mythe de Tristan, par la conjonction d'un discours de la passion, plein de sève et de vie, et d'un travestissement en Juif pieux et délabré ; dans le cas de Don Juan, l'appropriation du mythe se fait au prix d'un autre coup de force symbolique. Devant Ariane qu'il séduit au Ritz, Solal ne cesse de jouer avec sa «cravate de commandeur»³, qu'il aime arborer en diverses circonstances, et qui exprime à merveille le dilemme tragique du Don Juan juif : vouloir incarner à la fois Don Juan et le Commandeur, la transgression et l'interdit, le désir et la loi, l'instinct et sa censure.

Si antinomiques qu'ils puissent paraître à l'origine, les mythes de Tristan et de Don Juan se rejoignent *in fine*. Parce qu'ils ont porté l'ambition spirituelle au-dessus des possibilités humaines, ces mythes fondateurs donnent naissance à une mystique de l'échec et de la mort – qui apparaît chez Cohen comme *la seule possibilité de vie morale en Occident*. Pour qui prend au sérieux l'idéal impliqué dans les mythes nourriciers de l'Occident, il n'est de morale conséquente que celle qui, quand le sublime se dérobe, préfère la mort au compromis. Ce qui est en jeu dans la critique des mythes occidentaux est donc plus complexe

¹*Ibid.*, p. 40.

²*Ibid.*, p. 41.

³*Ibid.*, p. 297, 304.

que ce qu'une première lecture (opposant un Occident dégénéré au monde rigoureux de la Loi juive) pourrait laisser croire. Si les mythes occidentaux étaient tout uniment des impostures métaphysiques, on ne comprendrait pas pourquoi Solal éprouverait à ce point le besoin de les incarner – non point satiriquement mais dans ce qu'ils ont de plus noble : le désir de dépasser la finitude, l'aspiration à la transcendance et au divin.

Les deux sotériologies. – Comment rendre compte de cette ambivalence de Solal à l'égard des mythes occidentaux dont il entend à la fois montrer la grandeur et souligner les impasses ? Risquons ici une hypothèse : Tristan et Don Juan, les deux mythes fondateurs de l'amour en Occident, tels que Solal les interprète, apparaissent avant tout comme des mythes chrétiens, ne peuvent se concevoir en dehors d'une sphère de représentations héritée du christianisme¹. La rechristianisation de l'une et de l'autre figure à l'époque romantique peut apparaître à certains égards comme une logique réappropriation de deux enfants prodiges : il s'agissait alors de discerner en quoi ces personnages en apparence si étrangers à la morale chrétienne exprimaient malgré eux, sous une forme encore confuse, profane ou hérétique, une aspiration au divin. Le récit de Cohen réfracte cette ambiguïté de statut des deux grands mythes qui servent à la fois, dans ce qu'ils ont de pire, de repoussoir à l'idée de l'amour authentique glorifiée par le narrateur et, dans ce qu'ils ont de meilleur, de médiateurs un moment envisagés entre la vision juive et la vision occidentale de l'amour.

Il est désormais possible d'avancer le second moment de notre hypothèse. Païens en ce qu'ils sont l'un et l'autre fondés sur la beauté sensible, chrétiens en ce qu'ils postulent un dépassement nécessaire du sensible vers le divin, les mythes occidentaux revisités par Cohen reproduisent en réalité *l'ambivalence chrétienne à l'égard du sensible et de la chair*. L'ambivalence des mythes occidentaux de l'amour est l'expression de la destinée des valeurs chrétiennes dans une Europe sécularisée. Nul hasard si la pierre d'achoppement de toute la vision du monde d'Albert Cohen est la question du *corps* – sous ses diverses formulations :

¹Kirkegaard, dans *Ou bien... ou bien* l'a du reste amplement démontré à propos de Don Juan.

la nature, le désir, l'instinct, la chair... – et si la question du corps et de l'Incarnation est, comme le rappelle Rémi Brague, au centre du rapport chrétien au monde. L'Incarnation signe en même temps sa parenté et son différend avec le judaïsme : “Celui qui s'incarne est singularisé comme étant le Messie d'Israël et le Fils de son Dieu. Confesser l'incarnation a donc pour le christianisme deux conséquences : d'une part, la foi en l'incarnation est ce sur quoi judaïsme et christianisme s'opposent le plus radicalement ; d'autre part, elle suppose, dans son affirmation même, que celui qui s'est incarné est bien le Dieu d'Israël”¹.

Or, cette importance inédite accordée au corps comporte des conséquences elles-mêmes fort contradictoires. Le christianisme, par le mystère de l'Incarnation, donne au sensible un rôle déterminant dans l'économie du Salut : la personne du Christ, envisagée comme se substituant à la Loi, donne à penser que le Salut peut intervenir par la médiation du corps. Mais, dans le même mouvement, le corps sanctifié par l'Incarnation est le lieu du péché, l'enveloppe charnelle dont les mystiques aspirent à se défaire pour communier en esprit avec Dieu. Eugène Enriquez exprime ainsi les paradoxes du nouveau rapport au corps qui s'instaure avec le christianisme :

En inventant le péché de chair, le christianisme opère une transformation essentielle dans la structure de l'imaginaire. Chez les Juifs, Dieu incréé était totalement différent des êtres qu'il a façonnés, êtres de chair, de limon et d'argile. Le sacré s'annonce totalement transcendant. Par contre, lorsque, chez les chrétiens, Dieu se fait homme, il risque d'être pris complètement dans cette corporéité, de susciter un nouveau paganisme. Aussi faut-il, à la fois, qu'il ait un corps et qu'il n'en ait pas. Cette contradiction n'est surmontable que si sa conception est extraordinaire [...], que si sa mère est immaculée, que si Joseph n'est qu'un témoin et non un père.[...] Mais du même coup l'acte de chair (la sexualité) est la marque indélébile sur l'homme de son appartenance à l'humain et non au divin. Pour accéder au divin, pour pouvoir rejoindre Jésus, l'homme ne peut que se détacher de la chair. [...] [Le christianisme] reconnaît donc la place centrale de la libido et il essaie immédiatement de la nier.²

Si l'on admet cette hypothèse, la conception chrétienne de la sainteté est à la fois beaucoup plus incarnée que celle du judaïsme, dans la mesure où l'accomplissement des volontés de Dieu passe par la médiation

¹Rémi Brague, *op. cit.*, p. 159.

²Eugène Enriquez, *op. cit.*, p. 290-291.

d'intercesseurs sensibles (le Christ, la Vierge, les saints) se substituant à la Loi abstraite et transcendante ; – et beaucoup moins incarnée, dans la mesure où la sainteté chrétienne passe souvent par l'ascèse et une tendance à dépasser, voire à mépriser, les désirs et les besoins du corps humain, largement étrangère au judaïsme traditionnel. Malgré l'Incarnation, la rigueur du dualisme chrétien n'est pas douteuse.

Ce statut du corps comme intercesseur et comme malédiction se retrouve dans les deux mythes interprétés par Cohen : Solal, dans les deux cas, s'arrime à une expérience charnelle (son amour pour Ariane, érigée en déesse de beauté), contraire à la lettre de la Loi morale, mais dont il attend le «*miracle*», c'est-à-dire l'expérience d'un salut possible dans un amour reposant sur les seules ressources de l'âme. Pour Solal aussi, il convient qu'Ariane *ait un corps* (c'est son indicible beauté qui est à l'origine de l'amour) et *qu'elle n'en ait pas* : dans la logique puritaine du personnage, Ariane est comptable de tous ses désirs ; coupable d'être sensuelle, elle expie continuellement sa féminité charnelle. Condition de l'amour, le corps d'Ariane est sommé de renier sa corporéité. Sa beauté est cela même qui la désigne comme projection sensible d'un idéal et qui la condamne irrévocablement.

Ce qu'en un sens Solal cherche à éprouver à travers la mise en œuvre des grands mythes occidentaux de l'Amour, c'est la possibilité d'étendre à un monde profane, d'où Dieu est décidément absent, les catégories de l'expérience chrétienne du monde : spiritualisation du sensible, substitution de l'esprit à la lettre, des voies "intérieures" à la juridiction morale, du règne de la Grâce à celui de la Loi. Aussi ne comprend-on que la moitié de la logique cohénienne si l'on interprète le débat moral de Solal comme le conflit entre les exigences de la loi juive et l'appel païen de la chair. Solal n'est pas attiré par des femmes sans mœurs ; il est séduit par de "belles chrétiennes", c'est-à-dire des femmes qui doivent réconcilier l'idéal juif de pureté morale et le sens païen de la beauté, *l'éthique du Sinaï et l'esthétique grecque*. De cette réconciliation, le modèle chrétien, synthèse de l'esprit des prophètes et de la culture hellénique, semblait apporter la promesse. En d'autres termes, Solal cherche à retrouver la vérité morale du judaïsme *en dehors des cadres coercitifs de sa Loi*. Au fond, il s'agit de reconduire, transposée sur un plan séculier, une expérience chrétienne entendue comme l'expérience même de l'Occident.

(L'identification insistante de Solal

au Christ n'a peut-être pas d'autre source.) Or, quel meilleur terrain d'essai que "l'éternelle aventure de l'homme et de la femme" pour mettre à l'épreuve un débat qui, en même temps qu'il résume un différend théologique, exprime le sens profond de la fiction romanesque : celui qui oppose l'amour de la Loi à la loi d'Amour ?

Le débat peut encore s'exprimer sous une autre forme, dont de nombreux développements précédents nous ont fait pressentir l'enjeu. Il s'agit de l'identité féminine de l'Occident. Réduite à sa plus simple expression, la fiction de Cohen n'oppose pas l'Orient et l'Occident, ou le judaïsme à l'Europe : elle confronte les aventures amoureuses du héros en Europe à l'univers traditionnel du judaïsme. Solal, héros déchiré aux aspirations messianiques, oscille entre le rôle de "roi des Juifs" qu'il tient symboliquement à la fin de *Solal* ou dans la cave de Berlin, et une royauté érotique, exprimée dans des termes fort voisins quand, par exemple, les femmes apparaissent pour lui comme un peuple de substitution : «elles le consolent de n'être pas roi, car il est fait pour être roi [...]. Il régnera donc sur les femmes, *sa nation*, et il les choisira nobles et pures»¹.

Le judaïsme ou le féminin. Amour de la Loi d'un côté, amour des femmes occidentales de l'autre. L'opposition n'est pourtant pas si tranchée qu'elle le paraît. C'est que, on l'a vu, il revient à la femme d'incarner un projet de Rédemption : Solal cherche à retrouver dans son rapport aux femmes ce qu'il a perdu dans son rapport à la Loi. Il entretient à l'égard de l'idéal humain représenté par la féminité une dévotion qui l'apparente à l'espérance messianique : "les femmes, merveilles de la création, toujours vierges et toujours mères, venues d'un autre monde que les mâles, si supérieures aux mâles" sont "annonce et prophétie de la sainte humanité de demain, humanité enfin humaine"². Ces paroles sont le strict pendant des nombreux passages portant sur la vocation du peuple juif, "Israël sauveur"³. L'«humanité enfin humaine», la «sainte humanité de demain» promise par les femmes renvoie à "l'avènement de l'humain sur terre", à "l'homme humain", à "l'humanisation de l'homme"⁴ voulus par les

¹BS, p. 300. Nous soulignons.

²*Ibid.*, p. 321.

³*Ibid.*, p. 760

⁴*Ibid.*, p. 765-766.

prophètes hébreux : Salomon n'est-il pas quant à lui le «petit prophète des temps bienheureux où les hommes seront tous pareils à [lui]»¹ ?

Ces deux perspectives rendent compte du mouvement de balancier qui donne à l'œuvre son rythme propre : le roman d'amour, la geste des Juifs. Ces deux versants de l'inspiration romanesque sont ainsi l'expression du conflit de deux sotériologies.

Le salut par l'amour repose sur l'idée que la femme est, par nature, porteuse d'une «promesse de douceur, de sensibilité, de maternité»². La logique sous-jacente de cette affirmation consiste à s'abandonner en confiance aux inclinations de son cœur pour prêter à la femme la figure de l'idéal qui tire le pécheur vers le bien. L'amour des femmes est le «seul sentiment divin sur cette terre», ressasse Solal. Dans le jeu de la Justice et de la Grâce, de la Loi et de l'Amour, la femme se situe évidemment sur le second plateau de la balance. La foi en la fonction salvatrice et rédemptrice de la femme peut exciper d'une grande partie de la littérature amoureuse occidentale et pourrait trouver son expression dans les paroles conclusives du *Second Faust*, où «L'Éternel-Féminin / Nous entraîne en haut»³ ("«Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan»).

Quoi d'étonnant alors que Solal, homme faustien rêvant la réconciliation de l'humanité avec ses idéaux, de l'espérance juive et du génie occidental (comme Faust entendait, par son amour pour Hélène la Grecque, célébrer les noces du romantisme et du classicisme), commence par projeter en Ariane la somme des idéalizations véhiculées par la tradition culturelle occidentale ? La femme salvatrice signifierait la possibilité pour l'humanité de se sauver par la seule force d'un Amour absolu. Si l'anomie politique de l'Occident païen trouve sa sanction dans l'adoration de la force, *l'anomie morale de l'Occident chrétien trouve son expression dans le culte de l'Amour absolu.*

À l'opposé de cette sotériologie amoureuse-féminine, le modèle juif se situe presque exclusivement dans le domaine de la Loi et de la Justice. C'est par leur soumission inconditionnelle aux commandements

¹Mang, p. 96.

²BS., p. 304 et la citation suivante.

³Goethe, *Le Second Faust*, trad. de Henri Lichtenberger, Aubier-Montaigne, Paris, 1980, p. 259.

moraux que les Juifs peuvent figurer un idéal d'humanité, donner idée d'une vérité morale. Dans les deux cas, l'amour est bien la fin en même temps que la valeur séminale. Mais alors que la sotériologie féminine substitue purement et simplement l'Amour à la Loi, dans l'espérance d'un Salut qui s'opère par le miracle d'une soudaine révélation, la sotériologie juive se donne comme l'éducation laborieuse et lente de l'humain sous le joug de la Loi, et se fonde sur une méfiance obstinée à l'égard de toute immédiateté sensible. D'où la suspicion à l'égard de la femme. L'une des premières mises en garde du rabbin Gamaliel consistait dans la dénonciation de la "charité", «plaisir des peuples féminins»¹. Incarnation d'une Loi juive intransigeante, Gamaliel en figure l'essentielle masculinité. Toutes les principales figures juives de la fiction romanesque sont masculines, à commencer par les cinq Valeureux. Seule Rachel échappe partiellement à la règle, mais sa laideur la prive de toute la séduction dont sont parées les femmes européennes. À l'inverse, l'expérience occidentale de Solal se confond presque entièrement, on l'adit, avec l'expérience de la femme.

Dans la mesure où l'Europe a été largement modelée par un millénaire de christianisme, elle semble relever essentiellement de la sotériologie de l'Amour. Dès lors, l'échec de Solal au début de *Belle du Seigneur* semble signifier symboliquement l'impossibilité de penser l'humanité sous le seul signe d'un amour affranchi de la Loi, dans l'abandon confiant au mouvement du cœur. Dans un monde encore prisonnier des rapports de forces naturels, c'est la nature qui, finalement, dictera ses lois à l'amour et non l'inverse. Si bien que l'univers occidental, *idéalement* féminin, est *pratiquement* masculin : l'ordre viril règne parmi les nations d'Occident. La faiblesse féminine, de valeur qu'elle devrait être, s'inverse bientôt en soumission idolâtre au joug masculin de la force ; la babouinerie des mâles s'appuie sur la complicité admirative des femmes, et Solal n'a plus qu'à fustiger «le ravissement femelle devant le fort»², «la féminine posture»³ de servitude, «les grosses sexuelles excitées par tant de virilités bottées»⁴.

Porteuse

¹*Solal*, p. 35

²*BS*, p. 308.

³*Ibid.*, p. 307.

⁴*Ibid.*, p. 440.

des valeurs vénérées par-dessus tout par l’auteur et son personnage, celles de la maternité, la féminité livrée à ses seules armes est impuissante à contrebalancer le règne tout-puissant de la force : “La mère, écrit encore Eugène Enriquez à propos du culte marial, ne peut jamais être le symbole de la loi. Elle peut l’être de l’amour, de la tendresse, du sentiment en général ; elle est l’expression de la chaleur charnelle, de la relation avec la terre. En cela, elle est le symbole de la libido (le passage "de la mariée à la vierge" ne fait pas disparaître l’aspect libidinal de la mère : il ne fait que le tempérer et le transformer en douce affection se répandant également sur tous) donc d’une des forces faisant bouger le monde. Elle ne peut donc prétendre à être ce qui peut réguler cette force”¹.

À l’inverse, le chemin de Rédemption tracé par le messianisme juif, par sa défiance à l’égard du sensible et surtout sa vénération exclusive de la Loi, porte une empreinte avant tout masculine. Le judaïsme (dans les romans) est d’abord le monde du Père, c’est-à-dire non du don gracieux, mais d’une dette jamais réglée envers un principe intransigeant et abstrait, et qui passe par une violence coercitive à l’égard des sens. Le rigorisme mosaïque ne semble exister que pour énoncer l’impossibilité pour l’humanité de communier jamais avec le divin, d’être en règle avec la Loi, bref : pour rappeler l’existence de *l’irréconciliable* au cœur de la nature humaine.

La loi d’antiniture se dresse dans le récit de Cohen comme le mythe fondateur du judaïsme soumettant les corps et les âmes à une inflexible discipline. Le modèle est, on le voit, l’exacte antithèse du précédent, puisque la loi (paternelle, masculine) à laquelle se plient les Juifs est si rigoureuse qu’elle en devient pour ainsi dire castratrice – elle soumet l’homme à un processus de dévirilisation. C’est ainsi que se trouve résolu un second paradoxe : *originellement* masculine, la société juive est *téléologiquement* féminine. Image dont le très maternel Saltiel, mais aussi Gamaliel aveugle, mais encore le pieux Jérémie et ses bottines de femme, donnent peut-être comme l’anticipation approximative.

L’Europe est objet de désir parce que l’Europe est femme, et l’Europe est femme parce qu’elle est chrétienne. L’Occident “chrétien” et le judaïsme ont tous deux en vue une “humanité humaine”

¹E. Enriquez, *op. cit.*, p. 160.

qui se confond avec une axiologie féminine, c'est-à-dire essentiellement non-violente, loin des «machineries animales de virilité»¹. Mais l'idéal féminin du judaïsme transite par une loi d'essence virile, quand le culte de la douceur figuré par le féminin occidental semble proposer un accès immédiat au salut par l'expérience d'un absolu de l'amour. Pour être authentique cependant, cette expérience doit se nier comme expérience sensible et sensuelle, sous peine d'une réidentification toujours possible à l'érotisme païen. Il ne suffit pas, semble suggérer le romancier, de suspendre des guirlandes aux cornes du taureau et de mettre des fleurs à sa bouche, comme le croyait la pauvre Europe, pour transfigurer en théophanie ce qui n'est jamais qu'une version élégante de l'amour vache. S'il y a quelque chose de désespéré dans la vision du monde d'Albert Cohen, c'est bien cette oscillation jamais résolue entre une loi sans désir et un désir hors-la-loi.

*

Les mythes occidentaux de l'amour ne sont saisis à la lettre, interprétés à leur plus haut degré d'exigence, que pour être ensuite mis à bas comme autant d'illusions. Le passage de l'idéal érotique (donjuanesque ou tristanesque) au réalisme romanesque instruit le procès en règle de la "féerie idéaliste". On ne s'attardera pas outre mesure sur la dimension iconoclaste de *Belle du Seigneur*, déjà très largement explorée². Le mythe de la passion voyait dans celle-ci l'aventure de l'âme et arguait de la secondarité du corps ; le roman de la passion s'impose d'en prouver la nature essentiellement charnelle : c'est le corps qui, en dernière instance, dicte sa loi à l'esprit et les alibis spiritualistes ("l'amour des réalités invisibles"³) ne sont que les ruses de la concupiscence. Le mythe de la passion entendait exprimer, dans l'embrassement des corps, l'aspiration religieuse à l'éternité et au divin ; le roman de la passion n'y voit qu'un détournement idolâtre de la rhétorique du sacré. Le mythe de la passion se vit et se pense dans l'insurrection contre la morale bourgeoise et l'institution conjugale ; le roman de la passion révèle au contraire que celle-ci est entièrement

¹BS, p. 315.

²V., entre autres, les travaux de Catherine Milkovitch-Rioux, Alain Schaffner, Nathalie Fix et les pages 750-770 de notre thèse, *La Fiction de l'Occident*, Paris IV, 1995.

³BS, p. 302.

aliénée à cet ordre social qu'elle prétend révoquer : la passion est une pratique de classe et le projet romanesque ne cesse de replacer la complaisance du monologue amoureux dans la polyphonie sociale (notamment à travers les témoins que sont Mariette la domestique et les Valeureux).

Si la dimension démonstrative ne fait aucun doute, le roman est loin cependant de s'en tenir à cette épure. D'abord parce que la logique narrative elle-même ne laisse pas d'être équivoque. On sait que Solal oppose à cette sacralité frelatée de la passion adultère la sainteté du mariage traditionnel, "alliance de deux humains unis non par la passion qui est rut et manège de bêtes et toujours éphémère, mais par la tendresse, reflet de Dieu"¹. Rien cependant ne vient dans la fiction ratifier l'apologétique conjugale, sinon, dans *Mangeclous*, le couple singulier du Bey des menteurs et de l'éléphantesque Rébecca. La "plaidoirie pour un amour sans éros"² ne semble tirer sa légitimité que de l'échec retentissant de l'expérience érotique occidentale ; mais à l'inverse, la force d'embrassement de la passion ne peut se concevoir que sur fond d'un refus presque inhumain de l'érotisme et de la femme dans l'univers traditionnel.

La seconde ligne de faille de la démonstration réside précisément dans ce statut de la femme. La grille d'interprétation spirituelle se double en effet de résonances psychologiques qui complexifient d'autant l'interprétation du roman. Que les incriminations de Solal ne proviennent pour partie d'une peur de la femme, d'une angoisse de castration devant l'"aimant vampire, [qui] voulait le garder dans le monde obscur"³, le texte ne cesse de le démontrer. Loin de s'en tenir à la condamnation de l'adultère, le personnage inclut dans ses anathèmes jusqu'à la femme légitime, qui "fait certaines choses abominables et transpirantes avec son époux"⁴, de même que les fulminations de Mangeclous (et de son public... masculin) décrivent l'ensemble des usages sexuels attribués à l'Occident : coquetterie, soins du corps, rouge à lèvres, et jusqu'aux baisers dont la seule évocation suscite dans

¹*Ibid.*, p. 360.

²C. Challier, *Les Matriarches*, éd. du Cerf, 1985, p. 88.

³*BS*, p. 609.

⁴*Mang.*, p. 235.

l'auditoire un soulèvement de dégoût. Le soupçon de dépravation pèse sur tout plaisir sexuel, et cette Europe a tous les caractères de Sodome et Gomorrhe. Que le faux avocat échafaude sa vision d'une Europe débauchée sur l'idée d'une complaisance coupable envers les appels de la sensualité donne à penser que l'antithèse de l'Orient juif et de l'Occident païen n'est peut-être que la pointe émergée de sa "connaissance du cœur féminin"¹. La femme est la cible principale en même temps que le point aveugle de ses invectives. En ce qu'elle éveille en l'homme un désir supposé coupable, en ce qu'elle fait preuve elle-même d'un penchant à la volupté, elle incarne à elle seule le principe païen auquel se ressourcent incessamment l'Europe. Les imprécations de Mangeclous sont cependant plus exclusives encore que celles de Solal, son double : le faux avocat ne concède pas à la femme une supériorité de nature sur l'homme ; "les Européennes [...] affamées de gorilleries"², "ces malheureuses soumises à la loi de nature qui est bestiale"³ portent presque seules le poids du péché.

Pour Mangeclous, la tradition juive aurait résolu le problème de la volupté féminine en contenant l'union de l'homme et de la femme dans les limites d'un mariage où la tendresse aurait définitivement supplanté la sensualité. En ce sens, l'Europe est païenne parce que le pouvoir de la femme sur les esprits et les corps se donne libre cours. Est féminine toute société gouvernée par le désir de jouissance : l'Europe est placée sous le signe impérieux d'une femme porteuse de toutes les forces de dissolution.

Il ne faut pas mésestimer la force de cette peur de la femme et du ressentiment qu'elle inspire, qui constitue l'un des ressorts profonds de Solal dans *Belle du Seigneur*. Le désastre amoureux n'y apparaît pas seulement comme la conséquence d'une imagerie mystifiante, mais comme le châtement programmé, quoique inconscient, d'une femme décrétée coupable sans recours. Force est de reconnaître que l'ambivalence est partout, jusque dans l'image de l'humble et sublime vieillard : dans le "sourire noir où luisaient deux canines"⁴ semble se dessiner la figure inquiétante du destin

¹Val., p. 170.

²*Ibid.*, p. 160.

³*Ibid.*, p. 162-163.

⁴BS., p. 37.

de la jeune femme, bientôt *vampirisée*. Le prophète de l'Amour ne masque pas longtemps le logicien avide de soumettre la complexité du réel à la toute-puissance de sa doctrine : plier la femme à la l'évidence implacable et univoque de la Loi morale, puis, une fois l'échec constaté, pousser aussi loin qu'il est possible la logique passionnelle pour en vérifier expérimentalement la vacuité. Autant que par l'amour, Solal est possédé par la volonté de vérifier son hypothèse, jouir de l'exactitude de ses présupposés, de la validité de sa vision morale. En ce sens, il est, beaucoup plus qu'Ariane un *Occidental*, au sens presque dostoïevskien du terme, c'est-à-dire un constructiviste ou un doctrinaire, obsédé par la démonstration, chez qui la passion des vérités abstraites prime le souci éthique, qui fait le choix du "sens de la vie" contre la vie même. Telle est sans doute la tragédie cachée de *Belle du Seigneur*. Elle n'oppose pas seulement la vérité morale aux mensonges littéraires : elle réside dans l'impossible rencontre entre *une dupe des mythes et un fanatique de l'Idée*.

*

Cet antagonisme entre un doctrinaire masculin et les forces féminines de l'Éros n'est pas sans faire écho à la rivalité de l'Européen Settembrini et de l'Orientale Clawdia Chauchat dans *La Montagne magique*. La tentation que celle-ci représente pour Hans Castorp tient à la singularité d'un rapport au monde fondé sur le mépris de la "forme" et de la civilité bourgeoises. L'éthique de Clawdia Chauchat récuse tout principe d'économie et de conservation au profit d'une exaltation dionysiaque de l'abandon "au danger, à ce qui est nuisible, à ce qui nous consume. Il nous semble qu'il est plus normal de se perdre et même de se laisser dépérir que de se conserver"¹ – d'où son affinité naturelle avec l'univers de la maladie et son inaptitude à la maternité : la séduction des sens n'annonce aucun fruit autre que sa propre consommation, hors de toute légitimation sociale, de la sphère utilitaire, du côté de la pure dépense libidinale. La maladie qui rend Clawdia géniale est aussi le principe qui la rend à son corps ("son corps devenu doublement corps"²) en démultipliant sa puissance érotique. La passion pour Clawdia Chauchat ne se confond pas,

¹*MM*, p. 505/359. En français dans le texte.

²*Ibid.*, p. 343/244.

néanmoins, avec le lot commun du libertinage au sanatorium. Elle repose moins sur un désir d'assouvissement – la passion de Hans Castorp est aussi chaste que possible – que sur une aventure de l'esprit dans le voisinage de la chair et de la mort. Elle est expérience de "l'oubli de soi", une "folie, une chose insensée, défendue et une aventure dans le mal"¹. C'est comme expérience métaphysique à part entière, beaucoup plus que comme aiguillon sensuel, que l'érotisme met en danger les valeurs de l'Européen Settembrini. Dans le discours du rhéteur de civilisation, Clawdia Chauchat incarne, en tant que femme, malade et asiatique, l'ensemble des forces de décomposition qui menacent l'ordre moral et rationnel – le seul conforme à la dignité et à l'intérêt de l'*homo humanus*.

Au-delà des évidentes dissemblances du ton et du style entre les deux fictions, la femme semble susciter des représentations analogues : dans les deux cas, il s'agit d'opposer radicalement le sens d'un monde humain (que celui-ci soit pensé dans la filiation de la Loi monothéiste ou dans l'esprit de l'humanisme laïc) et des facteurs de corruption – menace de dépravation, de réduction à l'état animal – incarnés d'abord par des femmes toujours suspectes. Anna Karénine pour Mangeclous – c'est-à-dire la femme européenne en général –, Clawdia Chauchat pour Settembrini, constituent les figures mêmes de la tentation, un appel incessant à s'insurger contre la Loi morale (Mangeclous) ou l'ordre de la raison (Settembrini).

Mais, plus encore que l'analogie, la dissymétrie est pleine d'enseignement. Car Anna Karénine, c'est l'Europe, ou un fantasme de l'Europe ; et Clawdia, c'est l'anti-Europe, l'Orient, l'Asie. Singulier chassé-croisé à l'issue duquel l'érotisme est pour Mangeclous ou Solal (les deux personnages étant, sur ce point comme sur d'autres, parfaitement solidaires) d'essence occidentale quand pour l'Européen Settembrini l'appel des sens vient de l'Orient. Dans un cas l'Europe est femme – c'est sa beauté et son vice ; dans l'autre, c'est l'Asie qui est féminine. À une Europe masculine, fondée sur de sains principes virils, s'oppose alors un Orient efféminé et lascif, qui ébranle le magistère de la raison. Il serait très insuffisant de rappeler que l'Orient de Thomas Mann n'est pas le même que celui de Cohen. La difficulté vient moins

¹*Ibid.*, p. 507/361. En français dans le texte.

de cet Orient mal défini dans l'un et l'autre cas que de l'image contradictoire de l'être occidental et plus encore : de la capacité de la femme à incarner successivement les deux pôles de cette géographie mentale.

Et si la territorialisation n'était ici qu'un leurre ? Mangeclous l'Oriental appelle occidentale la femme suspecte de menacer la stabilité morale du monde par sa nature voluptueuse ; Settembrini désigne comme oriental le principe même de l'abandon coupable aux sens. Dans les deux cas, les imprécateurs identifient comme dépravation un phénomène trop complexe pour être entièrement maîtrisé et connu, s'érigent en censeurs pour mieux dissimuler leur désarroi face à cette potentialité de désordre que constitue la femme, qui arrache l'individu à ses repères, au risque de susciter un sentiment vertigineux de perte. «Europe» pour Mangeclous, «Orient» pour Settembrini ne sont pas tant des territoires qu'une cristallisation de peur et de fascination devant l'inconnu, emblématiquement incarné par le féminin. Si ce sont des continents, ce sont des "continents noirs" (Freud). Mangeclous, Solal, Settembrini se rejoignent pour caractériser comme *terra incognita* la femme et les diverses perturbations que sa seule existence peut infliger aux certitudes raisonnables de l'ordre masculin – oriental ou occidental – et c'est une belle unanimité qui leur fait trouver la femme trop complaisante à ce qui en l'homme relève de l'animal. Anna Karénine est à Mangeclous ce que Lilith est à Settembrini ; l'Europe est à l'un ce que l'Asie est à l'autre : une altérité qui, en se dérochant sans cesse, contrarie la visée de souveraineté du moi.

Quelques remarques peuvent ici être formulées à titre de bilan provisoire. La première portera sur l'imaginaire de la féminité chez Albert Cohen, dont on voit qu'il est travaillé de multiples contradictions. Le féminin constitue bien chez l'auteur de *Belle du Seigneur* un idéal humain porté par la spiritualité judéo-chrétienne ; plus éloignée que l'homme de la nature, elle est néanmoins constamment portée à se soumettre corps et âme à l'ordre masculin qu'elle est impuissante à contrecarrer – d'où le sentiment d'une trahison spirituelle chez Solal, pourfendeur de la "gorillerie". La femme est à la fois ce qui fait signe vers une pure idéalité et ce qui rive l'homme à ses limites charnelles.

Cette oscillation entre adoration et ressentiment ne constitue cependant que le premier aspect du procès de la féminité. Car, hors des élaborations théoriques et des perspectives

générales

dans

lesquelles

se réfugie souvent Solal, le héros de Cohen a bien du mal à se déprendre d'un fantasme de toute-puissance qui lui interdit définitivement d'écouter et de secourir cette "prochaine vraiment trop proche"¹ qu'est la femme aimée. Celle-ci n'est plus alors ni un idéal humain, ni sa trahison, mais un défi éthique que le personnage masculin, trop vulnérable, est incapable de relever. Ces deux grilles de lecture ne cessent de se contrarier et de se renvoyer cette "agaçante réverbération critique" (Genette) qui donne à l'œuvre son ambiguïté.

Il ne faut pas s'étonner outre mesure de l'étroite imbrication d'un questionnement culturel sur l'Europe et d'une interrogation psychologique sur l'identité sexuelle, d'un "malaise dans la culture" et des névroses individuelles. Jacques Le Rider, à partir de l'exemple viennois du tournant du siècle, a montré le rôle qu'a pu jouer la "crise de l'identité masculine" dans la *Kulturkritik*. Les écrits d'un Otto Gross (prônant la révolution matriarcale contre la volonté de puissance), les obsessions d'un Otto Weininger (diagnostiquant la décadence européenne à travers le double prisme de la "féminisation" et de la "judaïsation" de la culture) témoignent entre beaucoup d'autres du rôle qu'ont pu jouer, pour le meilleur et pour le pire, les figures de la femme et du Juif dans l'imaginaire d'une «modernité» en crise². Quelles que soient les inflexions singulières que les auteurs ont pu trouver pour exprimer cette crise, il est frappant de retrouver chez des écrivains qui, comme Cohen, sont étrangers à la *Mitteleuropa*, la permanence d'une obsession sur la culture, la sexualité et la Rédemption. Loi du Père, loi de la Mère, lois de Nature s'affrontent dans un combat indécis dont dépendent tout à la fois le salut des civilisations et le bonheur de l'individu.

C'est donc sans surprise qu'on retrouvera, chez un écrivain évidemment plus familier de la sphère centre-européenne, toutes les modulations de ce questionnement : *Le Château* est d'abord cet immense chantier romanesque où s'enchevêtrent la complexité du politique, les complexes psychologiques et les débats éthiques.

¹BS, p. 614.

²Jacques Le Rider, *Modernité viennoise et crises de l'identité*.

Les deux Châteaux de l'arpenteur (Kafka)

L'arpenteur qui entreprend de découvrir les secrets du Château ne poursuit pas un but purement spéculatif, dans la mesure où ses conditions d'existence dépendent des résultats de l'enquête. On ne saurait dissocier l'enjeu de connaissance d'une lutte pour la reconnaissance. Que sa démarche soit foncièrement intéressée permet de lui rendre toute sa gravité existentielle comme d'en deviner les failles et les contradictions : il peut arriver que l'enquête sur les rouages de l'administration mette en péril la relation avec autrui, ou que l'accès recherché au monde d'en haut compromette toute chance d'implantation dans le monde d'en bas. Le roman peut apparaître comme l'exploration des apories engendrées par un combat confus où se mêlent la volonté de savoir, le désir de justice et la nécessité de vivre. La conscience même de l'arpenteur apparaît comme un champ de bataille où se lisent des contradictions individuelles et collectives.

Le public et le privé . – L'une des difficultés essentielles du texte tient, on l'a vu, à la détermination des frontières entre le Château et le village. Les enjeux de cette question ne tardent pas à pénétrer l'intimité même de l'arpenteur, sous la forme des deux assistants envoyés à K. par l'administration comtale. La première (et unique) nuit d'ivresse amoureuse de K. avec Frieda se sera déroulée sous le regard d'Arthur et de Jérémie, témoins silencieux et clandestins, venus accomplir leur "service", comme si celui-ci consistait précisément à veiller aux ébats de l'arpenteur. Peu après, K. est incapable de chasser de sa chambre les assistants qui "se firent mettre dehors mais revinrent ensuite par la fenêtre"¹. La couche même des amants ne tarde pas à être profanée par l'un des assistants venu prendre la place de Frieda pour se réchauffer, au grand effroi de l'arpenteur. L'impossibilité d'une véritable intimité finit par développer chez l'arpenteur un sentiment de persécution et d'espionnage, envenime les rapports du couple, d'autant que sa compagne témoigne aux deux importuns une complaisance suspecte.

On a pu faire avec raison de ces deux assistants l'incarnation des tendances les plus charnelles de K., le déploiement sauvage de cette

¹CH, p. 69/57.

libido qui, elle aussi, ne sort par la porte que pour mieux rentrer par la fenêtre : la lubricité des assistants, leur indétermination sexuelle, en font les doubles refoulés de l'arpenteur. Cette libido, cependant, est *liée au service*, vient du Château, et peut-être même directement de Klamm, comme semble le supposer Frieda. L'indulgence de celle-ci trahit l'attirance trouble de l'ancienne amante de Klamm pour "les envoyés de Klamm" : "c'est le regard de Klamm que je vois parfois dans leurs yeux et qui me fait frissonner"¹. Le fantôme du fonctionnaire – déjà présent derrière la porte lors de la nuit d'amour des amants – est plus encombrant que le fonctionnaire réel ("Klamm est ici beaucoup trop présent, beaucoup trop"²), et l'arpenteur mesure très vite les limites de sa prétendue victoire : "Tu es encore la maîtresse de Klamm, tu es encore loin d'être ma femme."³

Si le politique est traversé de fantasmes sexuels, l'inverse est donc également vrai : l'expérience intime, la vie privée, semblent constamment grevées par les relations de pouvoir et par la présence de l'administration. K. affronte jusque dans ses draps la présence du Château. C'est le même fonctionnaire qui surveille son travail et entrave sa jouissance : "Jamais K. n'avait vu nulle part l'administration et la vie à ce point imbriquées, tellement imbriquées qu'on avait parfois le sentiment que chacune avait pris la place de l'autre. Qu'importait, par exemple, le pouvoir jusqu'ici de pure forme que Klamm avait sur le service de K., comparé à celui qu'il exerçait très réellement sur la chambre à coucher de K. ?"⁴ Cette réflexion de l'arpenteur devrait à tout le moins couper court aux éternels conflits d'interprétation entre un Kafka "politique" et un Kafka "psychologique". La structure œdipienne ne fait certes aucun doute : Klamm est bien l'image du père tout-puissant, possesseur réel ou virtuel de toutes les femmes du village, tout comme le père primitif de *Totem et tabou*⁵. Pour autant, la

¹*Ibid.*, p. 177-178/171

²*Ibid.*, p. 175/169

³*Ibid.*, p. 178/173

⁴*Ibid.*, p. 86/74

⁵On doit à Walter Sokel d'avoir mis en évidence que le conflit entre K. et Klamm, et de façon générale, entre l'arpenteur et le Château, était une variation supplémentaire de Kafka sur le rapport ambivalent du fils à l'image du père. K. est un Klamm en réduction — comme l'indique le jeu de miroir onomastique (K./Klamm) —, qui défie le père en lui ravissant sa compagne ; mais, après la rébellion, le fils souffre de cette atteinte portée à la figure de l'autorité et cherche à la restaurer. Le combat de K. serait la marque de ce déchirement du sujet entre sa volonté d'émancipation et sa nostalgie inconsciente de la loi paternelle (*Tragik und Ironie*, p. 392 sq.).

lecture psychanalytique n'interdit nullement une approche plus spécifiquement politique.

La séparation du public et du privé est au cœur de la pensée politique occidentale : l'émergence d'un espace public autonome et séparé – lieu d'échange et de visibilité – qui permet en retour l'épanouissement de la sphère privée constitue l'un des caractères propres de la modernité politique. Le Château brouille ces démarcations, au point que le foyer des amants n'apparaît plus que comme une annexe de son champ d'influence. L'absence de vie publique au village trouve son répondant dans l'impossibilité de la vie privée ; la perte du monde commun s'accompagne d'une aliénation intime.

Frieda ne saurait avoir de "secret" pour les aides parce qu'elle ne saurait avoir de secret pour Klamm, c'est-à-dire pour le Château. Ce faisant elle réactive le fantasme d'une totalité homogène, de l'identité absolue entre le Château et le village, qui n'est pas sans évoquer certains des traits du totalitarisme où "l'État et la société civile sont censés se confondre" "tandis que s'épanouit la représentation d'une société homogène et transparente à elle-même"¹. On a pu montrer², à partir du symbolisme des Lumières, la permanence d'un imaginaire utopique de la "cité transparente", par opposition "à toute société opaque qui dissimule les rouages de ses mécanismes". Cet idéal cependant ne demande qu'à s'invertir puisque, du même coup, "rien dans la vie sociale ne devrait échapper au regard totalisant" : la "transparence radieuse projette une ombre". Exercé au nom de la rationalité, le pouvoir du Château combine l'opacité totale de ses structures et une idéologie de la transparence. Se rejoignent finalement, pour la plus grande confusion, les Lumières et l'obscurantisme. Le Château est d'autant plus puissant qu'il passe pour une autorité bienveillante et protectrice, travaillant dans l'intérêt général et n'ayant pas d'intérêt propre à défendre – ce qui lui permet de s'immiscer sans limite dans la vie la

¹Claude Lefort, *op. cit.*, p. 22.

²B. Baczko, *Lumières de l'utopie*, p.8-9.

plus intime des particuliers, qui n'ont plus rien à cacher parce qu'ils ont tout aliéné à l'autorité suprême.

Cette confusion permet de comprendre l'une des fonctions primordiales de l'arpentage. Dans son combat contre le Château, il s'agit avant tout de parvenir à discerner les espaces de l'expérience, de faire émerger l'espace propre du politique et celui du privé. Exigence de clarté qui est la seule façon de ne pas sentir partout peser l'œil de Klamm. Ce qu'on pourrait, de façon certes partiellement anachronique, désigner comme la tentation totalitaire de ce Château d'Extrême-Occident réside moins dans le secret de la loi que dans la *délocalisation* de celle-ci – l'unité d'inspiration avec *Le Procès* est ici patente : faute d'être situable, le pouvoir est partout, jusque dans la conscience intime des dominés¹.

L'odyssée de l'arpenteur. – Conquérir son espace propre, arracher son autonomie, c'est aussi acquérir un statut administratif, une reconnaissance légale. K. ne se contente pas de vivre au village, ce que personne, après la première nuit, ne lui refuse vraiment : il entend s'y établir en obtenant des autorités en place une forme d'investiture. La seule implantation communautaire ne comble pas ses vœux, comme si seul le lien juridique et politique était propre à satisfaire sa conception d'une vie pleinement humaine. C'est en vue d'une reconnaissance plénière que l'arpenteur consent, par stratégie, à partager le sort des villageois, sans jamais quitter le Château des yeux. Pour Kundera, "l'arpenteur n'est pas du tout à la conquête des gens et de leur chaleur, il ne veut pas devenir «l'homme parmi les hommes» comme l'Oreste de Sartre ; il veut être accepté non par une communauté mais par une institution. Pour y parvenir, il doit payer cher : il doit renoncer à sa solitude"². L'affirmation mérite cependant d'être nuancée. K. aurait pu vivre longtemps au village, voire épouser Frieda, en renonçant au

¹Le philosophe Giorgio Agamben (*Homo Sacer, Le pouvoir souverain et la vie nue*, coll. l'ordre philosophique, Seuil, 1997) rappelle que la notion juridico-politique de *ban* désigne à l'origine "aussi bien l'exclusion de la communauté que le commandement et l'enseigne du souverain" (p. 36), renvoie à une *zone d'indistinction* entre l'intérieur et l'extérieur, entre le licite et l'illicite, le fait et le droit, la *physis* et le *nomos* qui n'est pas sans analogie avec la situation décrite dans le roman de Kafka.

²Milan Kundera, *L'art du roman*, p. 138.

désir d'être reconnu par les autorités comme arpenteur, en abandonnant le projet de voir Klamm en face. Dans les faits, sa quête d'une reconnaissance le voue à une solitude accrue, sa revendication d'un droit isole encore davantage K. du reste de la communauté, le retranche de la collectivité. Elle le fait émerger comme individu.

K. n'est ni "du Château", "ni "du village", il n'est "rien"¹ – mais ce néant est encore "quelque chose". : tel est le scandale qui afflige Gardena, l'aubergiste du pont. Échappant à tout système de reconnaissance, K. est dans le village l'homme abstrait, impose au corps communautaire son existence surnuméraire et pousse la présomption jusqu'à réclamer ses droits. Ce qui explique que le manque d'être de l'étranger soit conjointement un excès d'être. Dans la perspective organique du village, K. ne peut être qu'aberrant, puisque la nature de ses revendications tendrait à supposer une antériorité de droit de l'individu sur le corps social, de la partie sur le tout. L'arpenteur, par son extériorité à l'histoire, à la tradition, à la communauté, ouvre une brèche inouïe dans la clôture idéologique et sociale de la collectivité où il aspire à s'installer.

Ce faisant, il affronte le Château dans une lutte sans merci, où sont en jeu tout à la fois une affirmation individualiste et une exigence rationnelle, deux traits constitutifs de la modernité occidentale. Loin de se réduire au tableau d'une forme moderne d'oppression, le conflit de l'arpenteur et du Château n'est peut-être que la figuration des contradictions qui entravent et compromettent *le procès d'émancipation de l'individu occidental*.

C'est par sa singularité que la démarche de l'arpenteur acquiert d'abord sa paradoxale universalité. K. ne se bat que pour lui, revendique son droit propre, sans songer à bouleverser l'ordre en place : "Car mon ambition n'est pas de faire s'ériger et s'effondrer de grandes colonnes de dossiers me concernant, c'est d'être un petit géomètre qui travaille tranquillement à sa petite table à dessin"². En ce sens sa démarche est résolument individualiste. Mais alors même qu'il ne demande rien d'autre que le règlement de son cas particulier, l'arpenteur en vient à formuler les droits élémentaires de tout individu :

¹CH, p. 76-83/62-71 pour les citations suivantes.

²CH, p. 95/84

celui d'avoir un foyer et un travail. La première sans doute, Hannah Arendt a vu que le statut d'apatride de K. lui permettait d'incarner électivement une humanité essentielle : “Le héros ne s'intéresse qu'aux choses les plus générales, et ne lutte que pour des choses qui semblent octroyées à l'homme dès la naissance. [...] Du fait qu'il insiste sur les droits de l'homme, l'étranger se révèle être le seul qui ait encore l'idée de ce qu'est une simple vie humaine dans le monde. [...] alors que les villageois perçoivent tout comme un don qui vient d'en haut.”¹ Son aventure représente bien virtuellement celle de tout homme engagé dans une lutte de reconnaissance avec le pouvoir, au nom d'un idéal de vie raisonnable et rationnelle, fondée sur une loi juste, capable d'inclure le particulier dans l'universel. L'histoire individuelle de K. “pèse plus lourd dans la balance que toutes les lois élaborées par les sociétés humaines. Elle en est le seul fondement. Elle apporte la preuve de la valeur ou de la non-valeur des lois selon que celles-ci reconnaissent ou ne reconnaissent pas réellement le droit à l'existence du plus petit, du plus vulnérable, du plus démuné.”²

Le conflit de K. avec le Château n'oppose pas une entité exprimant l'absolu et un être contingent mais bien deux droits, deux logiques de la loi dont chacune se prévaut de son caractère irréductible et non négociable : les “services n'avaient jamais qu'à défendre des choses lointaines et invisibles au nom de Messieurs lointains et invisibles, tandis que K. se battait pour quelque chose de proche et d'on ne peut plus vivant, pour lui-même”³. Face à la loi générale illustrée par l'administration comtale et ses fonctionnaires, le droit de l'existence individuelle a, contre lui, le déséquilibre des forces et, pour lui, le caractère résolument concret de ses revendications. L'effort de K. consiste d'abord à dissocier “ce qui se passe à l'intérieur de l'administration” et sa “personne réelle”, “extérieur” à l'administration”⁴.

Ce faisant, K. ne peut que heurter de front le fonctionnement politique du Château. La revendication singulière de l'arpenteur se retourne chez ses accusateurs en dénonciation d'un individualisme forcené.

¹H. Arendt, *La tradition cachée*, pp. 104-105.

²R. M. Ferenczi, *op. cit.*, p. 142.

³CH, p. 85/73.

⁴*Ibid.*, p. 94/83.

La patronne de l'Auberge des Messieurs reproche à l'arpenteur de ne poursuivre que son intérêt personnel, sans considération des lois ni de la morale, en précisant qu'à l'inverse "chacun des Messieurs ne sert que la Cause, ne pense jamais à son avantage particulier"¹. Il semble toutefois que ce soit moins par souci du bien public que par incapacité structurelle à reconnaître les droits de l'individu que le Château entrave les revendications de l'arpenteur. Le cas particulier, comme le rappelle le Chef de la communauté, n'a pas d'existence légale. La tragédie de K. ne provient pas seulement d'un dysfonctionnement de la machine bureaucratique, mais surtout de ce qu'il n'y a pas de véritable statut de l'erreur dans la pensée, les catégories intellectuelles et idéologiques du Château. Le présupposé de l'infaillibilité est solidaire de la forclusion de l'individu : l'individu est en soi une aberration. En se disant victime d'un "abus épouvantable"² et en réclamant un traitement équitable, donc singulier, l'arpenteur sort de la logique totalisante de l'administration pour se constituer en sujet de droit : "Je ne veux pas de faveurs (*Gnadengeschenke*) du Château, je ne veux que ce à quoi j'ai droit (*Recht*)"³.

Individu contre système, concrétude d'une existence contre abstraction des règlements : l'antithèse paraît aussi simple que forte, mais si ce premier moment de l'odyssée de K. semble indiscutable, il s'en faut cependant que tout le récit s'y ramène. Le tissu de la fiction est décidément rebelle aux simplifications, fussent-elles bien intentionnées, qui feraient du roman l'allégorie d'un combat pour les droits de l'individu. La relation de l'arpenteur au Château dément la netteté de ce schéma. La démarche de K. mêle aux motifs rationnels (ceux qui relèvent de la positivité juridique) la passion d'un combat dont les mobiles secrets restent obscurs. Il faut prendre au sérieux l'arpenteur lorsqu'il déclare que "mettre en ordre [ses] affaires avec l'administration, c'est [son] vœu le plus cher et à vrai dire le seul."⁴ S'il est un désir de l'individu K., c'est le désir d'ordre – dont le Château apparaît comme l'illustration fascinante, l'idéal ensorcelant. Le combat contre

¹*Ibid.*, p. 339/341.

²*Ibid.*, p. 99/88.

³*Ibid.*, p. 104/93

⁴*Ibid.*, p. 211/208

l'administration relève aussi d'un désir du Château, idée fixe qui finit par évacuer toutes les autres. Pour Paul-Laurent Assoun, K. trahit là sa singulière perversion : avoir "pris la règle même, le règlement" comme "objet exclusif" du désir ; "la formule même du conformisme" devient chez K. une "sorte d'idéal" : "*Le Château* pourrait bien être l'histoire fantasmatique d'un Règlement qui se dérobe à un sujet qui désire passionnément en être l'objet, voire la victime !"¹ Derrière l'exigence rationnelle de K. se dissimulerait une aspiration inconsciente, à se confondre avec l'ordre régnant. La véhémence de l'affirmation individualiste se retournerait en dernière instance en un besoin effréné d'ordre, une *hybris de normalisation*.

On a vu combien restait vivace, malgré tous les démentis de l'observation et de l'expérience, le mythe unitaire et identitaire de l'Occident – fantasme de l'Un qui hante à son insu l'imagination de l'arpenteur. Alors même que les autorités ne le lui imposent plus, K. aspire à être inscrit sur les registres, codifié dans des procès-verbaux (il ne les refuse à Momus que pour mieux les exiger de Klamm) comme si son salut en dépendait. La satisfaction des désirs de K. passerait, au sens strict, par la fin de l'exception monstrueuse et aberrante qu'il constitue dans le village par son statut d'étranger. Cette connivence secrète, faite de lutte et de désir, entre l'individualisme résolu et l'impersonnel absolu est l'une des dimensions essentielles du roman.

Celui-ci semble ainsi mettre en scène deux menaces pesant sur l'affirmation du moi : celle d'une absorption dans la communauté villageoise d'un côté, celle d'une neutralisation dans l'administration comtale de l'autre. Dans un cas, l'individu est menacé de se fondre dans l'organicité communautaire ; dans l'autre, de se dissoudre dans l'abstraction du dossier. À la tyrannie du collectif dans l'ordre grégaire du village fait pendant le despotisme du général dans le règlement administratif. Or, si l'aliénation communautaire est un trait constitutif des sociétés traditionnelles, l'aliénation administrative présente un visage spécifiquement moderne dans la mesure où elle semble pour sa part trouver son origine dans le destin de la rationalité occidentale.

Le Château n'oppose pas le rationnel et l'irrationnel mais deux figures de la rationalité. Entre l'administration du comte Westwest et

¹Paul-Laurent Assoun, *Le pervers et la femme*, p. 167.

le combat de l'arpenteur se trouvent figurées deux possibles incarnations du destin de la raison occidentale. On a vu comment, dans sa lutte contre les préjugés et les superstitions villageoises, l'arpenteur pouvait incarner le combat de la rationalité contre les forces archaïques de la tradition et les pseudo-vérités de la terre. K. n'est pas étranger à l'essence de la civilisation occidentale : il porte haut l'exigence de l'esprit critique, la volonté de savoir et de juger par soi-même qui font l'*Aufklärer*. L'art de l'arpentage n'a pas d'autre fin que de mettre de l'ordre et de tracer des délimitations au sein d'une société prisonnière des pires confusions. De ce point de vue, rien ne semble plus naturel que l'intervention de cet homme des Lumières dans une fable de l'Occident : l'arpenteur semble venir libérer le village de sa torpeur superstitieuse et de ses ténèbres politiques.

La faille apparente de ce schéma vient cependant de ce que, dans cette cause qui semble coïncider avec l'essence même de la raison *occidentale*, K. doit également affronter une administration qui, elle, se présente comme *extrême-occidentale*. Ce combat singulier oppose une figure de l'Occident à ce qui apparaît comme sa propre hypertrophie ! La machine bureaucratique du Château peut apparaître comme le parachèvement de l'ambition rationnelle de l'Occident.

La différence entre ces deux formes de l'expérience occidentale apparaît cependant. Tandis que la raison de l'arpenteur était arrimée à une expérience individuelle, posait des fins (la vie bonne, la reconnaissance d'un statut juridique), la raison administrative parvient à faire l'économie du sens individuel (l'individu n'existe plus) comme de la finalité collective : le "monde administré" est celui du triomphe de la raison instrumentale et anonyme ; l'administration du Château ne travaille plus que pour elle-même, en un système autotélique qui semble n'avoir plus d'autre objectif que de persévérer dans l'être. Entre la rationalité du géomètre et celle de l'administration, la différence n'est donc pas seulement dans le passage du singulier au collectif, mais également dans la perte des fins. La force critique et discernante de la raison s'est corrompue dans l'idolâtrie de l'ordre et le fétichisme du règlement. L'exercice de la raison par le Château se résout en un projet de domination, ne déploie rien d'autre qu'une volonté de puissance. Le Château ne refuse la rationalité isolée et perturbatrice de l'arpenteur que pour mieux imposer un arraisonnement intégral de

l'existence collective ; de même qu'il ne rejette la revendication individualiste que pour mieux évoquer une Totalité homogène et unifiée, seul véritable sujet de l'Histoire. *L'hybris* de la raison engendre des monstres, c'est-à-dire des mythes : telle semble être l'une des suggestions du roman de Kafka.

Le comte du Château, dans cette perspective, se voit justifié dans son nom : Westwest, Occident redoublé, Extrême-Occident, aboutissement d'un procès, moment terminal d'une odyssée de la conscience occidentale qui, partant de la terre obscure, s'enracine dans un projet de saisie rationnelle du monde, se prolonge dans une revendication individualiste et se dissout dans le règne de l'impersonnel.

La chronologie est cependant une grille trompeuse. La vérité du *Château* n'est pas dans la succession de ces moments mais dans leur contemporanéité, leur enchevêtrement et surtout leur complicité. L'utopie technocratique du Château entretient avec les puissances archaïques du village un rapport de bienheureuse complicité. Le raffinement bureaucratique voisine sans difficulté avec le maintien des superstitions les plus rétrogrades. La pointe du développement rationnel représenté par l'administration a besoin de la léthargie intellectuelle du village pour se donner libre cours : les deux barbaries – celle de l'hybris rationaliste et celle de l'irréflexion grégaire – s'entretiennent mutuellement.

Quant au milieu représenté par la raison solitaire de K., il n'est pas tant une image d'équilibre qu'un point de tension ; il est lui-même tiraillé par des forces diverses, qui vont de l'affirmation hautaine de ses droits à la fascination croissante pour le Château. Situation instable par excellence, où le personnage est ballotté entre des postulations contraires, entre village et Château, l'univers des préjugés et la tyrannie de la raison, ces deux extrêmes qui finalement se rejoignent et se marient. Le Château et le village ne font qu'un, répètent à l'envi les habitants, sans comprendre eux-mêmes tout à fait le sens de cette proposition. Entre le cauchemar d'une rationalité mise au service de l'écrasement des individus, et les pesanteurs d'une tradition communautaire, se débat la raison solitaire, elle-même déchirée, tantôt désireuse de discernement, tantôt nostalgique de la fusion, incarnation d'un héroïsme désespéré de l'esprit, luttant pour sa reconnaissance et redoutant son triomphe, à l'image de l'arpenteur écoutant sonner la cloche

du Château, “le cœur frémissa[nt], comme menacé de voir s'accomplir l'objet de son désir incertain”¹.

Le Château d'Autrui. – Certes, le Château, dans la mesure où il constitue le principe du lien social et politique, a tout intérêt à se dérober aux inquisitions de K. : questionner le fondement, c'est déjà en quelque manière l'ébranler – d'où l'inquiétude que suscite un peu partout l'audace du géomètre. Le romancier semble par ses propres voies établir que “le fonctionnement social est un fonctionnement *passionnel* (et non rationnel) où sont à l'œuvre des phénomènes de croyance et des mécanisme d'illusion, auxquels aucun être, aussi intelligent soit-il dans sa vie individuelle, ne peut échapper. [...] Les sociétés sont par nature réfractaires à tout effort de recherche de la vérité. [...] Si les sociétés pouvaient demeurer immobiles, être des ensembles sans «questionnement», elles le feraient. Elles pourraient ainsi continuer à croire que les fondements totalement arbitraires qu'elles se sont donnés, que les mythes qu'elles ont inventés, que les lois auxquelles elles sont soumises, sont l'expression de la nature des choses ou d'un pacte inaltérable avec les ancêtres”².

Mais les hésitations et les rétractations de K. lui-même, sa faiblesse inopportune lors de certains moments décisifs de son enquête (il s'endort devant Bürgel) laissent deviner sa résistance inconsciente à l'accomplissement de ses désirs. Affirmer sa singularité absolue ou se trouver un maître, volonté d'émancipation ou besoin de se lier : les intérêts de l'arpenteur sont trop contradictoires pour trouver une quelconque résolution.

Le caractère aporétique de la quête de K. réside en ceci que ses victoires les plus spectaculaires sont aussi ses plus cuisantes défaites. Apprenant la présence de Klamm à l'Auberge des Messieurs, K., enfreignant l'interdit, pénètre dans la cour où se trouve le traîneau du fonctionnaire, et décide d'attendre autant qu'il le faudra la venue de celui-ci. Face à cette obstination, le Château est obligé de battre en retraite : Klamm se dérobe à nouveau, en empruntant une autre sortie, tandis que K. se retrouve seul dans la nuit et le froid. La fuite de

¹CH, p. 38/26

²Eugène Enriquez, *op. cit.*, p. 169.

Klamm peut apparaître comme une démonstration de force de l'arpenteur ; celui-ci semble parvenu au terme d'un processus d'émancipation qui le conduit au sentiment de sa toute-puissance. Mais il n'en retire qu'une solitude accrue, "le sentiment qu'on avait coupé toute liaison avec lui"¹. L'arpenteur est à proprement parler dans *l'absolu* de la liberté : "plus libre que jamais", il sent que "nul n'avait le droit de le toucher ou de le chasser, ni même de lui adresser la parole". Héros de la volonté, parvenu à faire reculer les limites du pouvoir pour construire son espace de souveraineté, il doit pourtant constater qu'"il n'y avait rien de plus dépourvu de sens, rien de plus désespéré que cette liberté, cette attente, cette invulnérabilité."

Le prix du défi est l'abolition pure et simple du lien social, une liberté dérisoire qui semble se nier au moment même où elle s'énonce. Décrite en des termes qui semblent anticiper la problématique sartrienne, cette liberté est celle de l'atome isolé, de la monade fermée sur elle-même et qui n'a droit à aucune reconnaissance, celle d'un individu exilé dans le froid. Le chapitre n'est certes pas le dernier du roman : il n'en représente pas moins un aboutissement. L'arpenteur pourra certes découvrir d'autres éléments sur le Château, mais il ne pourra aller plus loin dans l'exploration de ses propres limites.

Aussi, dans la grille d'interprétation qui est la nôtre, pourra-t-on formuler cette hypothèse : *la limite existentielle et politique de la condition occidentale réside dans l'expérience de la déliaison et de la solitude*. Le terme d'un affrontement avec le Château extrême-occidental a pour aboutissement le retranchement de l'individu hors du champ social. De ce point de vue, l'expérience de l'arpenteur dans la cour de l'Auberge des Messieurs est le strict pendant de la tragédie d'Amalia qui, après avoir rejeté souverainement la loi du Château, se condamne, et condamne sa famille, à l'ostracisme. Cet "acte de suprême affirmation de *son* existence *contre* le Château"² se solde par une mise à l'écart hors de la communauté des vivants. Amalia cependant est plus radicale que l'arpenteur, puisqu'elle assume avec une volonté qui confine à l'héroïsme ou au martyre les conséquences de son geste ; elle reste jusqu'au bout murée dans son refus, décourage toutes les initiatives de sa

¹CH, p. 140/133 pour les citations suivantes.

²Paul-Laurent Assoun, *op. cit.*, p. 163.

famille pour arracher sa rédemption. À l'inverse, après l'épreuve aporétique de sa liberté absolue, K. "avait froid et il voulait voir du monde"¹ ; la déliaison suscite à nouveau le désir d'autrui.

On se démarquera ici de la formule déjà citée de Kundera, selon laquelle K. doit renoncer contre son gré à la solitude : si la communion fraternelle n'est évidemment pas le but poursuivi par l'arpenteur, la solitude n'est pas davantage posée comme une valeur absolue. C'est en vue d'une vie parmi les hommes que K. cherche à atteindre le Château ; il s'agit pour lui d'avoir une place, un statut, de donner une consistance et un sens à son existence sociale². K. oscille toujours entre deux postulations : la quête solitaire et orgueilleuse d'un sens métaphysique et le désir de société, l'envie de "voir du monde" – la liberté abstraite du géomètre et les demi-vérités du groupe. Il reste à penser plus précisément le rôle de ce rapport à autrui dans cette quête du sens.

*

Quand le contact direct avec le Château se révèle impossible, il faut trouver un autre chemin. La société propose à K. une multitude d'intermédiaires : Barnabé, les aides, et surtout la série des femmes, médiatrices par excellence, dont chacune semble permettre d'entrer au moins partiellement dans le secret du Château. L'évolution des rapports entre K. et Frieda permet de reformuler et de préciser le sens de l'aventure occidentale de l'arpenteur. Celui-ci rencontre sa future compagne alors que, serveuse à l'Auberge des Messieurs, elle est aussi connue pour être la maîtresse de Klamm. K. devient sur-le-champ son amant, au cours d'une nuit durant laquelle il "avait le sentiment constant de s'égarer, ou bien de s'être avancé plus loin que jamais aucun homme dans des contrées étrangères, où l'air lui-même n'avait pas un seul élément qu'on retrouvât dans l'air du pays natal, où l'on ne pouvait qu'étouffer à force d'étrangeté, sans pouvoir faire autre chose, au milieu de ces séductions insensées, que de continuer à s'égarer davantage"³.

¹CH, p. 141/134.

²Ainsi, pour Wilhelm Emrich, l'enjeu du combat de K. serait de pouvoir être "libre tout en participant à l'universel" (*op. cit.*, p. 404).

³*Ibid.*, p. 67/55 pour les citations suivantes.

Dans l'attente solitaire de Klamm comme dans l'expérience érotique, se déchiffre en effet un processus analogue : celle d'une dynamique de déracinement. Dans les deux cas sont mis en scène l'arrachement de l'individu au sol de l'expérience commune. L'extase érotique est radicalement antisociale : l'étreinte est clandestine, se déroule en un lieu interdit, et dans un contexte qui touche à l'abjection (ils "se retrouvèrent couchés dans les petites flaques de bière et les autres déchets dont le sol était couvert"). Loin d'enraciner K. dans son nouveau site, la nuit d'amour l'enfonce dans son exil, aggrave le sentiment de la perte de soi. Dans les deux épisodes, K. a le sentiment d'avoir défié l'autorité de Klamm, en pénétrant dans son traîneau et en fouillant ses vêtements dans un cas, en possédant sa maîtresse dans l'autre. D'où un mélange d'ivresse orgueilleuse et d'angoisse : le lendemain, K. est "plutôt rassuré comme par une lueur d'espoir" lorsqu'il entend Klamm appeler Frieda, c'est-à-dire quand la loi du père, avec son pouvoir discernant, refait surface, met fin au vertige de la fusion. La comparaison de ces deux scènes semble confirmer que les moments où K. semble (ou se croit) le plus proche de ses espérances sont aussi ceux où sa solitude et son exil atteignent un apogée.

Bien vite cependant la promesse d'accéder aux confins du monde connu et de s'approcher du Château se révèle un mirage. Non seulement la nuit avec Frieda n'aboutira pas à un rapprochement de K. avec le Château, mais elle semble même l'en éloigner. Dès le lendemain, Frieda annonce à grands cris sa liaison avec l'arpenteur, quitte son poste à l'Auberge des Messieurs pour s'installer avec K. à l'Auberge du Pont – d'où la nausée de l'arpenteur, qui ne voit plus qu'avec dégoût ses ivresses de la veille. L'expérience de dégrisement ne cesse alors de s'approfondir. Plus rien ne subsiste bientôt de la ferveur érotique de la première nuit ; ne demeurent que des gestes mécaniques, qui achèvent d'assimiler la sexualité à la bestialité : "Comme des chiens fouillent désespérément le sol, ils fouillaient leurs corps ; déçus et désespérés, pour quêter un ultime bonheur, ils passaient parfois une large langue sur le visage de l'autre."¹ Loin de préparer à un contact avec le principe suprême, la femme enferme l'homme et ses idéaux dans le carcan

¹*Ibid.*, pp. 72-73/59-60

d'un univers sans perspective, l'incite à renoncer à ses rêves ambitieux pour le river à son foyer et à son labeur.

Dès lors que Frieda (comme Ariane chez Cohen) ne peut plus être le support d'un idéal de vérité ou d'un absolu moral, que faire de cette encombrante prochaine ? Pour la première fois, le roman de Kafka s'enrichit d'une problématique morale qui vient peut-être reformuler la fable de l'Occident. La grisaille du quotidien n'explique pas seule cette brusque disgrâce, dont l'arpenteur, dans un semi-aveu, devine la cause profonde : "À moins que ce ne fût l'éloignement de Klamm qui causât en fait ce déclin ? C'est la proximité de Klamm qui l'avait rendue si follement séduisante, c'est cette même séduction qui avait jeté K. vers elle, et voilà que dans ses bras elle se fanait"¹. La séduction de Frieda est la séduction de Klamm, elle-même séduction du Château. Frieda n'est là qu'à titre de signe, d'allusion à une réalité qui non seulement la dépasse mais l'exclut. Un passage biffé du roman donne lecture d'un extrait du dossier concernant K. et portant contre celui-ci l'accusation d'opportunisme ; K. aurait pris Frieda en otage pour obtenir satisfaction du Château² ; ces accusations sont relayées par les autres personnages du récit : l'aubergiste du Pont d'abord, puis Frieda elle-même qui prend bientôt conscience d'avoir été l'enjeu d'une transaction à venir entre K. et l'administration ("ma seule valeur à tes yeux, c'est que j'étais la maîtresse de Klamm"³).

K. est, en effet, depuis le début, celui qui est incapable de voir le prochain autrement que comme un moyen, dans un mélange indécantable d'aveuglement sur soi et de cynisme assumé. Son rapport aux femmes est constamment placé dans la dépendance de sa quête : la jeune fille du Château, Gardena, Frieda, Olga, ne retiennent son attention que dans la mesure où elles éveillent, par leurs relations ou par leur passé, l'espoir de trouver la voie des autorités comtales. Bientôt, la jeune Pepi, qui a remplacé Frieda à l'Auberge des Messieurs, tire de ses fonctions un surcroît de prestige qui suscite chez K. un vif élan de convoitise. Les femmes ne sont jamais que les délégations sensibles de fonctionnaires invisibles. Comme chez Cohen, le rapport amoureux

¹*Ibid.*, p. 173/167.

²Kafka, *Œuvres complètes*, tome I, p. 1222.

³CH, p. 195/190.

et érotique se trouve littéralement adultéré par ce parasitisme des représentations.

On aurait tort de voir dans les scènes entre Frieda et l'arpenteur des développements oiseux de casuistique amoureuse arbitrairement greffés sur une problématique métaphysique. C'est en réalité du même problème qu'il s'agit d'un bout à l'autre. S'il n'y a pas de différence entre Château et village, n'est-ce pas aussi que le défi du prochain est aussi urgent que le désir de transcendance ? En superposant le récit d'une aventure intime à celui d'une enquête métaphysique, le récit n'invite-t-il pas à établir, sinon leur identité, du moins leur équivalence ? L'éducation de l'arpenteur passe par ce dialogue nécessaire entre ce qu'on pourrait appeler *l'agencement vertical et l'agencement horizontal* de l'expérience humaine.

L'accès au Château, en ce sens, se joue peut-être autant dans les relations de K. avec Frieda, dans le rapport de K. avec son prochain, que dans la rencontre improbable d'une administration insaisissable. K. n'est pas seulement celui qui manque le Château, mais celui qui manque autrui ; négligeant le prochain pour le Château, il laisse échapper l'un et l'autre. Ce défi d'autrui semble être l'un des arrière-plans possibles d'une scène singulière : l'un des deux aides renvoyés par l'arpenteur apparaît, "cramponné à la grille, mort de fatigue" ; "s'animant à la vue de K., il se remit aussitôt à tendre les bras et à rouler des yeux languissants"¹. L'assistant n'est plus ici le personnage répugnant et importun des chapitres précédents, l'élément indiscernable d'un couple que K. se refusait à dissocier ("je vous appellerai tous les deux Arthur"²). Pour la première fois, il est seul ("il n'y en n'avait qu'un, où était l'autre ?"³), il est subitement redevenu une personne, la figure d'un prochain dans le dénuement qui demande l'asile et la chaleur d'un feu. Or, K. ne répond à l'appel de détresse qu'en ironisant sur une obstination qui "conduit à geler contre une grille"⁴ – ou en menaçant du poing. Autrui est une menace à conjurer plus qu'un interlocuteur à reconnaître : "tu crains les assistants en

¹*Ibid.*, p. 201-2./197

²*Ibid.*, p. 40/28

³*Ibid.*, p. 201/197

⁴*Ibid.*, p. 202/197

général, c'est seulement par peur que tu as frappé ce brave Arthur"¹, laisse échapper Jérémie.

Dès lors, le roman de Kafka semble suggérer que l'exploration purement "spéculative" de l'administration du Château ne suffit pas à libérer l'homme de ses forteresses intérieures. Puissance qui attache l'homme à la vie et au sol, l'incite à accepter son sort sans se laisser conduire par des idéaux inaccessibles, la femme représente, comme pour une part importante de la littérature de l'époque, une moindre capacité de sublimation², l'acceptation du réel, le consentement à la vie telle qu'elle est. Nul hasard alors dans la singulière répartition des rôles et du pouvoir dans le roman : aux formes masculines de la puissance au Château (tous les fonctionnaires sont des hommes et Klamm est le type même du phallocrate) répond un rigoureux matriarcat au village. Les hommes gouvernent dans les sphères d'en haut, les femmes règnent dans les sphères d'en bas. À l'Auberge du Pont comme à l'Auberge des Messieurs, les deux femmes écrasent de leur poids leur insignifiant mari. Le vrai pouvoir de la Commune est détenu par Mizzi, la femme du maire impotent. Frieda, Gisa, Olga ont infiniment plus de relief et d'autorité que tous les hommes du village, singulièrement effacés. La domination des femmes au village renvoie assurément à la place de celui-ci dans la configuration spirituelle du roman. Le village illustre avant tout cette résignation à la vie, l'impossibilité du dépassement de l'humaine condition qui semble susciter en K. un effroi du même ordre que celui inspiré par l'idée du mariage chez Kafka. La femme suppose un consentement à sa nature sensible et à sa finitude à laquelle l'arpenteur, soucieux de placer le réel sous le signe d'une garantie transcendante, ne peut se résoudre facilement³.

¹*Ibid.*, p. 288/288

²"Ne négligeons pas non plus le rapport particulièrement constant qui existe entre la féminité et la vie pulsionnelle" (Freud, *Nouvelles conférences sur la Psychanalyse*, p.152) ; "les femmes ont moins d'intérêts sociaux que les hommes et chez elles la faculté de sublimer les instincts reste plus faible" (*Ibid.*, p. 176)

³Ainsi R. Sheppard voit-il en l'arpenteur une "sorte de Tantale pervers qui, loin d'être condamné à une frustration éternelle, est en fait attiré par le surhumain et l'exceptionnel précisément parce que ceux-ci sont hors de sa portée. K. tend vers des lointains inaccessibles parce que ce qui existe là-bas lui semble beaucoup plus attirant que ce qui est à portée de sa main" (*On Kafka's Castle. A Study.*, p. 130).

D'autant plus qu'il perçoit ce que cette acceptation de la vie suppose de compromissions avec ses aspects les plus obscurs. La domination des maîtres du Château, la fascination qu'ils exercent sur toutes les femmes suffisent à justifier que l'arpenteur, quelles que soient ses insuffisances morales, décide de poursuivre l'enquête plutôt que de s'arrêter en chemin. *Le conflit du sensible et de la quête du sens* constitue sans doute dans le roman l'enjeu le plus représentatif du dilemme de la conscience occidentale.

Partant de la distinction entre la vie réelle – "la sphère de la vie sensible" – et du "cercle pur" – la sphère de la subjectivité pure, entendue comme vie intellectuelle, non sensible, close sur elle-même – J.-S. Kim¹ rapporte chacune de ces possibilités de vie à un pôle du roman : le Château à la sphère solipsiste de K. (l'idéal inaccessible à laquelle il désire s'identifier), le village à la "vie sensible". Le monde d'en bas aurait pour mission d'arracher K. à sa hautaine tour d'ivoire pour l'amener à accepter la vie telle qu'elle se présente, à accepter l'ordre du monde dans sa nécessité. En ce sens l'idée que le village et le Château sont une seule et même instance n'exprimerait rien d'autre que la coïncidence de la vie et du sens, de l'être et du devoir être. Rien cependant, dans le roman, ne vient la garantir. Le village semble vivre de ce compromis par lequel le corps social accepte comme allant de soi la forme d'existence qui lui est donnée en partage, sans examiner plus avant ses fondements. À l'inverse, Amalia refuse cette soumission à la loi du Château, mais ce refus équivaut du même coup à un refus pur et simple de la vie, à une mise au ban de l'existence et de la communauté. La jeune femme, à tort ou à raison, s'exile de la vie sensible, déduit de l'incertitude métaphysique la vanité de l'expérience humaine et la nécessité de s'en abstraire. Elle figure cette possibilité de l'esprit qui, à la suite de l'expérience scandaleuse du divorce entre le réel et l'idéal (la lettre injurieuse de Sortini), se retranche de l'existence mondaine pour se réfugier dans une vie contemplative.

Entre ces deux termes de l'alternative, entre le pari sur le sens (le village) et le pari sur le non-sens (Amalia), se situe l'entreprise de K.

¹J. S. Kim, *Franz Kafka : Darstellung und Funktion des Raumes in Der Prozeß und Das Schloß*.

²J. S. Kim, *Franz Kafka : Darstellung und Funktion des Raumes in Der Prozeß und Das Schloß*.

qui est tout à la fois politique, existentielle et métaphysique puisque aussi bien toutes ces dimensions sont impliquées dans l'existence collective. K. décide de vivre en Occident mais sans s'engager *a priori* dans un parti ou un autre. Le personnage solitaire choisit de vivre de la seule manière propre à honorer l'exigence sensible et l'exigence rationnelle : *l'enquête* inlassable sur le monde où il vit. On ne saurait renoncer au vouloir-vivre – c'est là le sens de l'écart entre K. et Amalia, et la dimension nietzschéenne de l'œuvre ; mais on ne saurait non plus abdiquer le désir proprement humain de connaissance et de fondation rationnelle de l'existence humaine – en quoi Kafka se distingue fondamentalement de Nietzsche. C'est pourquoi K. n'a de cesse qu'il n'ait poussé les princes de la cité dans leurs derniers retranchements, pour dégager la part de vérité et de nécessité de la gangue historique des préjugés, pour démêler ce qui, dans la civilisation occidentale, relève d'un sens nécessaire de ce qui n'est qu'imposition arbitraire d'un pouvoir. Quête par définition interminable : d'abord parce que l'individu est seul face à la force du collectif ; mais aussi parce que l'enquêteur, loin d'être extérieur au monde qu'il entreprend d'interroger, apporte avec lui son imaginaire, ses désirs, sa sensibilité et ses intérêts vitaux. L'arpenteur est toujours entravé dans sa recherche, toujours tenté d'y renoncer pour devenir complice du monde, ou plutôt parce qu'il ne peut pas ne pas l'être sous peine de renoncer purement et simplement à l'existence.

C'est le sens possible de l'aphorisme souvent cité : "Dans le combat entre toi et le monde, seconde le monde"¹. C'est encore une manière d'être occidental que d'interroger sans relâche la civilisation occidentale sur ses tenants et aboutissants ; mais c'est aussi une forme de sagesse que de reconnaître le caractère surhumain et interminable d'une telle enquête. Faut-il rapporter cette version kafkéoïde de l'*amor fati* à ce péché de sérieux que ses deux assistants reprochent à l'arpenteur à la fin du roman ? Ceux-ci, maltraités, portent plainte au Château contre K., parce qu'il "ne comprend pas la plaisanterie"². Plus encore, faire rire K. était conforme à leur mission, définie par les instructions du Château : "Le plus important, c'est que vous le déridiez

¹Kafka, *Préparatifs de noces à la campagne*, trad. Marthe Robert, coll. L'imaginaire, Gallimard, p. 89.

²CH, p. 283/283 et la citation suivante.

un peu. À ce qu'on me rapporte, il prend tout très au sérieux. Il vient d'arriver au village et cela est tout de suite pour lui un grand événement, alors qu'en réalité ce n'est rien du tout. Voilà ce que vous devez lui apprendre”. Peut-être ne s’agit-il que d’une nouvelle ruse du Château pour neutraliser l'arpenteur. Cependant elle pointe un aspect bien réel de la psychologie de K. : l'incapacité de l'arpenteur , obnubilé par son rapport à l'absolu, à prendre les choses à la légère. Le péché capital de K. serait non seulement l'impatience mais le sérieux. Le rire serait ici (ce pourrait être sa fonction dans toute l’œuvre de Kafka) *l'allégement des apories métaphysiques* de la quête du sens.

Le souci exclusif du rapport vertical au monde aurait également empêché K. de participer à la communion du collectif, à l'acceptation de la vie. Pour Marthe Robert, “individuellement, les habitants du village ont sur le Château des idées saugrenues, des croyances erronées ou des vues enfantines ; collectivement, ils expriment pourtant la part de vérité inhérente à leur culture et à leur temps et, en ce sens, ils ont le privilège à jamais interdit à K. de pouvoir se tromper tout en restant dans le vrai. Ce paradoxe selon lequel, dit Kafka, *ce n'est pas dans l'individu mais dans le chœur que peut résider une certaine vérité.*”¹ Si la nostalgie du communautaire et le désir du chœur constituent bien un arrière-plan du roman, il faut toutefois se garder d'y voir le dernier mot. Comprendons que les villageois ne sont *dans le vrai* que dans la mesure où ils sont *dans la vie* ; ils n'ont raison que du point de vue des intérêts vitaux – encore sont-ils fort mal en point. Tâcher d'éprouver la légitimité de cette équation entre la vie et le sens est précisément l'objet de la quête de K. C'est sa manière à lui d'être occidental sans adhérer jamais pleinement au mythe politique de l'Occident – sa façon propre d'appartenir à la terre d'Occident. La manière de l'"éternel arpenteur".

Il convient sans doute de donner enfin son sens plein à la notion de *Landvermesser*. K. se trouve face à deux formes antinomiques du destin occidental : l'enracinement paysan et le déracinement bureaucratique. Le *Landvermesser* est celui dont la tâche est de trouver la mesure, mais plus précisément la *mesure de la terre*. L’opération ne consiste ni à la nier ni à s'y enraciner, mais à cerner ses limites, trouver la juste distance

¹Marthe Robert, *L'Ancien et le Nouveau*, p. 277.

avec elle. Autrement dit : évaluer ce qui appartient à l'ordre du donné et de l'expérience sensible. Cet impératif de la mesure se retrouve encore dans le rapport de l'arpenteur à la rationalité. L'arpenteur n'est pas du côté d'une *hybris* de la raison dont le parachèvement réside dans la barbarie anonyme du Château. C'est pourquoi la traduction de *Landvermesser* par "géomètre", irréprochable du point de vue du sens comme de l'étymologie, peut embarrasser par ses connotations, puisqu'elle entre en résonance avec la science abstraite de l'espace. Le géomètre arpenteur garde contact avec la terre, avec les intérêts humains, même s'il est par excellence l'adversaire désigné des mythes d'autochtonie. Kafka n'aurait pu trouver vocation plus judicieuse pour incarner le combat de l'homme contre sa propre finitude.

CONCLUSION

« – Où vas-tu, maître ?
 – Je ne sais pas, dis-je. Je ne veux que partir d'ici,
 ce n'est qu'ainsi que je pourrai atteindre mon but.
 – Donc, tu connais ton but ?
 – Oui, répondis-je, ne te l'ai-je pas déjà dit ? Partir
 d'ici est mon but... »

Kafka.

Est-il devenu possible de cerner un peu mieux l'essence du mythe de l'Occident, afin de démêler l'unité d'une représentation sous la diversité de ses avatars romanesques ? L'Europe de la Raison que vante Settembrini n'est déjà pas l'Europe philistine que rejette Hans Castorp. Quel est le lien entre l'Europe païenne et l'Europe chrétienne de Cohen ? Que dire enfin de cet Occident mythique que propose la fiction de Kafka, et quel rapport entre l'Extrême-Occident américain et celui du comte Westwest ? Une solution consisterait bien sûr à se replier sur la différence entre l'idéal et le réel, l'Occident mythique des uns, l'Occident empirique des autres. Quant à la différence entre Occident et Europe, elle serait somme toute secondaire et ne toucherait pas à l'essentiel. On se convaincra aisément du contraire, à condition toutefois de revenir à la dialectique entre l'acception géopolitique et la signification spatiale du mythe, repérée dès l'introduction.

L'Occident désigne tout à la fois un lieu du monde – plus ou moins assimilable à l'Europe de l'Ouest et à l'Amérique – en même temps qu'un point de l'horizon, une orientation : celle qui désigne un trajet plus qu'un lieu, une orientation plutôt que le terme du mouvement ; stade théoriquement indéfiniment reculable et qui ne s'identifie jamais au point donné d'un territoire, puisqu'il y a toujours un ouest de l'Ouest. Seule cette distinction capitale entre une statique, de type géopolitique, et une dynamique éternellement reductible peut permettre de saisir les différentes dimensions du mythe chez nos trois auteurs.

Nos études semblent avoir montré en effet qu'il était possible de discerner au moins deux figures du mythe qui ne sont pas sans rapport

avec la dialectique précédemment décrite. La première correspond à une *figure identitaire* de l'Occident. C'est l'Occident en tant qu'il s'identifie à une phase de son développement, à un territoire donné ou à une idée unifiante (l'Église, la République, la Raison pour n'en citer que quelques-unes). La seconde correspond à un continuuel mouvement vers l'Ouest, à une marche infinie vers des contrées plus occidentales, au terme de laquelle le parcours pourrait être défini comme une *dynamique du déracinement*.

L'Occident identitaire est celui qui est envisagé non pas comme une direction mais comme un contenu de sens, non comme un horizon de l'action mais comme un ordre à maintenir. Appelons Europe cet Occident défini par un principe d'identité. Ce sont les villageois du Château, tout imprégnés des mythes du Lieu – mais aussi le Château lui-même dès lors qu'il est perçu précisément comme un château traditionnel plutôt que comme un assemblage hétéroclite de bâtisses ; ce sont les bourgeois de Cohen, saturés d'appartenances sociales et symboliques. Mais c'est aussi, en un sens, Settembrini dont le rationalisme et le républicanisme, de révolutionnaires qu'ils se voulaient, se révèlent souvent, en fonction de l'éclairage auquel ils sont soumis, défensifs et pour tout dire : conservateurs.

L'assimilation pure et simple de l'Occident à un principe d'identité rend particulièrement épineux son rapport à l'ailleurs, à autrui et à l'universel. De ce point de vue, nos études ont mis en évidence trois de ces figures "problématiques". L'étranger d'abord, le Juif ensuite, la femme enfin.

La hantise du non-Européen, et notamment de l'Asiatique, joue un rôle considérable, on l'a vu, dans le discours et l'idéologie de Settembrini. Mémoire du barbare que l'Occident rationnel ne veut plus être, incarnation de menaces obscures qui pèsent sur l'ordre régnant, il est tout désigné pour alimenter le fantasme de la corruption de l'Europe. Certes, nulle civilisation ne s'est, autant que la civilisation européenne, construite par héritages de sources et de peuples étrangers – nulle de même n'a jamais formulé aussi clairement l'idéal d'un universel qui transcende les singularités nationales. Rémi Brague expose avec brio sa conception d'une Europe "romaine" en ce qu'elle est avant tout héritière de l'étranger, débitrice de l'autre. Inversement, nulle civilisation n'a poussé plus loin sans doute, à certaines

époques de l'Histoire, la défiance à l'égard de l'étranger ou la disqualification du "barbare". À la conscience diffuse de l'étranger en soi s'oppose bien souvent le mythe compensatoire d'une civilisation homogène et unitaire, qui ne trouverait sa fondation qu'en elle-même. Le rejet de l'étranger est à la mesure de la part que prend cet étranger dans la conscience occidentale. L'Occident est d'autant plus exposé au mythe de la pureté que, devant l'évidence du métissage, ce mythe a tous les caractères d'une conjuration. La pente parfois xénophobe du discours settembrinien est à la mesure de l'identité absolue qu'il pose entre l'universel et le rationnel, entre la raison et l'humanité européenne.

L'intransigeance de ce principe donne à l'universel occidental défendu par Settembrini le caractère d'une uniformisation planétaire, hégémonie d'une idée qui a vocation à s'étendre au reste du monde mais qui s'est accomplie une fois pour toutes et ne connaîtra pas de développement nouveau (tel est le sens de la "fin de l'Histoire") : la rationalité occidentale peut s'étendre à l'universel sans s'enrichir de l'étranger, à l'image de ce jardin que, dans *Les Somnambules*, le père d'Élisabeth, fille de la glèbe, voudrait élargir à la terre entière, comme pour conjurer tout risque de déracinement : "Et tandis que le baron ajoutait infatigablement de nouvelles étendues de ses terres au parc dont la dense et ténébreuse plantation s'entourait déjà sur presque tout son pourtour de vastes taillis riants et clairsemés, il semblait à Élisabeth que [le baron] voulait avec une sollicitude presque féminine faire de leur vie un parc bien enclos, toujours plus vaste, plein d'agréables reposoirs, et qu'il ne serait pas au terme et délivré de toute angoisse avant d'avoir porté ce parc aux limites mêmes de la terre, n'ayant qu'une fin, être un parc afin qu'Élisabeth s'y promênât éternellement."¹ L'Occident identitaire est cette Europe "bien enclose" jusque dans son ouverture au monde, définie par les certitudes bien arrêtées de sa terre ou de ses valeurs ; il est doué de la faculté de pouvoir s'étendre à l'infini en restant indéfiniment lui-même. Le mythe de l'Histoire-Progrès dont Settembrini se fait le chantre n'est que la forme incantatoire d'un appel au ralliement.

¹H. Broch, *Les Somnambules*, p. 79.

Dans la géographie mentale de l'Europe, le Juif occupe une place à part, comme tend à le montrer l'œuvre de Cohen. Si le Juif contrarie le principe occidental d'identité, cela tient à deux raisons. Comme apatride, il représente un défi au mythe national de l'Occident. Solal, mais aussi en un sens cet homme sans qualités ni origine qu'est "l'éternel arpenteur" (*der ewige Landvermesser*), représentent bien des figures de la condition du «Juif» d'Occident. Le conflit de la paysanne et du géomètre, de l'indigène européen et de l'homme de nulle part qui n'a que sa simple existence à faire valoir : ces motifs reproduisent l'affrontement fondateur entre un principe de stabilité identitaire, ancré dans les mythes du sol et de la nation, et un élément perturbateur qui fait entendre la voix de l'hétérogène, introduit un écart, pointe vers une figure oubliée de l'humain.

Plus encore, le Juif incarne dans la géographie spirituelle de l'Occident une fonction particulière, que Rémi Brague a décrite, et que le mythe du Château de Saint-Germain dans Solal illustre largement : fidèle à une religion qui est la source et le fondement du christianisme, il relève pour l'identité occidentale d'une dialectique du même et de l'autre ; il rappelle la source allogène de la spiritualité européenne, interdit à celle-ci de se reposer entièrement en elle-même. Mais, mémoire désobligeante d'une légitimité et d'un fondement antérieurs et extérieurs à l'Europe chrétienne, cette altérité interne fait du Juif, par excellence, celui qui peut être perçu par un Occident qui veut rester "païen" – c'est-à-dire enraciné dans ses mythes d'autochtonie spirituelle – comme l'ennemi de l'intérieur. C'est là ce que, reprenant les travaux de Rémi Brague, nous avons défini comme la tentation marcionite de l'Occident.

Quant à la femme, on a pu voir qu'elle traversait les oppositions traditionnelles entre l'Europe et son autre. La femme incarne tour à tour l'idée d'une Europe définie par le principe d'identité et la menace qui pèse sur cette identité européenne. Dans *Le Château*, ce sont avant tout les femmes, les figures de la "mère" et de "la compagne" (Gardena, Frieda) qui portent la revendication de l'enracinement, personnifient l'esprit du "village" occidental, le génie du Lieu. De même dans l'œuvre de Cohen où le désir d'Europe se confond toujours avec le désir de la femme – celle-ci est le lieu même où prend corps l'idée d'Europe. Mais le signe de la féminité peut s'invertir, dès lors que

l'érotisme de la "femme fatale" déjoue, en ouvrant l'expérience à l'inconnu, les assurances identitaires de la masculinité, l'ambition virile d'une souveraineté appuyée sur les certitudes de la raison ou de la morale. S'étonnera-t-on que, pour Settembrini, Clawdia Chauchat soit tout aussi coupable d'être femme que d'être asiatique : "Lilith" met en péril tous les fondements de l'identité européenne de Hans Castorp. Mais, dans l'univers des romans de Cohen où la normativité suprême est celle de la Loi juive "d'antiquité", cet élément perturbateur qu'est le désir féminin ne peut être... qu'occidental. L'Orient de Mann rejoindrait-il l'Occident de Cohen ? La contradiction n'est qu'apparente, et c'est là sans doute que la question du mythe de l'Occident prend un sens neuf, à partir duquel peuvent s'agencer avec cohérence toutes les expériences relatées dans nos différents romans. L'archétype spatial remet en jeu la réification et la territorialisation de l'idée occidentale.

On a défini l'Europe à partir de ses valeurs-repères. L'Europe est cet Occident qui s'est arrêté à une idée de lui-même constituée en norme identitaire. Être européen indique une position dans le monde, fût-elle mal délimitée à ses frontières, mais une position fixe, en somme : un statut. À l'inverse, l'occidentalité signifie une position relative à un repère donné. Dès lors, on peut toujours aller plus à l'Ouest, se porter constamment à l'occident de soi-même. Il est donc essentiel de distinguer de l'identité occidentale une dynamique occidentale. Si l'Europe est l'Occident défini à partir d'une identité, on peut symétriquement affirmer de l'Occident qu'il est une Europe déterritorialisée, arrachée à la stabilité de son sol et de son site et portée en avant d'elle-même. Rémi Brague avait défini l'Europe par sa disponibilité à l'héritage ; l'occidentalisation pourrait apparaître en revanche comme un itinéraire de délestage. Est occidentale une *Europe ébranlée, ouverte à l'ébranlement, c'est-à-dire en exil de ses repères*.

L'Occident n'est pas essentiellement un territoire mais une perspective, une ligne de fuite (d'où ces seuils indéfiniment reculés chez Kafka) ; vivre l'occidentalité, c'est désert sa terre et sa communauté pour s'aventurer dans l'inconnu. Quand l'Occident devient un territoire d'implantation, il n'informe plus sur la condition occidentale : l'homme enraciné n'est pas à l'occident de lui-même, puisqu'il a cessé de se déplacer ; il est tout au plus (ce qui ne vaut nullement péjoration)

un Européen, c'est-à-dire un homme défini par ses repères plutôt que par son projet. Il n'y a pas d'Europe de l'Europe mais il y a toujours un occident de l'Occident, donc toujours la possibilité de pousser plus loin cette expérience de déracinement qui est l'expérience même de l'Occident. C'est en quoi l'expérience de l'exil, qui ne touche en Occident qu'un nombre restreint de personnages (l'étranger, le Juif, et, dans une certaine mesure, le malade) exprime paradoxalement quelque chose d'essentiel sur la condition occidentale : *ce sont souvent des non-Occidentaux qui expriment au plus près l'essence métaphysique de l'Occident*. Des personnages comme l'arpenteur, Karl Rossmann et Solal, dans leur exil sans fin, sont les plus occidentaux des Occidentaux, puisque au terme de leur itinéraire il ne leur reste plus rien en propre. Karl Rossmann est littéralement en deuil de son identité lorsqu'il perd ses papiers et s'attribue au Grand Théâtre d'Oklahoma le nom fictif de Negro. L'arpenteur, d'emblée privée de nom, perd jusqu'à son gîte et sa compagne pour s'être aventuré trop loin dans son exploration du Château. Solal meurt dans une chambre d'hôtel après avoir tout perdu : sa famille, sa situation sociale, son prestige et ses illusions amoureuses. Pour l'exilé, l'expérience de l'Europe se transforme donc *de facto* en expérience de l'Occident. De ce fait, l'exilé renvoie l'Europe à son occidentalité ; elle rappelle à l'Européen fixé dans ses valeurs que ces valeurs elles-mêmes (celle de la rationalité notamment) sont originaires d'un antique arrachement à des repères plus stables (la terre en particulier).

C'est aussi pourquoi *l'hôtel* est le symbole électif du rapport occidental au Lieu. Mieux que tout autre, il manifeste ce que tout établissement a de provisoire pour qui est véritablement engagé dans l'expérience occidentale. La chambre d'hôtel n'est jamais qu'un gîte précaire, provisoire, étape d'une marche qui n'a théoriquement pas de terme et au fil de laquelle l'individu se sent toujours plus seul. Il est tout le contraire du *château*, solidement installé dans la fermeté d'un sol et d'une tradition, garant d'une pérennité, figure par excellence d'un Occident identitaire, illusion fondatrice à laquelle les romans de Kafka et de Cohen donnent l'assaut.

Là où le mythe identitaire de l'Europe relie et unifie, le mythe dynamique de l'occidentalité dissocie et divise. Le processus occidental peut être lu comme un *mouvement continu de déliaison* : spatiale (déracinement et instabilité), historique (amnésie, arrachement à la tradition

dans une perpétuelle marche en avant), sociale (aventure de l'individu, au risque de la solitude). Notre traversée des œuvres nous a fait entrevoir certaines des figures les plus significatives de ces diverses formes de l'exil.

Dans le premier roman de Kafka, le motif de la coupure généalogique – c'est-à-dire, au sens large, de l'orphelin – structure en profondeur la fiction occidentale et le trajet de Karl. Vivre jusqu'au bout l'expérience occidentale, c'est d'abord épouser un destin de solitaire, arraché à ses ultimes dépendances familiales et affectives. Parcours dans lequel on est libre de voir aussi bien la conquête ardue, mais finalement féconde, de l'indépendance, que le tableau pathétique de la déréliction moderne : l'interprétation du Grand Théâtre d'Oklahoma ne lèvera pas l'indécision. Ces motifs ne disparaissent pas avec *Le Château*. Est proprement occidentale, en ce sens, la première nuit d'amour avec Frieda – expérience d'un dépaysement absolu, d'un exil sans retour ; occidentale aussi, l'attente désespérée de Klamm dans la cour de l'Auberge des Messieurs, qui laisse l'arpenteur isolé, hors du monde, aussi souverainement indépendant que conscient du caractère finalement absurde de cette liberté chèrement payée. Désserter la chaleur du foyer que Frieda lui aménage pour s'ouvrir, au nom d'un idéal, à l'expérience solitaire du froid et de la nuit : tel est bien, semble-t-il, le sens que l'arpenteur entend donner à son odyssée.

Mais le dernier roman de Kafka propose en outre une autre version de l'aventure occidentale, qui est aussi, à sa façon, celle d'un déracinement : le "monde administré", le Château du comte Westwest. C'est ici au cœur même de la logique rationnelle de l'Europe qu'il faut chercher les sources du procès extrême-occidental. Au premier exil occidental, celui qui pousse l'arpenteur à se déprendre des pesanteurs de la terre, semble correspondre *un exil terminal, celui du monde lui-même*, absorbé, déréalisé par l'hybris de la raison bureaucratique.

La structure ternaire du roman semble ici donner à lire la dialectique infinie entre trois moments (auxquels on n'accordera pas un sens étroitement chronologique) de l'idée occidentale : l'Occident identitaire représenté par le village, lequel vit tout à la fois sur des traditions décrétées immuables et dans l'illusion fondatrice d'une fusion avec le Château (il n'y a pas de différence entre village et Château, se plaisent à répéter les villageois) ; la dynamique occidentale introduite par

l'arpenteur, armé de sa raison examinatrice, décidé à établir et à vérifier le droit et le vrai ; le terme extrême-occidental de cette dynamique, figuré par la tyrannie abstraite de la raison, laquelle finit par rejoindre, par ce que Max Weber appellerait un "paradoxe des conséquences", le pire irrationalisme. Le combat de K. contre le Château n'oppose pas l'Occident à son altérité mais expose la représentation du conflit interne de l'Occident, entre la volonté rationnelle et le dévoiement irrationaliste de la raison, entre la raison critique et l'arraisonnement technique du monde, entre une logique du sens et une logique de puissance. L'arpenteur ramasse ainsi la totalité de l'expérience occidentale du monde et incarne dans son combat les tensions indépassables (entre l'ouvert et le fermé, le haut et le bas, l'ancien et le nouveau) dont vit sa civilisation.

Chez Cohen, la violence des anathèmes ne doit jamais faire oublier combien l'Europe opère, dans le récit, comme facteur de séduction, sans qu'on puisse aucunement réduire cette séduction aux appas de la "Grande Prostituée". L'Europe est double, divisée entre sa nature païenne et sa spiritualité chrétienne. Plus encore – puisqu'on a pu montrer que le paganisme (apollinien, dionysiaque) et le christianisme (paganochristianisme, judéo-christianisme) étaient doubles – l'Europe est éclatée en une multitude de possibilités morales, qui interdisent d'en figer l'image en un stéréotype. Si cependant l'on considère à présent le rapport qu'entretient chez Cohen la dynamique occidentale avec l'identité européenne, il semble possible d'en déterminer avec précision la portée. Dans les romans de Cohen, le terme ultime, la sanction dernière de l'occidentalisation, s'exprime dans *l'anomie* – c'est-à-dire, littéralement, dans la perte de la Loi. Notre examen de l'œuvre a permis d'en dégager les deux manifestations principales : l'une touche à la question de l'Histoire et de la civilisation, l'autre concerne l'épreuve du prochain.

Historiquement et politiquement, c'est naturellement dans l'expérience de la barbarie nazie que se dévoile la tentation anomique qui travaille la civilisation occidentale. La soumission aveugle aux "lois de nature", prônée par la mythologie national-socialiste, apparaît dans l'œuvre comme l'aboutissement d'une logique de négation de la Loi morale, implicite et masquée dans l'Europe civilisée, mais toujours latente. La polarité païenne de l'Europe trouve ainsi son accomplissement

dans l'abandon de toute transcendance morale au profit d'une fusion mystique et d'une confusion dionysiaque avec la jungle primitive. Ce n'est point là toute l'Europe – il y aura une Europe résistante, une Europe de la vertu et de l'humanité –, mais l'actualisation d'une de ses virtualités morales, celle du processus occidental d'exil de la Loi.

L'autre expérience occidentale par excellence dans l'œuvre de Cohen est naturellement la passion amoureuse. La distinction entre l'Europe et l'Occident nous semble ici particulièrement féconde. Car l'Europe elle-même, telle que Cohen la décrit, n'est nullement terre de passion. Si les amants que sont Solal et Ariane s'abîment finalement dans la pire des dérélictions sociales, c'est que la passion n'est pas en soi un reflet des mœurs européennes. En vérité, le mythe de la passion vécu par les héros est fondamentalement occidental sans être essentiellement européen. Il s'exprime dans la littérature et la culture de l'Europe, engendre des représentations romanesques dont l'Europe bourgeoise se garde bien d'éprouver la teneur. L'Occident, c'est la littérature de l'Europe. Or, Solal s'aventure précisément dans cette folle entreprise : vérifier ce que valent les postulats romantiques de l'amour absolu. Si les passionnés sont à la fois exceptionnels et représentatifs, c'est qu'ils entreprennent de prendre à la lettre ce qui était destiné à demeurer une fantasmagorie culturelle. Ils ne sont mis au ban de la société que parce qu'ils ont décidé de vivre les mythes jusque dans leurs ultimes conséquences. Or, l'essence du mythe occidental, tel qu'il est compris par Solal, réside dans la possibilité de vivre un "amour chimiquement pur", en dehors de la Loi et hors du social. À l'anomie meurtrière de la barbarie nazie (virtualité dionysiaque de l'Occident païen) correspond donc l'anomie d'un Amour absolu (virtualité séculière de l'Occident chrétien).

Solal, loin d'arrêter l'expérience avant le désastre, la poursuit avec une résolution implacable parce qu'elle semble avoir pour elle la beauté abstraite d'une démonstration logique. L'étude du mouvement dans *Belle du Seigneur* aura montré comment se rejoignent tragiquement l'exil du paria juif en Occident et l'exil engendré par le mythe occidental de la passion fatale. Solal sacrifie Ariane à l'autel d'une idée délirante, *il force l'Europe à être occidentale*, c'est-à-dire à aller jusqu'au bout de ses mythes nourriciers. Ce faisant, ce Juif d'Orient est plus occidental que n'importe quel Européen, puisqu'il est à

même de vivre et d'éprouver les limites extrêmes de l'expérience occidentale du monde, qui coïncide ici avec l'exil et la mort.

On a défini à plusieurs reprises le sanatorium de *La Montagne magique* comme entretenant un rapport ambivalent avec la civilisation européenne : le Berghof n'est pas à proprement parler un microcosme de l'Europe (les Asiatiques y sont aussi nombreux que les Européens), tout en figurant incontestablement un certain «point de vue» l'Europe : celui d'un "précipité" de l'Histoire européenne, concrétion d'un de ses possibles destins. Or, il est parfaitement possible de rendre compte de cette ambivalence à partir de la distinction entre l'Europe et l'Occident. Ce qui se déroule au sanatorium pour l'Européen Hans Castorp correspond très précisément à ce que nous avons décrit comme la dynamique occidentale : la *dissolution* du lien social dans l'atomisme individualiste – la tuberculose est la maladie de l'individu – ; *l'oubli* du monde et la perte de tous les repères moraux dans un exil indéfini. Le séjour de Hans Castorp au sanatorium, lieu de transit transformé en patrie, pourrait être l'équivalent morbide des hôtels d'Occident. Hans Castorp, orphelin (comme, à sa manière, Karl Rossmann) a quitté ce qui lui reste de famille, coupé les ponts avec le monde d'en bas, pour explorer un champ de possibles inédit. Il lève l'ancre et prend la route de l'Ouest, dans un sens tout autre que celui indiqué par Settembrini l'Européen.

Mais l'ingénieur naval découvre au cours de son périple que ce chemin à l'ouest de soi-même est aussi un chemin vers l'Est. Paradoxe de la sphéricité de la terre, qui fait se rejoindre, ultimement, occidentalité et orientalité. L'Europe settembrinienne craint l'invasion asiatique, tremble pour ses frontières au voisinage inquiétant des terres de l'Est ; elle n'en reste pas moins stable sur son sol. Mais c'est en vertu même de la dynamique occidentale, de cette poussée ininterrompue vers l'Ouest que Hans Castorp doit rencontrer la tentation orientale, au risque de perdre ses derniers repères d'Européen. Clawdia Chauchat ne se contente pas de donner corps au tropisme oriental de l'âme allemande ; elle est aussi celle qui fait se rejoindre les virtualités émancipatrices des dynamiques orientale et occidentale dans un commun refus du principe identitaire et rationnel incarné par l'Europe settembrinienne.

L'usage très particulier qui est fait par Hans Castorp du principe de l'expérimentation, de la disponibilité à l'expérience, est de ce point de

vue très révélateur. On sait que le jeune homme emprunte à Settembrini une formule qui va devenir sa devise tout au long du séjour : *placet experiri*. Or le personnage pousse le principe bien plus loin que Settembrini lui-même. Au moment de se commettre dans les séances de spiritisme, c'est encore à cette maxime qu'il en appelle. Cette disponibilité sans limites de Hans Castorp, disponibilité du "voyageur", est plus occidentale qu'européenne. L'audace allemande de la *Bildung*, sans son contreponds social, va plus loin que les limitations de l'Europe rationaliste. C'est pourquoi Settembrini est dépassé par les événements, pris au piège : on ne peut se faire le chantre d'une raison expérimentale et proscrire *a priori* ce qui, dans l'expérience, semble pointer au-delà de la raison.

La "faiblesse" de l'Occident, sa précarité, n'est pas nécessairement révélatrice d'un défaut de nature ; elle peut aussi révéler son essence conflictuelle ; cette fragilité est impliquée dans la nature même d'une civilisation fondée, autant que sur la revendication d'un absolu, sur une ouverture à la crise du sens. Marcel Gauchet a retracé le processus en vertu duquel, au moment même où l'Europe est le plus proche de l'idée de Chrétienté, l'éclatement des instances du vrai et des sources de légitimité (État, Église, société civile) – celles-là mêmes dont on retrouve des échos dans les instances du *Château* – ouvre l'Occident chrétien à l'Histoire et à la conquête progressive de l'autonomie ; le dogmatisme chrétien n'est lui même qu'une réponse à la vertigineuse ouverture herméneutique suscitée par le mystère de l'Incarnation – qui fait du christianisme, en même temps qu'une religion du dogme, une religion de l'hérésie et de la sécularisation ("religion de la sortie de la religion"¹). L'Occident des Lumières sera marqué par une tension analogue entre la stabilisation d'un contenu de sens et l'ouverture au doute : en même temps qu'elles imposent le dogmatisme d'une raison totalisante, les Lumières ouvrent la voie à l'examen critique qui n'épargne pas même la civilisation européenne qui s'en réclame. Il est possible de jouer les Lumières contre elles-mêmes.

Est occidentale une civilisation qui admet la critique de son fondement, qui est sans cesse amenée, si elle veut rester fidèle à son esprit, à

¹M. Gauchet, *Le Désenchantement du monde*, p. II.

des révisions déchirantes, des mises en question dissolvantes. En même temps qu'il se pare de tous les prestiges du sacré, le pouvoir occidental s'expose à l'enquête des esprits forts, à l'investigation des douteurs ou des imprécateurs (Solal), aux mesures des arpenteurs. C'est l'esprit de mobilité et de complexité qui forme la dynamique interne de l'Occident. Settembrini ne demande souvent qu'à réduire cette complexité à l'Un ; c'est en quoi ce rationaliste positiviste trahit parfois, pour vouloir lui être trop fidèle, l'esprit de la civilisation dont il se fait le chantre, en décrétant le règne sans partage d'une raison qui a cessé de pratiquer le doute sur elle-même.

La condition occidentale serait ainsi, au sens strict, cette ouverture à l'expérience. Quand Jean-Pierre Faye définit l'Europe comme un "continent de l'hypothèse"¹, il exprime très précisément ce que nous entendons ici par l'occidentalité. L'homme occidental est par excellence l'homme expérimental. Ulrich, dans *L'homme sans qualités*, l'a très bien compris lorsqu'il entreprend de délaïsser le "sens du réel" pour le "sens du possible" ; quand il se voue à "l'utopie de l'essayisme", refusant de se pétrifier dans une quelconque identité ("il hésite à devenir quelque chose ; un caractère, une profession, un mode de vie défini, ce sont là des représentations où perce déjà le squelette qui sera tout ce qui restera de lui pour finir"), préférant «vivre hypothétiquement»² et se vouer à une morale de la mobilité.

Si l'on appelle Occident l'Europe en tant qu'elle se déprend de la stabilité de ses repères et de ses valeurs, le concept peut alors aisément s'affranchir de la géographie. Dans la geste de *Joseph et ses frères*, l'Occident, c'est l'Égypte, le lieu où se corrompt et s'abolit la révélation monothéiste. Passe encore, comme on l'a vu pour le *Récit de l'exil occidental*, qu'il y ait un Occident non européen, puisque l'Ouest n'est qu'une direction : c'est la même expérience de perte de soi qui afflige l'exilé en Europe et qui jette le héros du conte arabe dans un puits de ténèbres. Mais qu'il puisse exister une Europe à l'occident de l'Amérique ! À bien y regarder, pourtant, n'est-ce pas ce que démontrent les romans d'Henry James ? Ce sont toujours "les Européens"

¹J.-P. Faye, *L'Europe une*, p. 33.

²Robert Musil, *L'Homme sans qualités (der Mann ohne Eigenschaften, 1930-1933)* trad. Philippe Jaccottet, Seuil, Points, 1982, p. 300.

qui perturbent le jardin "bien clos" du puritanisme américain par leur liberté de ton et de mœurs (*Les Européens*, 1878). Dans *Les Ambassadeurs* (1903), toute l'antithèse de l'Europe permissive et de l'Amérique puritaine ou, pour le dire autrement, de l'Europe catholique et de l'Amérique protestante, est-elle rien d'autre que l'inversion implicite du signe d'occidentalité ? C'est l'Amérique qui semble avoir chez James arrêté l'histoire de l'Europe dans une idylle vertueuse et hiératique, quand l'Europe – et notamment Paris-Babylone¹ – poursuit sa marche vers l'inconnu et se compromet dans le profane. Pour le prude Waymarsh, voici que s'ouvre “un monde de possibilités contre quoi Strether n'était à même de relever qu'un risque d'apparente vanité. Pour leur compagnon, il sentait confusément que sa nouvelle amie prenait figure de jésuite en jupons – de représentant des intérêts recruteurs d'une sorte d'Église catholique militante. L'Église catholique, pour Waymarsh (autrement dit : l'ennemi, le monstre aux yeux exorbités et aux tentacules tâtonnants, frémissants et immenses), c'était exactement le monde, la multiplication des schibboleths, les discriminations de types et de tons, la perte des vieux boulevards de Chester, grouillant de féodalité... bref, exactement : l'Europe.”²

Cette Europe des "possibilités" incontrôlables et déroutantes, c'est l'Amérique des possibilités illimitées de Kafka. C'est l'Europe en tant qu'elle est projetée hors d'elle-même, hors de la stabilité de ses fondements pour s'engager dans l'incertain. L'embauche au Grand Théâtre d'Oklahoma a lieu sur un champ de courses : l'ouverture sans garantie vers les possibles d'une vie meilleure, c'est-à-dire le pari, pourrait bien être l'essence de l'utopie occidentale³.

Cette inversion possible du signe d'occidentalité entre l'Europe et l'Amérique invite bien sûr à ne pas accuser à outrance l'antithèse, et surtout à percevoir que ce qu'on a désigné comme l'Europe, à savoir

¹Henry JAMES, *Les Ambassadeurs* (*The Ambassadors*, 1903), trad. de Georges Belmont, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1981, p. 531.

²*Ibid.*, p. 498.

³Si l'Orient constitue un idéal, c'est presque toujours dans celui d'un retour aux sources, à l'origine. Si l'Occident incarne un idéal, c'est d'abord l'utopie d'une société apte à se gouverner elle-même selon des règles d'autonomie. L'opposition Orient / Occident recouvre partiellement la distinction entre le rêve et l'utopie, même s'il y a place en Occident pour la tentation régressive, à travers le mythe de l'Eldorado.

l'Occident identitaire, est lui-même toujours porteur de promesses inaccomplies, générateur d'utopies. La plupart des spécialistes de la pensée européenne s'accordent avec Louis Dumont pour voir dans l'avènement de l'individu l'un des traits majeurs de la modernité occidentale. Alain Renaut (*L'Ère des individus*) distingue quant à lui, au sein de ce processus, l'avènement du sujet à la conquête de son autonomie et celui de l'individu en quête d'indépendance. Le premier relève du rationalisme humaniste, le second de l'individualisme proprement dit.

Il n'est pas impossible de rendre compte de la polarité sujet / individu à partir de nos catégories d'Europe et d'Occident. Le débat oppose bien ici un procès de libération dont le terme est soit celui d'une vie rationnelle au sein d'une cité de droit (aspiration humaniste) soit la pure émancipation de l'individu à l'égard de toutes ses dépendances – procès qui, en théorie du moins n'a pas de terme, puisque la séparation n'est jamais totalement accomplie. L'individu occidental n'est pas sûr d'avoir déjà conquis son autonomie qu'il se lance déjà dans son désir d'indépendance ; l'Europe n'est pas encore advenue qu'elle aspire déjà à son dépassement occidental.

À bien considérer le destin de Karl Rossmann au Grand Théâtre d'Oklahoma, il semble relever de l'un et l'autre processus. C'est tout le génie de cette utopie finale que de faire se rejoindre, dans son indétermination, les deux dimensions du mythe occidental, la première héritée d'une aspiration européenne au bonheur et à l'autonomie au sein d'une société juste, la seconde enveloppée dans le mouvement continu de fuite en avant et de dissolution de tous les repères. Le Grand Théâtre d'Oklahoma est tout à la fois une utopie sociale (rêve de justice, d'harmonie, accomplissement des promesses démocratiques) et la menace d'un engloutissement, d'un évanouissement dans l'infini, d'une "disparition" de l'individu livré à lui-même. D'où les interprétations qui en font tout à la fois un symbole de vie sous l'égide d'une loi juste et la mise en scène de la mort : cette ambiguïté trouve sa source dans l'ambiguïté même de la dynamique occidentale, où le rêve individualiste peut s'inverser en menace de dissolution. Si l'Europe a des valeurs, l'occidentalisation n'est qu'un mouvement dont rien ne définit à l'avance le terme existentiel ni les limites morales.

Chacun des "deux Occidents" que notre analyse a dégagés est, à sa manière, une fiction. L'Occident identitaire apparaît dans nos

romans comme la fiction d'un absolu qui ne fait que simuler l'unité et l'universalité. La tâche des arpenteurs du monde occidental que sont les héros de Kafka, de Cohen et de Thomas Mann, est d'abord de faire apparaître cet Occident dans une perspective qui dévoile l'arbitraire, le composite, les leurres, les non-dits de ces "châteaux d'idées" et du mythe essentialiste qui les sous-tend. C'est là la portée éminemment politique de ces œuvres.

Mais la dynamique occidentale est elle aussi de l'ordre de la fiction : puisqu'elle est toujours un projet, un horizon de l'action, décrire le mythe occidental dans sa rigueur revient à dévoiler le virtuel plutôt qu'à décrire le réel. Nos trois romanciers se chargent d'explorer les *possibles occidentaux de l'être européen*, à travers ces "ego expérimentaux"¹ que sont les personnages, – et ces situations expérimentales que sont les fables du sanatorium, de la passion, de l'Amérique et du Château. Ce en quoi le roman se révèle l'instrument privilégié d'une investigation qui ne peut être qu'imaginaire. La fiction de l'occidentalité, c'est la *mise en scène des latences et des virtualités de la marche vers l'Ouest*.

Où s'arrêter dans cette marche ? Le problème n'est pas tant celui de la capacité pratique – car on peut toujours aller plus à l'Ouest, à la limite de ses forces – que de la nécessité vitale et de la question éthique. Solal ira jusqu'au bout de l'exil occidental et mourra dans une chambre d'hôtel. Hans Castorp sera arraché violemment à l'existence du sanatorium, qui avait du reste épuisé sa fécondité pour abandonner le jeune homme au désert d'une existence vidée de tout contenu. Mais la plaine européenne, en 1914, n'est plus celle qu'il avait quittée : les dévastations de la guerre révèlent l'extrême précarité d'une civilisation européenne à son tour déracinée, livrée à la contingence. Karl Rossmann est happé presque malgré lui par le Théâtre illimité du monde occidental.

On ne s'étonnera pas alors que Kafka ait fait de son dernier héros un arpenteur. Car la science du géomètre n'est pas une science de l'être, mais des frontières. L'arpenteur ne statue pas sur l'essence des choses, mais sur leurs limites. K. sait qu'il ne peut pas vivre exactement comme un paysan, tout en refusant de pousser aussi loin qu'Amalia le

¹Milan Kundera, *L'Art du roman*, Gallimard, Paris, 1986.

refus de la vie sensible. Il refuse tout ensemble de se laisser prendre au mythe de l'Occident identitaire du village et de se laisser asservir par la logique extrême-occidentale de l'administration comtale. Aussi toute son existence sera-t-elle placée sous le signe d'une recherche incessante, souvent hésitante et contradictoire, que nous avons interprétée comme la volonté de faire advenir la politique ou l'Histoire dans ce pays figé dans une identité glacée – la politique, c'est-à-dire, pour reprendre la belle formule de Patocka, "l'ouverture à ce qui ébranle"¹ :

la vie politique en tant que vie dans un temps urgent, dans un temps vers, en tant que vigilance de tous les instants, est en même temps un non-enracinement permanent, une non-fondation. La vie ne s'appuie plus désormais sur la base solide de la continuité générative, elle ne s'adosse plus à la terre obscure. L'obscurité, c'est-à-dire la finitude, le péril auquel elle est constamment exposée, est toujours devant elle, à affronter. [...] Sa liberté est en son fond le plus propre la liberté des audacieux. [...] Le but réside en la vie libre comme telle, que ce soit la sienne propre ou celle d'autrui, et c'est là une vie que rien ne met à couvert.²

Aussi l'arpenteur ne se situe-t-il ni du côté de l'absolu, ni du côté de l'absurde, mais bien dans cet entre-deux instable et précaire qui est celui de l'enquête infinie sur le sens. Jusque dans ses contradictions et ses fléchissements, la quête de ce mesureur de terre est exemplaire de cette "vie à découvert", quintessence de la condition de l'homme occidental : "L'homme ne peut pas vivre sans sens, sans un sens total et absolu. Cela veut dire : il ne peut pas vivre dans la certitude du non-sens. Mais cela signifie-t-il qu'il ne puisse pas vivre à l'intérieur d'un sens recherché et problématique ? Le sensé au sens juste, ni trop modeste ni trop dogmatique, n'implique-t-il pas justement ce vivre dans l'atmosphère de la problématicité ?"³

L'arpenteur semble parfois pressentir qu'à l'extrémité occidentale de sa route, il ne rencontrera peut-être, comme le héros du *Récit de l'exil occidental*, que le "puits de ténèbres" de l'inhumain – c'est là son seul frein, la seule limite de son aspiration. Mais il refuse conjointement de se replier dans la chaleur régressive de la communauté et de la

¹Patock, *op. cit.*, p. 57 : "Ce dont il y va dans l'histoire, ce n'est pas ce qui peut être renversé ou ébranlé, mais l'ouverture à ce qui ébranle."

²*Ibid.*, p. 52.

³*Ibid.*, p. 86.

terre. Privé de demeure, il est réduit à errer dans cet espace introuvable, inhabitable, entre le désir d'une vie humaine et la quête d'un sens total, entre la valeur et la vérité, le réel et le possible, la vie et le sens de la vie – le village et le Château. Il ne peut que tâtonner dans l'obscurité et le froid pour mesurer des limites que personne ne connaît. Cette enquête interminable le condamne à la solitude, mais il semble parfois deviner que l'exil est la rançon de sa son humanité. Aussi n'est-il pas interdit d'imaginer l'arpenteur heureux.

Bibliographie

1/ THOMAS MANN

a) œuvre de référence :

Der Zauberberg [S. Fischer, Berlin, 1924, 2 Bände], Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt, 1967.

La Montagne magique, trad. de l'allemand par Maurice Betz, [Arthème Fayard et Cie, 1931], Le Livre de poche.

b) Ouvrages critiques

Paul Altenberg, *Die Romane Thomas Manns. Versuch einer Deutung*, Hermann Gentner Verlag. Bad Homburg von der Höhe, 1961.

Maurice Boucher, *Le Roman allemand (1914-1933) et la crise de l'esprit*, Puf, Paris, 1961.

Philippe Chardin, *Les romans de la conscience malheureuse*, Droz, 1982.

Jacques Darmaun, *Thomas Mann et les Juifs*, Peter Lang, coll. Contacts, 1996.

Inge Diersen, *Untersuchungen zu Thomas Mann. die Bedeutung der Künstlerdarstellung für die Entwicklung des Realismus in seinem erzählerischen Werk*, Rüttinger et Loening, Berlin, 1959.

Jean Finck, *Thomas Mann et la psychanalyse*, les Belles Lettres, coll. Confluents psychanalytiques, Paris, 1982

Georges Fourrier, *Thomas Mann, le message d'un artiste bourgeois*, Les Belles Lettres, annales littéraires de l'université de Besançon, 1957.

Werner Frizen, *Zaubertrank der Metaphysik*, Frankfurt, 1980.

Johanna Graefe, *Über den Zauberberg von Thomas Mann*, Berlin, 1947.

Eckhard Heftrich, *Zauberbergmusik. Über Thomas Mann*, Frankfurt, 1975.

Eckhard Heftrich, Hans Wysling (ed), *Thomas Mann Jahrbuch* (annales, depuis 1988)

Anna Hellersberg-Wendriner : *Mystik der Gottesferne, eine Interpretation Thomas Manns*, Francke Verlag Bern und München, 1960.

Erkme Joseph, *Nietzsche im Zauberberg*, Thomas-Mann-Studien XIV, Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1996.

- Helmut Koopmann, *Die Entwicklung des "intellektualen Romans" bei Thomas Mann*, Bonn, 1962.
- Helmut Koopmann, *Der klassisch-moderne Roman in Deutschland*, Stuttgart, 1983.
- Helmut Koopmann (ed), *Thomas Mann Handbuch*, Stuttgart, 1991.
- Borge Kristansen, *Thomas Manns Zauberberg und Schopenhauers Metaphysik*, Copenhagen, 1978 [Bonn, 1985]
- Hermann Kurzke, *Thomas Mann. Epoche-Werk-Wirkung*, Verlag C. H. Beck München, 1991.
- Georg Lukacs, *Thomas Mann*, Maspéro, "Les textes à l'appui", Paris, 1967.
- Louis Leibrich, *Thomas Mann, une recherche spirituelle*, Aubier Montaigne, Paris, 1974.
- Odile Marcel, *La Maladie européenne. Thomas Mann et le XX^e siècle*, coll. Questions, Puf, 1993.
- Hans Mayer, *Thomas Mann, Werk und Entwicklung*, Verlag Volk und Welt, Berlin, 1950 [trad. française, Puf, 1994].
- John Reed, "Der Zauberberg. Zeitenwandel und Bedeutungswandel 1912-1924", in Heinz Sauereßig (ed), *Besichtigung des Zauberbergs*, Biberach, 1974.
- Pierre-Paul Sagave, *Réalité sociale et idéologie religieuse dans les romans de Thomas Mann*, Les Belles Lettres, Paris, 1954
- Manfred Sera, *Utopie und Parodie bei Musil, Broch und Thomas Mann*. Bonn, 1969.
- Lotti Sandt, *Mythos und Symbolik im Zauberberg von Thomas Mann*, Bern, 1979.
- Thomas Mann 1875-1975, Vorträge in München, Zurich, Lübeck*, S. Fischer Verlag, Francfort, 1977

2/ FRANZ KAFKA

a) œuvres de référence

- Der Verschollene (Amerika)* [in der Fassung der Handschrift], Fischer Taschenburg Verlag.
- Amerika* ou *Le Disparu*., trad. de l'allemand par Bernard Lortholary, Garnier-Flammarion, 1988.
- Das Schloß* [in der Fassung der Handschrift], Fischer Taschenburg Verlag.
- Le Château*, trad. de l'allemand par Bernard Lortholary, Garnier-Flammarion, 1984.
- Œuvres complètes*, éd. établie par Claude David, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1976.

b) ouvrages critiques

- Hannah Arendt, *La Tradition cachée*, C. Bourgois, 1987.
- Paul-Laurent Assoun, *Le pervers et la femme*, Anthropos, coll. Psychanalyse, Paris, 1989.
- Walter Benjamin, *Poésie et révolution*, Denoël, 1971.
- Hartmut Binder, *Kafka-Kommentar*, Munich, Winkler, 1982.
- Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka*, Gallimard, Idées, Paris, 1981.
- A. Borschadt, *Kafkas zweites Gesicht. Der Unbekannte. Das grosse Theater von Oklahoma*, Nüremberg, 1960.

- Patrick Bridgewater, *Kafka and Nietzsche*, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn, 1974.
- Max Brod, *Über Franz Kafka*, S. Fischer, Frankfurt, 1966.
- Pietro Citati, *Kafka*, Gallimard, 1991.
- Gilles Deleuze, Felix Guattari, Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Les éditions de Minuit, 1975.
- Michel Dentan, *Humour et création littéraire dans l'œuvre de Franz Kafka*, Droz-Minard, 1961.
- Wilhelm Emrich, *Franz Kafka*, Frankfurt am Main, 1957
- Rose-Marie Ferenczi, *Kafka. Subjectivité, histoire et structures*, Klincksieck, 1975.
- Maurice Godé et Michel Vanoosthuysse (ed), *Entre critique et rire, Le Disparu de Franz Kafka*, Bibliothèque d'Études Germaniques et Centre-Européennes, Université Paul-Valéry de Montpellier, 1997
- G. Gray, *Kafka's Castle*, Cambridge University Press, 1956.
- Eric Heller, *Kafka*, Londres, Fontana/Collins, 1974
- Hans Hiebel, *Recht und Macht bei Franz Kafka*, Munich, W. Fink, 1983.
- Gustav Janouch, *Kafka m'a dit*, Calmann-Lévy, Paris, 1952
- J. S. Kim, *Franz Kafka : Darstellung und Funktion des Raumes in Der Prozeß und Das Schloß*, Bonn, Bouvier, 1983.
- Wolf Kittler, Gerhard Neumann, *Franz Kafka. Schriftverkehr*, Fribourg, Rombach, 1990.
- Milan Kundera, *L'Art du roman*, Gallimard, Paris, 1986
- Ernst Pawel, *Franz Kafka ou le cauchemar de la raison*, Seuil, Paris, 1988.
- Klaus-Peter Philippi, *Reflexion und Wirklichkeit. Untersuchungen zu Kafkas Roman Das Schloß*, Tübingen, 1966.
- Heinz Politzer, *Franz Kafka der Künstler*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1965.
- Annelise Ritzmann, *Winter und Untergang. Zu Franz Kafkas Schloßroman*, Bonn, 1978?
- Marthe Robert, *Kafka*, Gallimard, La Bibliothèque idéale, 1960.
- Marthe Robert, *L'Ancien et le nouveau. De Don Quichotte à Franz Kafka*. Grasset, coll. Les Cahiers rouges, Paris, 1963.
- Marthe Robert, *Seul, comme Franz Kafka* (1979), Calmann-Lévy, coll. Agora, 1988.
- Ritchie Robertson, *Kafka : Judaism, Politics and Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1987.
- Régine Robin, *Kafka*, Belfond, Belfond, Paris, 1989.
- Richard Sheppard, *On Kafka's Castle*, Croom Helm London, 1973.
- Walter Sokel, *Franz Kafka. Tragik und Ironie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1964.
- Alfred Wirkner, *Kafka und die Aussenwelt. Quellenstudien zum «Amerika»-Fragment*, Stuttgart, 1976
- Martin Walser, *Beschreibung einer Form. Versuch über Franz Kafka*, Munich, C. Hanser, 1961.
- Kurt Weinberg, *Kafkas Dichtungen. Die Travestien des Mythos*, Bern, München, 1963.
- Analyses et réflexions sur Le Château* (collectif), Paris, Ellipses, 1984.

3/ ALBERT COHEN

a) Œuvres de référence

Solal, Gallimard, Paris, 1930, renouvelé en 1958.

Mangeclous, Gallimard, Paris, 1938. renouvelé en 1969.

Belle du Seigneur, Gallimard, Paris, 1968.

Les Valeureux, Gallimard, Paris, 1969.

Œuvres et Belle du Seigneur, éd. établie par B. Cohen et C. Peyrefitte, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.

b) ouvrages critiques

Carole Auroy, *Albert Cohen, une quête solaire*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996

Jean Blot, *Albert Cohen*, Balland, 1986.

Denise Goitein-Galpérin, *Visage de mon peuple, Essai sur Albert Cohen*, Nizet, 1982.

Bertrand Goergen, *Dialogues et dialogisme dans l'œuvre d'Albert Cohen*, Presses Universitaires du Septentrion, 1997

Catherine Millkovitch-Rioux, *L'Univers mythique d'Albert Cohen. Personnages, décors et mise en scène*, Presses Universitaires du Septentrion, 1997.

Hubert Nyssen, *Lecture d'Albert Cohen*, Alain Barthélemy, Avignon et Actes Sud, 1981, Avignon.

Leonard Rosmarin, *Albert Cohen, témoin d'un peuple*, Éd. du Grand-Pré, 1992

Alain Schaffner, *Le goût de l'absolu. L'enjeu sacré de la littérature dans l'œuvre d'Albert Cohen*, Champion, à paraître 1999.

Claire Stolz, *La polyphonie dans l'œuvre d'Albert Cohen*, Champion, 1998

Gérard Valbert, *Albert Cohen ou le pouvoir de vie*, L'Age d'homme, Lausanne, 1981.

Gérard Valbert, *Albert Cohen, le Seigneur*, Grasset 1990.

Cahiers Albert Cohen, édités par l'Atelier Albert Cohen, 8 numéros de 1991 à 1998.

4/ ÉLEMENTS DE BIBLIOGRAPHIE GENERALE

Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne (The human condition, 1958)*, Calmann-Lévy, coll. Agora, 1983.

id., *La Crise de la culture*, Gallimard, Paris, 1972.

id., *Le Système totalitaire*, Seuil, Paris, 1972.

Bronislaw Baczko, *Lumières de l'utopie*, Payot, Paris, 1978,

Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, coll. Tel, 1987.

Marie Balmory, *Le sacrifice interdit. Freud et la Bible*, Grasset, Paris, 1986.

Ernst Bloch, *Le Principe Espérance (Das Prinzip Hoffnung, 1954)*, Gallimard, Bibliothèque de philosophie, Paris, 1982.

Rémi Brague, *Europe, la voie romaine*. Critérion, Paris, 1992.

- Elias Canetti, *Masse et puissance (Masse und Macht, 1959)*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1986.
- François Châtelet et Gérard Mairet (ed.), *Les Idéologies* (1978), Marabout, 1981.
- Marc Crépon, *Les géographies de l'esprit*, Payot, 1996.
- Pascal Dethurens, *Ecriture et culture. Écrivains et philosophes face à l'Europe (1918-1950)*, Champion, 1997.
- Louis Dumont, *Essais sur l'individualisme, une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, Seuil, 1983.
- id.*, *Homo aequalis, II. L'Idéologie allemande. France-Allemagne et retour*, Gallimard, Paris, 1991,
- Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris, 1984.
- Norbert Élias, *La Civilisation des mœurs (Über den Prozess der Zivilisation, 1939, ren. 1969)*, Calmann-Lévy, coll. Presses Pocket, 1976.
- id.*, *La Dynamique de l'Occident, (Über den Prozess der Zivilisation, 1939, ren. 1969)*, Calmann-Lévy, coll. Presses Pocket, 1973.
- Eugène Enriquez, *De la Horde à l'État. Essai de psychanalyse du lien social*, Gallimard, coll. Connaissance de l'inconscient, 1983.
- Jean-Pierre Faye, *L'Europe une. Les philosophes et l'Europe*, Gallimard, coll. Arcade, 1992.
- Sigmund Freud, *L'avenir d'une illusion*, PUF, Paris, 1971
- id.*, *L'Avenir d'une illusion*, PUF, Paris, 1971.
- id.*, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, coll. Folio, Paris, 1985.
- id.*, *Malaise dans la civilisation*, PUF, Paris, 1970.
- id.*, *Moïse et le monothéisme*, Idées, Gallimard, 1948
- id.*, *Nouvelles Conférences sur la psychanalyse*, Gallimard, Paris, 1936.
- Julien Freund, *La Décadence, Histoire sociologique et philosophique d'une catégorie de l'expérience humaine*, Siros, Paris, 1984.
- Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, Paris, 1985.
- Edmund Husserl, *La Crise de l'humanité européenne et la philosophie (Die Krisis des europäischen Menschentums und die Philosophie, 1935)*, trad. par Paul Ricoeur, Aubier/Montaigne, Paris, 1977.
- Hermann de Keyserling, *Le Journal de voyage d'un philosophe (Das Reisetagebuch eines Philosophen, 1919)*, Editions du Rocher, Monaco, 1986,
- Jacques Le Rider, *La Mitteleuropa*, PUF, 1994
- id.*, *Modernité viennoise et crise de l'identité*, PUF, coll. Perspectives critiques, 1990.
- Claude Lefort, *Essais sur le politique. XIX-XXe siècle*, Seuil, coll. Esprit, Paris, 1986.
- Michael Löwy, *Rédemption et utopie : le judaïsme libertaire en Europe centrale*, PUF, coll. Sociologie d'aujourd'hui, Paris, 1988.
- Georg Lukacs, *La signification présente du réalisme critique*, trad. de Maurice de Gandillac, Gallimard, Paris, 1960.
- Élise Marienstras, *Les mythes fondateurs de la nation américaine*, [Maspéro 1976], éditions Complexe, 1992.
- Stéphane Moses, *L'Ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Seuil, coll. La couleur des idées, Paris, 1992.
- Friedrich Nietzsche, *Contribution à la généalogie de la morale*, trad. A. Kremer-Marietti, C. Bourgeois éditeur (coll. 10/18), Paris, 1974.

- id.*, *Le Gai Savoir*, Gallimard, coll. Idées, 1972.
- id.*, *La Naissance de la tragédie*, Gonthier, 1964.
- Rudolf Otto, *Le Sacré* (1917), trad. A. Jundt, Payot, 1949.
- W. F Otto, *Dionysos, le mythe et le culte*, trad. de l'allemand par Patrick Lévy, Gallimard, coll. Tel, 1992.
- Jan Patočka, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, trad du tchèque par Erika Abrams, Verdier, Paris, 1981.
- P. Y. Pétilon, *L'Europe aux anciens parapets*, Seuil, Paris, 1986.
- Alexis Philonenko, *L'Archipel de la conscience européenne*, Grasset (coll. le Collège de philo), 1990, Paris, 318 p.
- Léon Poliakov, *Le Mythe aryen - Essai sur les sources du racisme et des nationalismes*, Calmann-Lévy, 1971.
- Michel Raimond, *La crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années vingt*, José Corti, 1966.
- Alain Renaut, *L'Ère de l'individu. contribution à une histoire de la subjectivité*, Gallimard, coll. Bibliothèque des Idées, 1989.
- Paul Ricœur, *Temps et récit* (1983-1985), Seuil, coll. Points, Paris, 1991.
- Franz Rosenzweig, *L'Étoile de la Rédemption (Stern der Erlösung, 1921)*, Seuil, Paris, 1982.
- Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident* (1938), Plon, coll.10/18, 1972
- Gerschom Scholem, *Le Messianisme juif. Essai sur la spiritualité du judaïsme*, Calmann-Lévy, 1974.
- Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, PUF.
- Susan Sontag, *La Maladie comme métaphore*, Seuil, Paris, 1979.
- Oswald Spengler, *Le Déclin de l'Occident (Der Untergang des Abendlandes, 1918)*, Gallimard, Paris, 1976.
- Tzvetan Todorov, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Seuil, coll. La couleur des Idées, Paris, 1988.
- Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel*, Gallimard, 1945
- Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme (Über die protestantische Ethik und den Geist des Kapitalismus, 1920-1921)*, Plon, coll. Agora, 1967.
- id.*, *Le Savant et le politique (Politik als Beruf)*, Plon, Paris, 1959.
- Penser l'Europe à ses frontières* (collectif), éditions de l'Aube, 1993.

Index

- Agamben, 286.
 Arendt, 56, 57, 106, 140, 228-229, 288.
 Assoun, 290, 294.
 Auroy, 141.

 Bachelard, 6, 165.
 Baczko, 9, 285.
 Bakhtine, 25, 154, 157.
 Balmory, 88.
 Barbusse, 141.
 Beckett, 103, 234.
 Benjamin, 183, 185, 194.
 Betz, 119.
 Binder, 34.
 Blanchot, 110.
 Bloch, 4-6, 29, 46, 54, 67, 149-150, 178-179.
 Blot, 138.
 Bonnet, 4.
 Borschadt, 186.
 Boucher, 91, 112.
 Brague, 2, 167-168, 261, 270, 306, 308-309.
 Bridgewater, 158.
 Broch, 1, 10, 73, 76, 174, 240, 307.
 Brod, 186, 242.

 Canetti, 62-63, 175.
 Chalier, 277.
 Chardin, 10.
 Chevrel, 10.
 Cohn, 150.
 Condorcet, 104.

 Darmaun, 23, 97-98, 205.
 David, 34, 36, 235.
 Dethurens, 11.
 Diersen, 63, 125.
 Dostoïevski, 179.
 Dumont, 72, 74, 118, 246.
 Durand, 58, 65, 165, 169.

 Eicken, 149.
 Elias, 114-115.
 Emrich, 26, 295.
 Enriquez, 79, 248, 270, 275, 293.

 Faye, 86, 316.
 Ferenczi, 56, 128, 227, 237, 242, 288.
 Fix, 276.
 Foucault, 213, 232.
 Foucrier, 47.
 Freud, 79, 80, 180, 248, 281, 299.
 Freund, 116.

 Gauchet, 232, 240, 315.
 Genette, 282.
 Gide, 10.
 Goethe, 24, 209, 273.
 Goitein-Galpérin, 17.
 Goldberger, 31.
 Gross, 282.

 Heftrich, 69-70, 217-218.
 Hegel, 2, 60, 62, 103.
 Heller, 56.
 Hölderlin, 189.
 Holitscher, 51, 187.

330 | *La fiction de l'Occident*

- James, 316-317.
Janouch, 192, 220, 243.
Joseph, 67, 179.
Joyce, 10.
- Keyserling, 11, 93.
Kierkegaard, 258, 269.
Kim, 300.
Koopmann, 218-219.
Koppen, 91.
Kristiansen, 21, 208.
Kundera, 219, 228, 230, 286, 295, 319.
Kurzke, 110.
- Le Rider, 157, 282.
Lefort, 224, 232, 285.
Leibrich, 112.
Lévinas, 165, 199.
Lortholary, 26.
Löwy, 153, 183, 186.
Lukács, 149-150.
- Mairet, 7-10, 65, 145-146, 160, 199, 243.
Malraux, 199, 262.
Marcel, 77, 122.
Marienstras, 29, 184.
Massis, 11.
Mayer, 176.
Milkovitch-Rioux, 276.
Mosès, 137, 183, 186, 194.
Musil, 10, 316.
- Neher, 88.
Nietzsche, 24, 69, 81, 112, 123, 141, 151, 152, 158-159, 179, 181, 201, 206, 208-210, 301.
- Orwell, 246.
Otto R., 250.
Otto W., 18.
Ovide, 175, 263.
- Palmier, 123.
Patočka, 187, 320.
Pétillon, 66.
Philippi, 161.
Philonenko, 86, 134.
Poe, 252.
Poliakov, 19.
Poltzer, 26.
- Reed, 218.
Renaut, 318.
Ricœur, 10, 174, 177.
Ritzmann, 132.
Robert, 12, 26, 34, 83-84, 153-154, 242, 302.
Robin, 128, 232.
Rosenzweig, 137, 183, 256.
Rosset, 177.
Rousseau, 89.
- Sandt, 57.
Schaffner, 78, 170, 276.
Scholem, 183, 186.
Schopenhauer, 24, 110, 117, 206-208, 218.
Sheppard, 299.
Sohrawardi, 4, 316, 320.
Sokel, 242, 284.
Sontag, 123-124, 127.
Spengler, 11, 107, 112-113, 115, 122, 149.
- Todorov, 93.
Troeltsch, 72.
- Valéry, 129, 145.
- Weber, 2, 129, 213, 215, 226-227, 232, 312.
Weinberg, 242.
Weininger, 282.
Wirkner, 187.