# QUELQUES ASPECTS DE LA RENCONTRE ENTRE DOSTOÏEVSKI ET LES ROMANCIERS ALLEMANDS

## DOMINIQUE IEHL

Le problème de l'influence de Dostoïevski en Allemagne est aussi vaste qu'incertain. Dès la fin du XIXe siècle, le romancier russe connut un succès considérable; des études sur sa vie et son œuvre, comme celles de Georg Brandes en 1889, de Nina Hoffmann en 1899, se multiplièrent<sup>1</sup>. On vit la naissance d'un mythe sur Dostoïevski, dont Nietzsche vante la profondeur. On saluait chez lui le psychologue et le prophète, et en même temps l'inventeur d'un nouveau genre romanesque qui prolongeait une tradition allemande tout en la renouvelant entièrement. C'est cet aspect que je voudrait ici souligner. En France, à la même époque, on admirait en Dostoïevski surtout le psychologue, qui ouvrait de nouveaux horizons de la vie psychique. Ce qui a séduit les Allemands, c'est moins peut-être un contenu précis que le nouvel alliage qu'ils découvrent dans son œuvre entre les composantes de l'univers romanesque. La grande tradition allemande en ce domaine, toujours vivace à la fin du XIXe siècle, était celle du « Bildungsroman », du roman de formation, qui trouve son sommet dans le roman de Goethe Les années d'apprentissage de Wilhelm

Voir notamment à ce sujet, Theodorich Kampmann, Dostojewski in Deutschland, Diss. Münster, 1930; et H. Schmitt, Die Deutsche Dostojewski-Rezeption der 20<sup>er</sup> Jahre, Zeitschrift für Slavistik, 1971, vol. 16, pp. 871-879.

Meister. Le récit y apparaît comme une somme d'expériences où l'aspect sociologique et psychologique est sans cesse prolongé par l'aspect moral et religieux, où le regard sur la vie est aussi message sur le sens de la vie. Le Bildungsroman évolue, mais reste longtemps conforme à certaines règles de construction qui correspondent à l'élaboration d'une philosophie de la vie : construction progressive qui montre les étapes du héros jusqu'à ce qu'il parvienne à une forme de sagesse qui apparaît comme un résumé et une somme, comme une synthèse et une décantation des expériences antérieures. La perception de la réalité, l'analyse psychologique et le message philosophique sont étroitement liés à cette dialectique romanesque et se concentrent dans des images tempérées qui sont le résultat d'une émondation, d'une correction, d'une recherche d'équilibre, dans la limitation et le renoncement.

Dostoïevski proposait un paysage très différent. A la place de l'unité, de la continuité, de la finalité du Bildungsroman, il offrait la multiplicité, la diversité et la mobilité d'un univers qui regroupait en lui les composantes les plus diverses, des images du réel colorées, bariolées, d'un pittoresque parfois outrancier ou exotique, à côté de plongées subtiles dans les âmes, unissant le psychologique et le psychique, des examens de conscience plus tortueux que les introspections les plus raffinées des romanciers piétistes, comme Karl Philipp Moritz, des méditations métaphysiques et religieuses alternant avec les épisodes d'une intrigue policière, des explosions de passion et les ingrédients d'une littérature se déployant entre le subtil et le trivial. C'est cet amalgame qui s'est imposé aux écrivains allemands, car ils y retrouvaient des éléments familiers de leur tradition nationale : le psychologique et le social prolongé par le religieux et le philosophique, mais dans une alliance originale qui donne une réalité et un sens nouveau à l'univers romanesque.

Au-delà de motifs précis, c'est sans doute cette texture nouvelle qui a provoqué l'admiration des romanciers allemands. J'en rechercherai la trace chez quelques écrivains situés dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, qui ont analysé la passionnante complexité de l'univers dostoïevskien, qu'ils tentent, chacun à sa manière, de la faire revivre dans leur création.

Le nom de Wassermann, que j'évoquerai d'abord, peut surprendre, car malgré le vif succès qu'il connut vers les années vingt, il n'est sans doute pas l'un des grands romanciers de son temps. Mais son exemple est révélateur, en un double sens ; ses œuvres sont nourries de motifs dostoïevskiens et par ailleurs, sous l'influence de Dostoïevki, il a manifestement tenté de transformer le Bildungsroman en un mode nouveau d'expression romanesque.

Je n'insisterai pas sur les motifs, qu'il emprunte plus ou moins directement. Depuis ses premières lectures de Dostoïevski, à partir de 1890, l'univers de Wassermann est axé sur le conflit du bien et du mal, sur l'idée de justice, qui anime ce qui est sans doute son meilleur roman, L'affaire Maurizius (1928) qui, à propos de la condamnation d'un innocent, oppose la justice factice et théorique d'un père à une justice sentie et vivante incarnée dans le fils. Autour de ce motif central se déploient une série de motifs dérivés, illustrant les manifestations de la responsabilité collective des hommes, le rôle de l'orgueil, la place du crime et de l'expiation, les formes de la déchéance et de l'humiliation, dont l'œuvre de Dostoïevski lui offrait de multiples exemples. Chez les deux auteurs, l'aspect social accompagne l'aspect religieux, mais chez Wassermann la dimension sociale l'emporte, et oriente la vision dostoïevskienne vers une interprétation plus limitée.

Wassermann est parfaitement conscient de sa dette envers Dostoïevski et de toute la distance qui sépare sa propre création imparfaite de l'art génial de son inspirateur. Il tente souvent de prêter à ses personnages des comportements dostoïevskiens, de retrouver par exemple l'étrange hystérie qui accompagne certaines figures, et qui culmine chez le héros du Sous-Sol. C'est cette hystérie qui anime Carovius, dans le roman Das Gänsemännchen de 1915. Il essaie d'en donner une image réelle « quasi corporelle, et de représenter (Carovius) avec toutes ses faiblesses et ses ridicules, son outrecuidance de petit-bourgeois, sa passion du mal, la joie maligne qu'il éprouve à récuser le présent [...] » Mais il sait même temps que « le résultat n'était dans son ensemble qu'une pâle copie de Dostoïevski; et même la faconde étrangement hystérique dont ce grand écrivain entoure les actions de ses personnages et qu'il leur prête pour se définir eux-mêmes, n'était qu'une imitation sans force »2.

Cf. Selbstbetrachtungen, dans: Jakob Wassermann, Deutscher und Jude. Heidelberg, 1984, p. 182.

Au-delà de ces emprunts, Wassermann a souligné des aspects essentiels de la création littéraire chez Dostoïevski. Il insiste sur l'importance du symbole, qu'il analyse à travers la scène où l'Idiot brise le vase. Il y voit « l'essence même du symbole poétique »<sup>3</sup>. Passionné par le problème de l'image, Wassermann avait compris la qualité exceptionnelle d'une vision dans laquelle la réalité se confond avec un système de symboles sans pour autant séparer jamais le symbole de la réalité.

Par ailleurs il est fasciné par la nouvelle image de l'homme qu'il découvre chez Dostoïevski. Il voit en lui un explorateur incomparable de la vie intérieure qui est « à l'origine de modifications psychiques de générations entières, et qui a créé pour le XX° siècle sinon un nouveau ciel, du moins un nouvel enfer, « un pandémonium de créatures avilies, torturées, crucifiées, étouffées, hommes, femmes, enfants, esprits »<sup>4</sup>.

L'œuvre de Wassermann tente la synthèse dostoïevskienne entre la peinture d'un univers contemporain concret et multiple, à la manière du naturalisme, et les plongées au fond de l'être, qui prêtent à l'œuvre du Russe sa dimension religieuse et métaphysique. C'est ainsi que Wassermann s'engage sur d'autres voies que celles du « Bildungsroman ». Au déroulement d'une action qui suit les étapes d'une expérience progressive, il substitue un rythme romanesque souvent désordonné et déconcertant, au gré d'épisodes multiples et contrastés qui s'entrecroisent et s'accumulent, et qui évoquent pour Maurice Boucher le panorama trop chargé d'un « album de photographies »<sup>5</sup>. Les modes d'expression varient, dans une alternance de descriptions, de portraits, de confessions, de méditations et de scènes d'action. Manifestement Wassermann s'inspire ici des structures complexes de Dostoïevski, mais sans en retrouver la souplesse ni la cohérence secrète.

Il est plus près sans doute de son modèle quand il tente de substituer à la psychologie classique une psychologie lyrique, où la vision l'emporte sur l'analyse. Ses personnages se situent dans un étrange paysage psychique où la faiblesse, l'échec, la folie, mais aussi l'instinct et la passion se mêlent dans une alliance paradoxale

Lebensdienst, p. 258.

<sup>3.</sup> Jakob Wassermann, Lebensdienst, Studien und Reden, Berlin, 1928, p. 260.

Maurice Boucher, Le Roman Allemand (1914-1933) et la Crise de l'Esprit, Paris 1961, p. 45.

où le négatif apparaît souvent comme la source d'un nouveau dynamisme. Ici aussi Wassermann refuse la continuité et la logique. Ce qui l'intéresse surtout — nous dit-il dans son étude L'art du récit — ce sont certains moments privilégiés de la vie psychique, les instants de mutation où un moi se substitue soudain à un autre qui était caché ou en réserve. On songe ici au dédoublement dostoïevskien, mais il s'agit chez le romancier russe d'une coexistence fondamentale liée à l'ambivalence de l'être, tandis que Wassermann, fidèle à la tradition allemande, décrit plutôt un passage, une modification qui nous ramène aux structures temporelles du roman d'éducation. Les mutations sont liées aux étapes de la vie intérieure de ses héros, par exemple au cheminement de Kerkhoven vers le bien.

En tout cas Wassermann va beaucoup plus loin, dans la compréhension de Dostoïevski, que les Naturalistes qui ne retenaient du Russe que les images de la vie sociale, où même que les Expressionnistes qui ne voyaient en lui qu'un poète du chaos, de la primitivité ou de l'extase. Par ailleurs les romans de Wassermann indiquent une voie et illustrent, même si c'est de façon imparfaite, une tentative intéressante pour enrichir la perspective allemande classique par les complexes structures de la polyphonie dostoïevskienne. Les écrivains que je vais évoquer maintenant illustrent eux aussi cette tendance, mais les leçons qu'ils tirent de Dostoïevski sont à la fois plus limitées et plus décisives. Il se situe pour eux dans une configuration particulière en tant que romancier qui rend concrète, illustre ou corrige une image de l'homme que leur proposent, sous une autre forme, des philosophes et psychologues comme Nietzsche, Freud et Jung.

Trois de ces auteurs, Hesse, Stefan Zweig, Thomas Mann, ont écrit sur Dostoïevski des essais qui permettent de mieux situer leur rencontre avec le romancier russe. Les deux derniers, Kafka et Musil, témoignent de rapports non moins réels mais plus complexes. Ils seront l'occasion de préciser l'omniprésence de Dostoïevski dans la littérature allemande du XX<sup>e</sup> siècle. Hermann Hesse a publié, en 1919-1920, divers articles sur l'*Idiot* et *Les frères Kamazarov*. Dans un article sur l'*Adolescent*, en 1915, il découvrait deux mondes chez Dostoïevski — un monde de surface, agité, bariolé, dramatique, qui recouvre en profondeur un monde d'harmonie et de paix. Ce monde des vertus passives et asiatiques

devrait pour l'Occident, être un monde exemplaire. On retrouve dans cette opposition les deux pôles déjà signalés par Wassermann de l'univers romanesque de Dostoïevski, pris entre l'agitation et la contemplation, l'action et le rêve, le naturalisme et la mystique.

Dans l'article sur l'*Idiot* et *Les Karamazov* apparaît un aspect plus limité, mais aussi plus révélateur de la complexité de Dostoïevski romancier. C'est le problème de la coexistence des contraires, phénomène typiquement russe, et vécu par Dostoïevski avec une particulière intensité. Il ne s'agit plus de la vieille idée néoplatonicienne, reprise par Nicolas de Cuse et beaucoup de mystiques, mais d'une expérience à la fois très séduisante et très dangereuse. Séduisante, car la coexistence — et non l'alternance comme pour Wassermann — des contraires dans l'âme humaine, implique une nouvelle dimension de l'intériorité. Le dédoublement radical du moi équivaut à un enrichissement de ce moi, à la naissance de deux individus là où le sens commun n'en voyait qu'un, c'est-àdire à une liberté et autonomie nouvelles de ce moi qui se découvre multiple et n'est plus prisonnier de sa propre exiguïté.

A peu près en même temps que Hesse, André Gide, dans des conférences de 1908 élargies en 1922, admirait chez Dostoïevski une psychologie originale, fondée, non sur la cohérence, mais sur la « cohabitation de sentiments contradictoires »<sup>6</sup>. Gide y voyait la marque d'une étonnante souplesse dans l'analyse de la vie psychique, très différente de la raideur latine, et une nouvelle conception du roman qui échappe à la linéarité pour se perdre dans des remous, des dérivations qu'ignorait la logique romanesque d'un Balzac, épris avant tout de continuité et de conséquence.

Mais Hesse y découvre d'abord un aspect négatif. L'ubiquité de Mychkine, qui réunit en lui tous les contraires, signifie l'impossibilité de toute cohérence, car le prince ne peut affirmer un point de vue sans se rattacher au point de vue opposé. « Il est situé sur cette frontière magique où sont vrais non seulement la pensée la plus éloignée de nous mais aussi le contraire d'une telle pensée<sup>7</sup>.

Ce qui pour Gide était une magie bénéfique, devient pour Hesse une magie dangereuse, un vertige et une plongée dans le chaos :

<sup>6.</sup> André Gide, Dostoïevski, Articles et causeries, Paris, 1923, p. 171.

Hermann Hesse, Schriften zur Literatur II, dans: Gesammelte Werke, 12, Frankfurt am Main, 1970 (cité H.D.), p. 312.

« La fixation d'un pôle, l'acceptation d'un lieu d'où l'on contemple et ordonne le monde, est le fondement premier de toute formation, de toute culture, de toute société et de toute morale. Celui qui — ne serait-ce qu'un instant — ressent comme interchangeables l'esprit et la nature, le bien et le mal, est l'ennemi le plus dangereux de toute forme d'ordre. Car c'est là que commence le contraire de l'ordre, que commence le chaos. »<sup>8</sup>

L'article sur Les frères Karamazov ou le déclin de l'Europe, en 1919, souligne plus nettement encore cet aspect, en l'attribuant à la Russie tout entière.

« On ne peut définir l'homme russe... avec des catégories comme « hystérique, ivrogne ou criminel, ou encore poète et saint, mais uniquement par la convergence et la coexistence de toutes ces qualités. L'homme russe, l'homme des *Karamazov*, est à la fois le meurtrier et le juge, la brute et l'âme la plus délicate, l'égoïste achevé comme le héros de la forme la plus achevée de sacrifice. [...] Chez cet homme l'extérieur et l'intérieur, le bien et le mal, Dieu et Satan sont étroitement liés. » Mais cet homme, « qui aspire à se libérer des contrastes, des qualités, des morales, est sur le point de se dissoudre, de revenir en arrière, en deça du rideau des apparences, en deça du principium individuationis » 10.

Ces jugements, où Schopenhauer complète Dostoïevski, représentent un pôle extrême du pessimisme de Hesse en face de la réalité contemporaine. Mais très vite son appréciation se fera plus nuancée et la « pensée magique » lui proposera des leçons beaucoup plus positives. Dans une lettre de 1919, il reconnaît la fragilité du monde d'harmonie qu'il avait construit dans sa jeunesse.

« Il faut qu'en moi je fasse place nette et surtout que je regarde en face et que j'accepte tout ce qui en moi est chaotique, violent, instinctif, tout le « mal » en moi... Depuis longtemps je ne crois plus à un bien et à un mal mais je crois que tout est bon, même ce que nous appelons crime, ignominie et épouvante. Dostoïevski lui aussi le savait »<sup>11</sup>.

H.D., p. 312.

<sup>9.</sup> H.D., p. 324.

<sup>10.</sup> H.D., p. 325.

<sup>11.</sup> Hermann Hesse, Gesammelte Briefe I, Band, Frankfurt am Main, 1973, p. 424.

C'est le sujet même du roman *Demian*, écrit aussi en 1919. Le héros, en quête de son vrai moi, apprend à se rallier à la partie la plus inquiétante et la plus dure de lui-même, figurée par son ami Max Demian. Mais cette œuvre, directement inspirée par Jung, est ambiguë, et le mal y reste assez théorique.

Beaucoup plus intéressante est l'image de l'homme qu'on découvre en 1927 dans Le loup des steppes. Les lecons de Dostoïevski sur le dédoublement y sont retenues et transposées à travers une expérience et dans un langage très personnels. Le héros, Harry Haller, est un intellectuel d'origine bourgeoise et non libéré encore du « bourgeoisisme ». Il vit, au début du roman, dans un déchirement permanent qui combine le conflit faustien et classique entre deux pôles — l'homme et le loup —, avec une forme d'autodestruction systématique de nuance beaucoup plus dostoïevskienne, et qui rappelle les tortures que s'inflige l'homme du Soussol. Il ne connaît que la haine de lui-même et du monde, se rongeant sans cesse dans son souterrain et hanté, au début du récit, par l'obsession du suicide. Le salut surgira de sa rencontre providentielle avec la prostituée Hermine, qui joue pour lui surtout le rôle d'un professeur de sagesse, laissant à une de ses amies le soin de parfaire son éducation sexuelle. On retrouve ici l'humour de Hesse. mais son roman est tout autre chose que l'histoire du déniaisement d'un intellectuel rigide. Hermine en effet lui apprend la nature de la vraie complexité, bien au-delà d'un dualisme simpliste.

« Même le suicide, pauvre Loup des steppes, ne te servirait à rien, tu devras malgré tout suivre le chemin plus long, plus pénible et plus difficile du devenir humain. Tu devras souvent encore multiplier ta dualité, compliquer ta complexité. Au lieu de réduire ton espace, de simplifier ton âme, tu deviendras de plus en plus le monde. Tu devras faire entrer l'univers entier dans ta poitrine douloureusement élargie, pour parvenir peut-être un jour au repos, à la fin. »<sup>12</sup>

Hermine se réfère à l'exemple de Bouddha, mais on peut évoquer aussi la quête dostoïevskienne de l'unité dans la complexité, pour dépasser le vertige du dédoublement. On songe au prince Muychkine, épris lui aussi d'une prostituée, et qui échappe, dans

Hermann Hesse, Le Loup des Steppes. (traduction Juliette Pary), Paris, 1947. (cité Loup des Steppes), (p. 39 du Traité du Loup des Steppes).

ses moments priviligiés, au dédoublement, pour devenir le catalyseur de la société russe et pour faire converger en lui toutes les voix du monde. De même Harry devra dépasser « la division naïve en loup et en homme » car « sa vie oscille (comme celle de chacun), non pas entre deux pôles comme par exemple l'instinct et l'esprit, ou le débauché et le saint, mais entre des milliers de contrastes, entre d'innombrables oppositions »<sup>13</sup>.

Pour Dostoïevski comme pour Hesse, il s'agit d'une expérience spirituelle. Le chemin de la vraie complexité et de la liberté passe par la souffrance. Hermine évoque l'éternité des « immortels » (Mozart, les grands poètes, les Saints). La grandeur de Mozart est due, non à un don spécial, mais à « son acceptation de la souffrance »<sup>14</sup>. La différence est que, pour Dostoïevski, seul l'exemple du Christ peut apporter une solution au problème de l'homme, tandis que Hesse penche vers les leçons d'une sagesse indienne. Mais dans cet élargissement d'une psychologie en mystique, il apparaît comme très proche d'un aspect essentiel de Dostoïevski, envisagé comme le romancier des antagonismes surmontés par la magie d'une conscience multiple, d'une conscience ouverte qui échapperait aux tortures vaines de l'homme du souterrain.

Hesse, en tout cas, s'éloigne, dans Le loup des Steppes, du style conventionnel de ses premiers romans. Ils étaient presque tous, à des degrés divers, des romans d'éducation situés sous le signe de la résignation (Roßhalde), de la limitation dans l'action (Peter Camenzind). Ces romans alternaient avec des romans de l'échec (Unterm Rad, Gertrud) où l'éducation ne peut compenser le tragique de l'existence. Avec Demian, l'éducation se transforme en une initiation plus subtile, mais c'est seulement dans le Steppenwolf qu'Hesse parvient à une véritable complexité romanesque. Il s'agit encore d'une éducation, mais sur un mode vertigineux et déroutant qui met en pièces l'idéal bourgeois de limitation et d'efficacité. En effet la fragmentation d'une âme en d'innombrables parcelles, la prolifération sans fin des contrastes se situent en deça et au-delà de toute éducation réalisable. Le roman multiplie les styles et les perspectives, débute par une Préface de l'éditeur (le fils de la logeuse de Harry), se prolonge par l'ironique et théorique

<sup>13.</sup> Loup des Steppes. (Traité du Loup des Steppes, p. 29).

<sup>14.</sup> Loup des Steppes. (Traité du Loup des Steppes, p. 37).

Traité du Loup des Steppes, qui interrompt pour un temps le Manuscrit de Harry Haller. Puis le manuscrit repart et nous lance dans des aventures réelles et symboliques, avec des arrêts au théâtre magique, où l'ensemble s'achève sous le signe de l'illusion. Le roman est d'abord un roman du déchirement; il se transforme en roman d'éducation qui mêle le réel et le surréel, et se poursuit en roman d'initiation qui reste ouvert et se projette vers le possible. Thomas Mann avait raison de dire que le Steppenwolf, en matière d'expérimentation romanesque, ne le cédait ni à l'Ulysse de Joyce, ni aux Faux Monnayeurs de Gide<sup>15</sup>. En tout cas, à partir de l'expérience de la multiplication des contrastes, l'œuvre se situe sous le signe d'un plurivocalisme qui doit beaucoup à Dostoïevski.

L'admiration de Stefan Zweig se traduit de façon différente et en un sens plus systématique. Dans une étude sur Dostoïevski, élaborée lentement et achevée en 1920, Zweig explore toutes les dimensions de l'univers dostoïevskien, d'un point de vue anthropologique, psychologique, philosophique, religieux et artistique. Ce qui était chez Hesse un simple essai sur un aspect décisif mais limité, devient chez Zweig une tentative de synthèse. Etudiant d'abord les formes d'un nouvel humanisme dans les premiers romans, il décrit à partir des notions de polarité, de démonisme, de souffrance et de désir les manifestations de la psyché dostoïevskienne et les formes d'un engagement politique et religieux. Il retrouve des aspects soulignés par d'autres interprètes et s'attarde notamment aux antagonismes, sans peut-être leur prêter la valeur exclusive qu'ils avaient dans les analyses de Gide et de Hesse. Il éclaire la cohérence intime de l'univers dostoïevskien en soulignant surtout une forme d'intensité évoquée aussi par Wassermann. Cette intensité, cette tension, sont pour Zweig un trait essentiel. Pour lui, Dostoïevski est l'homme du dépassement, du paroxysme, de l'éclatement, de la démesure, qui va sans cesse au-delà : au-delà du conscient pour s'enfoncer dans le labyrinthe du subconscient, audelà de l'humain dans une recherche systématique de Dieu, et surtout au-delà de toutes les formes de tempérance pour s'abandonner à la volupté de la souffrance, de l'autodestruction, de la renaissance. Dostoïevski est le prophète d'un monde nouveau, d'un homme nouveau, et dans cette perspective il ne pouvait se sastis-

Dans un article de la Neue Züricher Zeitung du 2 juillet 1937 cité par Joseph Mileck, Hermann Hesse, Frankfurt am Main, 1987, p. 214.

faire de la cohérence limitée de l'univers romanesque de ses prédécesseurs, qu'ils soient latins — on songe aux remarques de Gide — slaves ou germaniques. Certes le héros du Bildungsroman offre déjà, selon Zweig, un exemple de multiplicité: « il unit en lui plusieurs voix, et témoigne d'une diversité psychologique, d'une polyphonie de l'âme », mais il reste « animé par un désir d'unité. Le génie allemand, en fin de compte, est toujours en quête d'ordre »<sup>16</sup>. Dostoïevski, lui, est l'écrivain du désordre, des antagonismes, des sursauts, dont Stefan Zweig ne retient, à la différence de Hesse, que l'aspect fructueux et novateur.

Cette étude approfondie, nourrie de psychologie freudienne et d'une connaissance multiple et précise des lettres européennes, est aussi en même temps une étude lyrique et pathétique, jaillie de l'amour et de l'admiration. Zweig, plus tard, en notera l'excès. Mais elle éclaire fort bien ce que Zweig cherchait lui-même dans ses récits qui sont des œuvres de paroxysme, d'éclatement, qui vont sans cesse aux limites de l'humain. Elles seront étudiées dans un autre exposé. Paradoxalement Zweig renouvelle par l'exemple de Dostoïevski non pas l'art du roman, mais celui de la nouvelle où il est maître, et où il enrichit les leçons d'un Kleist par celles de l'auteur de la Krotkaja. A côté des nouvelles axées sur le thème de la mutation soudaine, les plus belles sont peut-être celles qui retiennent de Dostoïevski des leçons de dénuement, d'humilité et de souffrance, comme la Lettre d'une inconnue.

C'est sur un autre plan que se situe la réaction de Thomas Mann à Dostoïevski. Thomas Mann, l'artiste bourgeois, maître du style épique, héritier d'une longue tradition allemande, semble étranger aux problèmes de Dostoïevski, et on a souvent mis en doute l'influence réelle de ce dernier sur son œuvre. Il me semble pourtant lié à lui de façon décisive. Les contacts avec le Russe sont anciens. En 1918, les *Considérations d'un apolitique* évoquent la « psychologie grotesque et apocalyptique » de Dostoïevski<sup>17</sup>. C'est là un aspect très intéressant de Dostoïevski, et qui est présent aussi, dès avant 1900, dans les premières nouvelles de Thomas Mann. On peut les situer sous le signe d'un grotesque à la fois complexe et radical, qui doit plus sans doute à Dostoïevski qu'à Gogol. Ces

16. Stefan Zweig, Baumeister der Welt. Frankfurt am Main 1951, p. 96.

Thomas Mann: Politische Schriften und Reden I. Frankfurt am Main (Fischer) 1968, p. 397.

82 D. IEHL

nouvelles sont construites autour d'un conflit en apparence assez simple, qui oppose les représentants de la « vie », présentée dans son élémentarité, dans sa brutalité, aux représentants d'un « esprit » devenu inconsistant et hystérique et qui ne cesse de s'effondrer devant la « vie ». On reconnaît ici, presque en images d'Epinal, la philosophie de Nietzsche, maître spirituel de Thomas Mann, mais aussi la marque des étonnants Mémoires écrits dans un souterrain, que nous avons déjà évoqués. Ce poème philosophique grotesque est l'histoire d'un homme qui refuse tous les modes de positivisme historique, toutes les formes de la civilisation de l'utile et du bonheur au nom d'une liberté absolue. Il la cherche en vain, comme l'animal du Terrier de Kafka, en s'enfouissant au fond de luimême où il ne trouve que le vide, le néant, un « gâchis fatal, un gâchis puant, une mare de boue »18. La critique du positivisme se double d'une impitovable critique du narcissisme esthétique proche de Kierkegaard et de la critique de l'artiste par Thomas Mann. La nouvelle Le paillasse (Der Bajazzo) vient directement du Sous-sol, dont on a dit qu'elle était la parodie<sup>19</sup>. Le Bajazzo est en effet une peinture simplifiée à l'extrême de l'homme intérieur, de l'artiste présenté dans ses sursauts impuissants, comme une figure « lamentable et ridicule »20. Mais cette peinture va, en la radicalisant, dans le même sens que le Sous-sol. La quête vaine des fantômes du moi conduit au grotesque.

Dostoïevski ne cesse d'accompagner Thomas Mann; il l'utilise, dans les Considérations d'un apolitique, pour justifier son propre nationalisme. Dans La Montagne magique les discussions politiques et surtout la figure de Naphta, qui unit en lui jésuitisme et socialisme, sont nourries du souvenirs des Frères Karamazov. Dans sa dernière grande œuvre, Le docteur Faustus, il retrouve Dostoïevski dans une perspective fort originale. Le visionnnaire apocalyptique dont il s'était quelque temps défié devient en effet pour Mann, à la fin de sa vie, un modèle de lucidité, à l'intérieur même de la démesure, et en tout cas un moyen de démasquer une démesure beaucoup plus fallacieuse et dangereuse, celle de la pen-

18. Dostoïevski : Le Sous-sol. (La Pléiade), Paris, 1956, p. 692.

20. Thomas Mann, Die Erzählungen I, Frankfurt am Main (Fischer), 1985, p. 102.

Cf. Marianne Zerner, Thomas Mann's « Der Bajazzo », a parody of Dostoevski's « Notes From Underground ». (Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur, 1964, pp. 286-290).

sée nietzschéenne. L'histoire de Leverkühn, musicien génial qui contracte volontièrement la syphilis pour régénérer son art par le mal et la maladie, et qui veut rompre radicalement avec les traditions de la musique harmonique pour construire un système musical sous le signe de la contrainte rationnelle absolue, semble d'abord étrangère au monde de Dostoïevski. Elle en est en fait très proche. Le pacte avec le diable, que Leverkühn croyait fictif, se révèle très réel, la construction intellectuelle se transforme en invasion du mal et des forces élémentaires, et Leverkühn, sous son masque impassible, est livré, jusqu'à sa folie ultime, à un tourment infini. On est très loin de l'optimisme du Faust Goethéen et très près du déferlement grotesque des Démons de Dostoïevski; cette œuvre est, au-delà des emprunts limités aux Karamazov dans le dialogue avec le diable, la vraie source russe du Docteur Faustus. Nietzsche est ici visé, comme le montre un article sur la Philosophie de Nietzsche à la lumière de notre expérience, composé en 1947 juste après l'article Dostoïevski avec mesure. Les deux frères en esprit et en maladie sont nettement dissociés dans le Faustus, car, à la lumière des Démons, on apercoit les limites de l'expérimentation nietzschéenne, qui associe les sommets de l'intellectualité et le dionysisme de l'élémentaire. C'est aussi l'erreur que commet, de façon plus modeste, le héros de La Mort à Venise, l'intellectuel Aschenbach qui transpose les exigences de sa nature sur un plan hautement spirituel. Il est, au début de la nouvelle, entouré de masques bouffons et devient lui- même un bouffon que la mort balaye. La nouvelle illustre la vanité du dionysisme, au sens nietzschéen du terme.

Dans le Faustus on retrouve beaucoup plus nettement le dédoublement vertigineux des Démons, où, l'esprit — en l'occurrence l'esprit occidental — engendre des monstres, sous la fome des révolutionnaires grotesques qui pullulent autour de leur idole Stavroguine. Sans cesse le supérieur se transforme en inférieur. Une même dégradation s'applique, dans le roman, à l'art et à l'histoire. L'aventure du musicien Leverkühn, envahi par la dissonance qu'il croyait pouvoir dominer librement, rejoint celle de l'Allemagne qui passe des hauteurs de la spiritualité aux abominations du nazisme. Dostoïevski, proche de Nietzsche dans ses vertiges, reste finalement beaucoup plus lucide que le philosophe allemand, en raison peut-être de la force exceptionnelle d'un christianisme russe

à la fois très concret et universel, et aussi grâce à un flair inégalable pour toutes les dérives grotesques de l'histoire et de la pensée.

Dostoïevski en tout cas entraîne Thomas Mann vers un type de roman très différent du roman d'éducation tel qu'on le découvre dans La Montage magique. En effet tout dans le Faustus est sous le signe de la déformation plutôt que de la formation. Leverkühn se détruit lui-même et son art s'enfonce dans la dissonance. Mais Thomas Mann a retenu les lecons de Dostoïevski, et en placant le dédoublement au plus profond de son héros, il l'aide à triompher du néant et du grotesque, et à prêter, à travers la souffrance, un sens positif à la dissonance. Par l'association entre dissonance et plainte, l'œuvre de Leverkühn atteint une immense grandeur, Elle est une transfiguration autant qu'un chemin de croix. La déformation se prête à une formation spirituelle qui dépasse largement, en profondeur, l'éthique d'équilibre et la finalité harmonieuse qui sont le dernier mot du roman d'éducation. La création dostoïevskienne a été pour Mann non seulement innovatrice, mais aussi compensatrice. Elle lui a permis de réorienter, de revaloriser ou tout simplement de corriger certaines tendances de l'esprit germanique.

Je voudrais pour finir signaler très brièvement à travers Kafka et Musil deux formes originales de rencontre avec Dostoïevski. On quitte avec eux le domaine des influences précises pour s'engager dans des configurations plus incertaines, dans le domaine subtil de la transposition.

Beaucoup d'interprètes voient, avec quelque raison, en Kafka un successeur de Dostoïevski. Mais en quel sens ? Kafka avait lu Dostoïevski, l'admirait, mais en parle peu. On a souvent montré, dans une optique freudienne, beaucoup de points communs entre eux : une situation œdipienne, une psychologie de la criminalité, du tribunal et de la faute, un commun refuge dans l'inconscient. Mais on peut difficilement retrouver la multiplicité vivante de Dostoïevski dans le monde monocorde, monotone, assourdi et sans couleurs de Kafka. D'un côté une riche polyphonie, de l'autre un univers désespérément homophone. Pour le héros de Kafka toute connaissance de soi, toute transformation intérieure sont impensables, l'affectivité est sans forces et semble morte. On est, comme dit Starobinski, dans le psychique matérialisé et non dans le psy-

chologique<sup>21</sup>. Et pourtant Kafka prolonge Dostoïevski. Il reproduit dans presque toutes ses œuvres la situation que décrivent les Mémoires écrits dans un souterrain et qui est le sujet même d'un court récit de 1910 Unglücklichsein (Le Mal d'être). Il s'agit d'un déchirement permanent que nous avons déjà évoqué et qui renvoie sans cesse aux forces destructrices du moi sans que les forces constructrices puissent jamais prendre corps et apporter une contrepartie. Dostoïevski, que cite Kafka<sup>22</sup>, connaît parfaitement ce malaise, fondamental dans Le Sous-sol, mais présent aussi dans toutes les autres œuvres. Un problème surgit ici : ce qu'on appelle la polyphonie dostoïevskienne correspond-elle toujours à la définition qu'en donne Bakhtine, c'est-à-dire une pluralité de voix libres et autonomes, indépendantes de l'auteur ? Il est certain que Dostoïevski a considérablement enrichi par son usage du dialogue le monde du roman. Mais sous les multiples configurations, contorsions et distorsions, sous la chorégraphie complexe qui accompagne les relations entre ses personnages, et que Nathalie Sarraute a remarquablement décrite<sup>23</sup>, on peut découvrir, comme elle le suggère, une stratégie de l'approche incertaine et, sous un déploiement de manœuvres diverses, la recherche éperdue d'un contact avec autrui. Le foisonnement parfois se transforme en pénurie, ainsi dans l'impuissance tragique du prince, à la fin de l'Idiot. Chez Kafka, à l'inverse, on peut dire que la pénurie apparente de l'homophonie enferme en elle de grandes possibilités de suggestion. Le succès toujours vivace de Kafka montre que sa voix, en apparence solitaire, a un immense pouvoir d'extension et de multiplication. Elle contient une polyphonie en puissance.

Dostoïevski, en tout cas, est le premier grand romancier fondant tout son univers romanesque sur une interaction, une relation entre les personnages plus importante que les personnages eux-mêmes. Musil, qui admirait Dostoïevski, a réalisé dans L'Homme sans Qualités, une mutation de la réalité romanesque qui répond à la même exigence. Derrière l'humour de Musil on découvre, dans l'apparente indifférence du héros, dans son culte des possibles,

<sup>21.</sup> Jean Starobinski, Kafka et Dostoïevski., dans : « Kafka », Obliques, n° 3, p. 43.

Cf. une note du journal de 1913 : « Lu chez Dostoïevski le passage qui rappelle tellement mon "Unglücklichsein" », dans : Kafka, Tagebücher, Frankfurt am Main, 1951. p. 344.

<sup>23.</sup> Cf. Nathalie Sarraute, L'ère du soupçon, Paris, Gallimard, 1956.

dans son renoncement à toutes les fixations, un nouveau mode de communication romanesque, une nouvelle magie de l'échange, où l'apparemment négatif se révèle plus riche que l'apparemment positif. C'est aussi l'occasion d'une analyse nouvelle des mœurs du siècle, envisagées non comme comme un contenu, mais comme une série de virtualités qui peuvent devenir efficientes. Le roman du possible se révèle, d'une certaine façon, comme plus réaliste que le roman de la réalité.

Cette situation entre le réel et le possible était déjà celle des romans de Dostoïevski, auxquels Maximilian Braun applique le terme de « réalisme hypothétique »<sup>24</sup>. Chez les deux écrivains, la « nature » humaine est envisagée dans sa mobilité changeante et dynamique et non comme un matériau fixe et achevé. La différence est que le possible, pour Musil, relève d'abord d'une utopie intellectuelle, tandis que, pour Dostoïevski, il signifie une projection religieuse.

La période qu'a envisagée cet exposé est celle de la grande percée de Dostoïevski, celle où il apparaît, aussi bien dans son écriture que dans ses motifs, comme un expérimentateur de toutes les formes de liberté contre toutes les formes de système. La Seconde Guerre mondiale, qui fut l'occasion d'une rechute générale dans l'inhumanité, le grotesque et la bêtise, allait rendre encore plus précieuses ces qualités et réunir autour de Dostoïevski beaucoup d'esprits, d'abord en Allemagne, après l'explosion tragique et grotesque du nazisme, et très vite aussi dans toute l'Europe. Il apparaît de plus en plus comme un grand modèle de lucidité, comme celui qui démasque, selon un mot du romancier Nossack, la « façade mensongère de l'existence »<sup>25</sup>. La fin du siècle montre avec une évidence accrue combien restent actuelles les leçons de sa clairvoyance.

> Université de Toulouse-Le Mirail, département d'allemand - CERAM

Maximilian Braun, Der Kampf um die Wirklichkeit in der russischen Literatur. Göttingen, 1958, p. 54.

Cf. Wir und Dostojewski, Debatte mit Böll, Lenz, Malraux, H.E. Nossack, geführt von Manes Sperber, Hamburg, 1972.

# RÉSUMÉ

Le but de cette étude est de suggérer la rencontre entre Dostoïevski et quelques romanciers allemands qui se séparent de l'ordre et de la finalité du « Bildungsroman » pour inaugurer de nouvelles configurations romanesques : union entre naturalisme et vision mystique chez Wassermann, multiplication des antagonismes chez Hesse, psychologie des limites chez Stefan Zweig, destruction et reconstruction du personnage chez Thomas Mann, tâtonnements psychiques chez Kafka, réalité au cœur du possible chez Musil. A travers chacune de ces tentatives, on découvre, plutôt qu'une influence ponctuelle, les leçons multiples et novatrices de l'auteur des Démons.

## MOTS CLÉS

Dostoïevski; Hermann Hesse; Jakob Wassermann; Stefan Zweig; Thomas Mann; Robert Musil; Franz Kafka; roman russe et allemand du XX° siècle; roman de formation; structures romanesques; psychologie.

### ZUSAMMENFASSUNG

Einige Aspekte bezüglich der Begegnung zwischen Dostojewskij und den deutschen Romanschriftstellern.

Absicht dieser Studie ist es, die Berührungspunkte zwischen Dostojewskij und einigen deutschen Romanschriftstellern, die sich von der Ordnung und Finalität des "Bildungsromans" entfernen und neue Romangestaltungen vor unseren Augen entstehen lassen, aufzuzeigen: Union zwischen Naturalismus und mystischer Vision bei Wassermann, Häufung von Antagonismen bei Hesse, Psychologie der Grenzerfahrung bei Stefan Zweig, Persönlichkeitszersetzung und -neubildung bei Thomas Mann, Suche nach neuen Psychen bei Kafka, die Realität im Möglichen bei Musil. Anhand dieser Versuche werden die zahlreichen Neuansätze des "Dämonen"-Autors deutlich, die weit mehr sind als lediglich ein punktueller Einfluß.

#### SCHLÜSSELWÖRTER

Dostojewskij; Hermann Hesse; Jakob Wassermann; Stefan Zweig; Thomas Mann; Robert Musil; Franz Kafka; russischer und deutscher Roman im 20. Jahrhundert; Bildungsroman; Roman-struktur; Psychologie.

#### **РЕЗЮМЕ**

Цель этой статьи - попытаться сблизить Достоевского с некоторыми немецкими романистами, которые расстались с упорядоченностью и направленностью «Билдунгсромана» чтобы обратиться к новым формам: сочетанию натурализма и мистического видения у Вассермана, многообразию антагонизмов у Гессе, психологии экстремальных ситуаций у Стефана Цвейга, разрушению и воссозданию героя у Томаса Манна, психологическим намёткам у Кафки, сосуществованию действительного и возможного у Музиля. В каждой из этух попыток обнаруживается не столько конкретное влияние, сколько многочисленные новаторские уроки автора «Бесов».

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Достоевский; Герман Гессе; Якоб Вассерман; Стефан Цвейг; Томас Манн; Роберт Музиль; Франц Кафка; русский и немецкий роман 20го века; «билдунгсроман»; структура романа; психология.

Traduction russe d'Olga Cadars

#### ABSTRACT

This study is meant to suggest what was the relation between Dostoyevsky and a few German novelists who abandonned the order and finality of the « Bildungsroman » to initiate new patterns in the novel: naturalism linked with mystical vision in Wassermann's works, multiple antagonisms in Hesse's, paroxystic psychology in Stefan Zweig's, the destruction and reconstruction of characters in Thomas Mann's, psychological fumbling in Kafka's, reality allied to potentiality in Musil's. In each of those

achievements we can detect, rather than limited lessons, the many sided, innovating influence of the man who wrote the *Demons*.

### KEYWORDS

Dostoyevsky; Hermann Hesse; Jakob Wassermann; Stefan Zweig; Thomas Mann; Robert Musil; Franz Kafka; Russian & German novels in the 20th century; Bildungsroman; patterns in the novel.