



HAL
open science

**Au seuil de l'œuvre. Remarques liminaires sur quelques
manières de lire ensemble les Frühe Erzählungen de
Thomas Mann**

Bénédicte Terrisse

► **To cite this version:**

Bénédicte Terrisse. Au seuil de l'œuvre. Remarques liminaires sur quelques manières de lire ensemble les Frühe Erzählungen de Thomas Mann. *Germanica*, 2017, Thomas Mann au tournant du siècle, 60, pp.11 - 30. 10.4000/germanica.3623 . hal-01786842

HAL Id: hal-01786842

<https://hal.science/hal-01786842>

Submitted on 2 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Au seuil de l'œuvre

Remarques liminaires sur quelques manières de lire ensemble les *Frühe Erzählungen* de Thomas Mann

Bénédicte TERRISSE
Université de Nantes, CRINI

« Ah, comme j'aime et admire le fait d'accomplir une œuvre », écrit Thomas Mann à propos de Wagner dans son journal le 19 juin 1954, avant de citer les *Buddenbrooks*, *Zauberberg*, *Joseph* et *Faustus*, comme étant les textes grâce auxquels il a pu incarner un « petit faiseur d'œuvre accomplie¹ ». Ainsi, à la fin de sa vie, c'est le roman qui aux yeux de Thomas Mann incarne l'œuvre accomplie et fait de lui un véritable créateur.

Où situer les « *Frühe Erzählungen 1893-1912* » dans cette suite d'œuvres accomplies ? N'avons-nous pas là affaire à tout le contraire d'une œuvre ? S'agit-il d'un seul ou plusieurs textes ? Et si Thomas Mann est l'auteur de chacun des textes, est-il pour autant l'auteur de l'ensemble en tant qu'ensemble – et y a-t-il ensemble ?

1. — Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de nous. « [A]ch, wie liebe und bewundere ich das Vollbringertum, das Werk – jetzt zumal, im Alter, wo es damit für mich aus ist. Ich kann von Glück sagen, dass ich doch mit 25, mit 50, mit 60 und 70 Jahren, mit “Buddenbrooks”, “Zauberberg”, “Joseph” und “Faustus” etwas wie einen kleinen Vollbringer abgeben konnte. » Cité par Sigrid Thielking, « Vom Kanon als Lebensform zur öffentlichen Didaktik geformten Lebens. Der Fall Thomas Mann », in : Heinz Ludwig Arnold (dir.), *Literarische Kanonbildung*, München, Text + Kritik, 2002, p. 195.

Ces questions sont liées à celle du genre de la nouvelle et son mode de publication polytextuel. En effet, l'unité textuelle qu'est la nouvelle coïncide rarement avec une unité de publication, c'est-à-dire qu'elle ne constitue « quasiment jamais un livre à elle seule ; elle ne paraît ordinairement qu'au milieu d'autres textes, en magazine ou en recueil² ». Ce mode de publication où le livre n'est pas « totalité mais rassemblement » peut apparaître comme la « forme mineure » du livre³, en particulier si la forme de référence est le roman. Nous n'étudierons donc pas ici les propriétés de la nouvelle du jeune Thomas Mann mais plutôt les enjeux de lecture qui résultent du rassemblement de ces textes relativement courts en un même livre. C'est la tension entre forme brève et forme longue, inhérente à la nature « grégaire⁴ » de la nouvelle, qui sera au centre de nos préoccupations, et donc la question du recueil.

Le recueil invite à remettre sur le métier les catégories fondamentales (l'auteur, l'œuvre, la valeur) avec lesquelles nous avons coutume d'appréhender la littérature⁵. Si le trouble jeté dans ces notions n'empêche naturellement pas de lire les textes, les réponses qu'on y apporte infléchissent singulièrement la manière de les interpréter. Comment concilier une lecture attentive à la particularité de chaque texte et de ses différences par rapport au reste du recueil, comme nous y invite l'hétérogénéité du corpus, avec une lecture englobante, à la recherche de la cohérence, à laquelle semble nous conduire automatiquement la forme colligée ? Unis par la matérialité du livre, les textes portent la même signature et partagent une relative proximité temporelle, l'époque de leur élaboration et de leur publication, autour de 1900. Ne commet-on cependant pas une erreur d'interprétation ou de surinterprétation en lisant comme un ensemble ce qui n'est qu'une construction rétrospective des éditeurs ? Comment interpréter ensemble des textes à la valeur littéraire si hétérogène, au ton si discordant ?

Il s'agira de proposer un mode de lecture pour un corpus qui se situe au seuil de l'œuvre, dans le double sens de l'entrée, des débuts des écrits de Thomas Mann, et de ce qui ne fait pas encore œuvre.

2. — Bruno Monfort, « La nouvelle et son mode de publication. Le cas américain », *Poétique*, 90/1992, p. 153-171, ici p. 157.

3. — *Ibid.*, p. 169.

4. — Jean-Pierre Boucher, *Le Recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*, Québec, Fidès, 1992, p. 10.

5. — Cf. Irène Langlet, « Parcours du recueil », in : *Le Recueil littéraire : pratiques et théorie d'une forme* (en ligne), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003. Disponible sur internet <http://books.openedition.org/pur/32019>.

Comment lire un volume d'œuvres complètes ?

Si étudier chacun des textes pour lui-même est rendu difficile par la présentation du corpus sous forme de livre et l'exercice de la dissertation qui implique la comparaison entre les textes du même auteur, prendre le volume des *Frühe Erzählungen 1893-1912*, conformément à sa pagination continue, comme une forme longue et l'étudier comme un recueil semble toutefois relever de la gageure.

En effet, les *Frühe Erzählungen* incarnent la forme minimale du recueil, tel que la définit Alain Viala, c'est-à-dire « une collection de textes indexés par au moins une propriété commune⁶. » Unis par un même titre rhématique⁷ ou générique, les nouvelles sont tenues ensemble par un lien plus précaire que ne le ferait un titre thématique qui instaurerait d'emblée une cohérence de contenu. À ce titre minimal s'adjoint une fonction-auteur là aussi très ténue dans la mesure où, si le nom de Thomas Mann figure bien sur la couverture du livre et qu'il s'agit bien d'un volume autographe – tous les textes réunis sont du même auteur –, le volume en tant que tel est une construction posthume des éditeurs. Il ne relève donc pas entièrement de l'intention de l'auteur, n'a pas été conçu ni composé par lui, n'est pas ce que Jean-Pierre Boucher nomme un « recueil-ensemble⁸ ». Il s'inscrit dans un projet scientifique, critique et historique d'œuvres complètes. L'auctorialité est ainsi partagée entre les critiques scientifiques, les éditeurs et Thomas Mann. L'élaboration d'œuvres complètes s'inscrit dans une démarche de canonisation qui érige les textes d'un auteur en œuvre-monument. Dans le même temps, elle déconstruit les recueils composés par l'auteur, que sont *Der kleine Herr Friedemann* (1898), *Tristan* (1903) et *Das Wunderkind* (1914), effaçant des possibilités d'interprétations suggérées par ce dernier. La logique scientifique recourant à un ordonnancement chronologique, niveau minimal de composition, supplante en quelque sorte la logique créatrice. Elle anéantit la possibilité d'une poétique du recueil. En réalité, le recueil composé par les critiques combine deux logiques que le titre *Frühe Erzählungen 1893-1912* signale. À la logique chronologique (« Frühe », « 1893-1912 ») s'adjoint la logique générique (« Erzählungen »). En effet, ce deuxième volume de l'édition complète ne rassemble pas tous les textes publiés par Thomas Mann entre 1893 et 1912, mais seulement les nouvelles⁹, c'est-à-dire les textes narratifs

⁶ — Alain Viala, « Éléments pour une poétique historique des recueils : Un cas ancien singulier, *La Comparaison* de Desmarets », *Études littéraires*, 30/1998, n°2, p. 13-22, ici p. 15.

⁷ — Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 82-83.

⁸ — J.-P. Boucher, *Le Recueil de nouvelles*, *op. cit.*, p. 8.

⁹ — Le spectre sémantique du terme « nouvelle » en français, qui englobe tous les récits relativement courts, est plus large que celui de « Nouvelle » en allemand, d'où

de facture relativement courte qui se distinguent à la fois des romans (*Buddenbrooks*, 1901 ; *Königliche Hoheit*, 1909), de la pièce de théâtre (*Fiorenza*, 1906) et des essais (*Bilse und ich*, 1906 ; *Versuch über das Theater*, 1907) parus au cours de la même période, ainsi que des lettres et journaux intimes écrits à l'époque. L'ouvrage ne rassemble pas non plus toutes les nouvelles de Thomas Mann. Un autre volume intitulé *Späte Erzählungen*, volume 6 de l'édition complète, doit paraître après

2018. Les *Frühe Erzählungen* apparaissent avant tout comme une construction des éditeurs, un dispositif scientifique classant, ré-organisant la production littéraire de l'auteur à la manière d'un matériau brut.

Pas vraiment de Thomas Mann, pas réellement composé, ce livre non autonome et sans poétique est-il une œuvre ? Les « œuvres complètes » en tant que genre font entendre le mot « œuvre » dans plusieurs acceptions et à plusieurs niveaux. En effet, si le volume des *Frühe Erzählungen* est à peine une œuvre au sens d'une création artistique, au niveau micro-structurel, chacun des textes qu'il recèle est sans doute une œuvre de

Thomas Mann, tandis qu'au niveau macrostructurel l'ouvrage prend place dans ce que l'édition complète érige comme l'œuvre de Thomas Mann, au sens de « l'ensemble de ses œuvres ». Autrement dit, c'est le caractère complet des productions rassemblées sous un même nom d'auteur qui confère à chacun des volumes son caractère d'œuvre. On retrouve l'interdépendance des notions d'auteur et d'œuvre et la fonction classificatoire du nom d'auteur dont parlait Michel Foucault dans « Qu'est-ce qu'un auteur ?¹⁰ ».

Si le livre des *Frühe Erzählungen* n'est pas totalement une œuvre, c'est qu'il est avant tout un fragment de l'ensemble plus grand des œuvres complètes de Thomas Mann. Cette position incite à lire l'ouvrage non pour lui-même, mais en fonction de la série ultérieure des volumes, c'est-à-dire en fonction, d'une part, de la certitude qu'une œuvre d'ensemble existe et, d'autre part, en fonction de la connaissance des œuvres à venir. Les *Frühe Erzählungen* ont avant tout une valeur annonciatrice. Elles réclament une lecture rétrospective et téléologique : ce n'est que par rapport à l'œuvre achevée que rétrospectivement les nouvelles autour de 1900 apparaissent comme « premières » ou « de jeunesse ». Conjointement, on considère que ces nouvelles de jeunesse préparent l'œuvre de la maturité et de la vieillesse. Ce schéma de lecture préside implicitement à la fabrication du volume.

la traduction de « Erzählungen » par « nouvelles » en français. Cf. Frédéric Teinturier, « Zwischenfälle, die manchmal das Beste waren. » Heinrich Mann et la nouvelle. *Pratiques d'un genre entre roman et théâtre*, Bern, Peter Lang, 2008, p. 31.

|| — Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », dans *Dits et écrits 1954-1988*, vol 1, 1954-1969, Paris, Gallimard, 1994, p. 826 et 829.

Comment lire une œuvre polytextuelle ?

Ne faudrait-il pas plutôt dans ce cas situer résolument la lecture au niveau microstructurel, c'est-à-dire au niveau de la forme brève et non de la forme longue pour retrouver le caractère d'œuvre d'art ? Changer d'échelle nous permettrait d'échapper aux sables mouvants du recueil en retrouvant une forme et un genre marqués du sceau de l'auteur. Cependant, à y regarder de plus près, il n'est pas si sûr que la forme brève soit le lieu de l'œuvre. En effet, un faisceau de contraintes matérielles pèse sur le genre de la nouvelle qui échappe à la décision souveraine de l'auteur. Comme le rappelle Bruno Monfort, avant d'être narrative ou formelle, la brièveté de la nouvelle est d'abord d'ordre matériel, c'est-à-dire liée à un nombre de mots ou de pages donné comme limité par le support de publication¹¹. Les nouvelles de Thomas Mann n'échappent pas à la règle. Conformément à leur statut de texte court, leur mode de publication est polytextuel. La plupart du temps, les nouvelles ont paru deux fois : une première fois dans des revues aux côtés d'autres textes de nature diverse et d'auteurs différents, et une deuxième fois en recueil. À l'inverse, une nouvelle plus longue comme « Der Wille zum Glück » a fait l'objet d'une publication en feuilleton, paraissant en trois fois dans la revue *Simplicissimus*. La nature fragmentaire du volume d'œuvres complètes se retrouve donc également au niveau du texte original lui-même en raison de son mode de publication. Cependant, le degré de contingence et le caractère circonstanciel de l'écriture varient selon les textes de Thomas Mann. Si la majorité des nouvelles est parue dans des journaux et revues, comme la revue d'écolier *Der Frühlingsturm*, la revue naturaliste *Die Gesellschaft*, le magazine satirique *Simplicissimus*, la revue des éditions Fischer *Neue deutsche Rundschau*, *Die Zeit*, *Die Zukunft*, la *Neue Freie Presse* à Vienne, *März* et les *Süddeutsche Monatshefte*, les circonstances de publication n'expriment pas toutes le même degré d'hétéronomie. Ainsi, certains textes sont des commandes dont le sujet n'a pas réellement été choisi par Thomas Mann. C'est le cas de « Schwere Stunde » écrit pour le numéro que la revue *Simplicissimus* consacre à Schiller en 1905. D'autres sujets ont été choisis librement par Thomas Mann mais avec un degré d'arbitraire assez grand en raison des contraintes liées à la nature de la commande et à la nécessité de livrer un texte, comme pour « Das Wunderkind » et « Das Eisenbahnglück ». Thomas Mann rédige la nouvelle « Der Tod » en 1896 en réponse à un concours lancé par la même revue qui offrait 300 Reichsmark « pour la meilleure nouvelle dans laquelle l'amour sexuel ne joue aucun rôle¹² ».

¹¹ — B. Monfort, « La nouvelle et son mode de publication », *op. cit.*, p. 158.

¹² — « [...] für die beste Novelle, in der die sexuelle Liebe keine Rolle spielt ». Comme toutes les informations factuelles de cette partie, sauf mention contraire, cette

D'autres textes au contraire étaient destinés à paraître en revue tout en faisant partie d'un projet au long cours qui lui tenait à cœur. Les nouvelles « Ein Glück », « Die Hungernden » s'inscrivent ainsi dans la même constellation que celle de « Tonio Kröger », appelée le « complexe des amants » (« *Geliebten-Komplex* »).

Certaines nouvelles ont été écrites directement pour une parution en recueil. Comme leur plus grande proximité avec le medium livre les rapproche de l'œuvre-monument traditionnelle, elles bénéficient d'une plus grande autonomie et reconnaissance par l'auteur. C'est le cas de la nouvelle *Tristan* prévue dès le début pour faire partie d'un recueil de nouvelles. Toutefois, presque toutes les *Frühe Erzählungen* font l'objet, après leur parution en revue, d'une nouvelle publication sous forme de recueil du vivant de l'auteur. En les republiant en recueil, l'auteur se réapproprie ses textes par-delà les contraintes matérielles qui ont pu présider à leur naissance. Ces derniers recouvrent ainsi une forme d'autonomie. Le choix du titre du recueil témoigne en outre de l'empreinte auctoriale qui distingue certains textes à l'intérieur d'un recueil. Hiérarchisant et créant des liens entre les textes lorsqu'il élabore un recueil, l'auteur pose les jalons de leur interprétation. En plaçant « Tonio Kröger », à côté des nouvelles « Der Weg zum Friedhof », « Der Kleiderschrank », « Luischen » et « Gladius Dei » dans le recueil intitulé *Tristan* en 1903, Thomas Mann le situe sous l'autorité de la nouvelle éponyme. Inversement, « Das Wunderkind », récit contingent si l'en est, semble soudain resémantisé comme le fil directeur du recueil de 1914 dont il donne le titre. Il rassemble à ses côtés les textes « Schwere Stunde », « Beim Propheten », « Ein Glück » et « Wie Jappe und Do Escobar sich prügelten ». La fonction séminale pour l'œuvre et la carrière de Thomas Mann que joue la nouvelle « Der kleine Herr Friedemann » se retrouve quant à elle confirmée par le fait qu'il livre le titre du tout premier recueil autographe publié par Thomas Mann en 1898¹³. Enfin, le plus long texte du recueil *Frühe Erzählungen*, « Der Tod in Venedig », nouvelle de 91 pages, a fait l'objet d'une publication en volume seul un an après sa parution dans la *Neue Rundschau* en 1912. Cette parution en régime monotextuel lui confère une position dominante parmi l'ensemble des nouvelles du jeune Thomas Mann. « Der Tod in Venedig » fonctionne dès lors comme une transition entre ces nouvelles et les

citation est tirée de Thomas Mann, *Frühe Erzählungen 1893-1912*. Kommentar von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig, Frankfurt a.M., Fischer, 2004 (volume 2.2. de la grande édition de Francfort commentée), ici p. 36. Par la suite, cette référence sera abrégée *KB* (pour Kommentarband).

§ — Il contient aussi les textes « Der Tod », « Der Wille zum Glück », « Enttäuschung » (dont c'est la première publication), « Der Bajazzo » et « Tobias Mindernickel ». Sur la composition des anciens recueils, cf. *ibid.*, p. 526-532.

romans, aussi bien au plan du régime textuel, que du statut d'œuvre et de la valeur symbolique. À l'inverse, la non-parution en recueil du vivant de l'auteur de « Vision », « Gefallen », « Gerächt », « Wälsungenblut » et « Anekdote », serait le signe d'une reconnaissance moindre de ces textes. Ainsi, le caractère d'œuvre semble une donnée très précaire et mouvante, même lorsque l'on se place au niveau de l'élaboration des textes.

À l'hétérogénéité des régimes de publication correspond la variété des jugements émis. C'est d'abord le caractère circonstanciel, contingent ou arbitraire des textes qui suscite les jugements dépréciatifs de leur auteur. Thomas Mann écrit ainsi en 1903 à Carl Ehrenberg à propos de « Ein Glück » :

Ce travail m'a complètement échappé en raison du mauvais temps et d'un manque d'entrain, et il serait souhaitable qu'il ne parût pas au grand jour. Du reste, il ne devrait pas apporter grand-chose de nouveau et sa qualité de travail d'appoint et de commande en dit assez long¹⁴.

L'argent que ses productions sont censées lui apporter apparaît comme l'autre grand signal de la contingence qui semble inconciliable avec le désir de faire une œuvre d'art. Dans la lettre qu'il écrit à Heinrich Mann le 7 décembre 1908, Thomas Mann traite ainsi avec désinvolture « Das Eisenbahnglück », parlant de « navet » (« Schmarren »), qu'il s'est résolu à faire uniquement pour les 300 Reichsmark dont il avait besoin pour ses cadeaux de Noël. On retrouve des propos similaires au sujet de « Das Wunderkind » ou encore « Gerächt » ; Thomas Mann écrit ainsi le 4 août 1899 à Kurt Martens :

Ne m'en voulez pas pour ce qui paraîtra prochainement dans le *Simplicissimus*. C'est tout à fait médiocre ; mais il faut bien qu'en attendant que le roman soit terminé je me recommande de temps à autre au bon souvenir des gens¹⁵.

Thomas Mann avoue un souci à la fois financier et stratégique et formule explicitement le jugement de valeur mineure qui traverse en filigrane les autres citations. Le passage montre en outre la relation d'interdépendance qui lie les *Buddenbrooks* en train de s'écrire aux courts textes diffusés sur un mode polytextuel. Ces derniers ne sont

¶ — « Die Arbeit ist mir infolge von schlechtem Wetter und Stimmungslosigkeit total ausgerutscht, und es wäre wohl wünschenswert, dass sie nicht ans Licht käme. Etwas Neues sollte sie übrigens nicht bringen und ist als Gelegenheits- und Bestellarbeit ja deutlich genug gekennzeichnet », *ibid.* , p. 263.

¶ — « Nehmen Sie mir das, was demnächst im *Simplicissimus* stehen wird, nicht übel! Es ist recht minderwerthig; aber ich muß mich doch, bis der Roman fertig ist, hie und da in Erinnerung bringen ». *Ibid.* , p. 96.

pas seulement des textes mineurs, subordonnés à l'œuvre majeure – à la fois longue et de grande valeur littéraire – qu'ils ne parviennent pas à égaler. Ces travaux de moindre envergure financent aussi le projet de longue haleine que représente l'écriture d'un roman. Ils le permettent en quelque sorte.

Le jugement d'œuvre mineure porté à l'égard de certains textes tient de plus à leur caractère de relative imperfection et d'inachèvement, au sens de *work in progress*. Ainsi, on peut voir dans le premier texte du recueil « Vision », une « production d'écolier » (« Schülerprodukt ») à lire avant tout comme un exercice de style ou d'admiration, un simple pastiche en hommage à Hermann Bahr. Thomas Mann emploie le terme « esquisse » (« Skizze ») à son égard. Le caractère d'ébauche se retrouve aussi dans le sous-titre que porte « Ein Glück » : « étude » (« Studie »). Le texte « Schwere Stunde », quant à lui, est appelé « ma petite étude sur Schiller¹⁶ », désignation qui rejoint l'emploi des diminutifs comme « Novellette » pour caractériser par exemple le récit « Gerächt ». Cependant, à la différence du mineur, le « petit » se teinte ici d'une coloration affective.

Ces textes inachevés, à mi-chemin entre le brouillon et l'exercice de style, ne sont pas des entraînements vains, ils peuvent jouer un rôle central dans l'élaboration de textes plus importants¹⁷. « Die Hungernden » serait ainsi un avant-texte à « Tonio Kröger », qui aurait donc un caractère plus achevé que « Die Hungernden ». La plupart des *Frühe Erzählungen*, mis à part « Tristan », « Tonio Kröger » et « Der Tod in Venedig », prépareraient l'œuvre davantage qu'elles n'en feraient partie. Symétriquement, un certain nombre de nouvelles sont parues dans le sillage d'œuvres achevées qu'elles prolongent, comme « Der Weg zum Friedhof », écrit à la fin de l'été 1900, directement après que Thomas Mann a terminé le manuscrit des *Buddenbrooks* :

Après qu'on s'est « débarrassé d'une grande mission », on est « encore en train »; la grande construction n'est pas parvenue à accueillir tout ce qui nous animait et nous stimulait ; il reste tant de choses possibles à faire, et dans ce sentiment d'avoir accompli quelque chose, ce sentiment de la liberté, dans cet état d'excitation qui aime prouver que les grands efforts n'ont pas entamé ses forces, on exécute volontiers quelque chose de court, de concis, pour regoûter aussitôt aux joies d'avoir fini (elles sont si rares). L'auteur se souvient avoir cédé à cette envie lorsque « Buddenbrooks » était terminé : c'est une petite grotesque pour

16 — « meine kleine Schiller-Studie ». Cf. la lettre du 13 mai 1905 à Richard Schaukal, *ibid.*, p.293.

17 — Cf. Hans Rudolf Vaget, « Einleitung. Thomas Mann der Novellist », in *Thomas Mann Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München, Winkler Verlag, 1984, p. 27-47.

le « *Simplicissimus* », « *Der Weg zum Friedhof* », qui a vu le jour à l'époque¹⁸.

La fonction de complément d'œuvres plus grandes, voire « majeures », confirme la relation de subordination des nouvelles de Thomas Mann et leur situation en périphérie de l'œuvre. Cependant, s'il y a bien une différence de statut entre l'accomplissement que représente un roman comme *Buddenbrooks* et une nouvelle telle que « *Der Weg zum Friedhof* », l'énoncé rétrospectif de Thomas Mann met paradoxalement l'accent sur la ressemblance de ces deux textes en réduisant le spectre sémantique de l'accomplissement (« *das Vollbrachthaben* ») à l'acte de finir (« *Fertigwerden* »). Dans cette perspective, les *Frühe Erzählungen* seraient bien des œuvres, non pas mineures, mais miniatures qui, malgré leur hétéronomie, portent en elles le trait principal de l'œuvre : le fait d'être accomplies, au sens de « réalisées », « en acte », pourrait-on dire.

Le jugement rétrospectif de Thomas Mann diffère significativement de celui du jeune Thomas Mann¹⁹. Il est probable que la réception positive de nombre de ses nouvelles l'ait influencé. Ainsi, « *Ein Glück* », si décrié par Thomas Mann au moment de sa publication, vaudra à son auteur d'être qualifié de « maître de l'esquisse » (« *Meister der Skizze* ») par Samuel Fischer et l'on sait que c'était le texte préféré de Kafka²⁰. Les recueils de Thomas Mann ont été accueillis à leur sortie avec enthousiasme.

℞ — « Nachdem "eine große Aufgabe abgewälzt" sei, ist man "noch im Zuge"; nicht alles, was uns bewegte und reizte, hat die große Komposition aufzunehmen vermocht; es gibt beliebig zu tun, und im Gefühl des Vollbrachthabens, der Freiheit, im Zustand des Übermuts, der sich gern die Unverbrauchtheit der Kräfte trotz großer Anstrengungen beweist, führt man rasch etwas Kurzes, Übersichtliches aus, um die Freuden des Fertigwerdens (sie sind selten) sogleich noch einmal zu kosten. Der Verfasser erinnert sich, dieser Lust gefolgt zu sein, als "*Buddenbrooks*" abgeschlossen waren: es war eine kleine Grotteske für den "*Simplicissimus*", "*Der Weg zum Friedhof*", die damals zustande kam. », *KB, op. cit.*, p. 100.

℞ — Cf. Thomas Mann, « *On myself* » [1940], in : *Über mich selbst*, Frankfurt a.M., Fischer Taschenbuch, 1994, p. 60 : « Ich war im Grunde überzeugt, daß die Kurzgeschichte wie ich sie in der Schule Maupassants, Tschechows und Turgenjews erlernt hatte, mein Genre sei. Nie, so glaubte ich, würde ich es mit der großen Form des Romans aufnehmen können. »

℞ — Kristian Larsson, *Masken des Erzählens. Studien zur Theorie narrativer Unzuverlässigkeit und ihrer Praxis im Frühwerk Thomas Manns*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2011, p. 102.

Intégrer la question de l'œuvre à l'interprétation des *Frühe Erzählungen*

Plutôt que de réhabiliter un corpus en retournant l'argument de l'œuvre mineure contre lui-même, montrant que la fonction d'ébauche est une fonction centrale dans l'œuvre d'un auteur, une fonction qui fait du genre de la nouvelle son genre de prédilection²¹, il est possible de faire de la position au seuil de l'œuvre une clé de lecture des *Frühe Erzählungen*. En effet, on peut voir dans la taraudante question de l'absence d'œuvre, de l'œuvre à faire, mais aussi du chef-d'œuvre, l'un des ressorts de l'écriture des nouvelles. Le genre et le statut éditorial des nouvelles se tiennent en homologie avec l'œuvre de jeunesse et le mouvement vers l'œuvre qui lui est inhérent. En s'emparant de la problématique de l'œuvre dans leur contenu même, les textes de Thomas Mann sémantisent une question *a priori* matérielle et extérieure au texte.

Ainsi, un grand nombre de personnages des *Frühe Erzählungen* s'inscrit dans la lignée des « artistes sans œuvre », figures issues du romantisme et qui se perpétuent au ^{xx}e siècle jusque dans les textes de Thomas Bernhard et de Heiner Müller²². Même si l'intérêt du jeune Thomas Mann porte davantage sur la psychologie du créateur que sur l'acte de production ou l'œuvre produite elle-même²³, on peut lire dans le dilettante la variante *Fin de Siècle* de cette figure qui traverse la littérature allemande. Le personnage principal des nouvelles de Thomas Mann est très souvent un simple amateur d'art improductif comme Johannes Friedemann et Siegmund Aarenhold, un artiste que l'on ne voit jamais à l'œuvre, comme Paolo Hofmann ou Tonio Kröger, un écrivain qui n'a produit qu'une seule œuvre comme Detlev Spinell, ou, enfin, un être aux multiples talents artistiques mais qui n'a produit aucune œuvre, tel le paillasse. C'est bien la stérilité qui semble ainsi au centre de la charge contre le personnage de « romancier » dans « Tristan ». Auteur d'un seul et unique roman qu'il relit, l'écrivain Detlev Spinell se caractérise en outre par une incroyable lenteur d'écriture et la tendance à s'adonner à une activité qui vient parasiter l'élaboration de son œuvre à proprement parler : la rédaction d'une abondante correspondance restant sans réponse²⁴. L'incapacité à créer, tel est le diagnostic écrasant que formule

21 — Cf. H.-R. Vaget, « Einleitung. », *op. cit.*

22 — Alexandra Pontzen, *Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2000.

23. — *Ibid.*, p. 307.

24. — Les nouvelles de Thomas Mann seront citées d'après : Thomas Mann, *Frühe Erzählungen 1893-1912 in der Fassung der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 2014 (1. Auflage 2008), par la suite abrégé par le sigle *FE* suivi de l'indication des pages. *FE*, p. 358 et 357.

implicitement la question, d'apparence naïve, de Gabriele Klöterjahn à propos de l'opéra *Tristan* de Wagner : « Comment se fait-il que vous qui le compreniez si bien, ne sachiez pas le jouer ?²⁵ » L'impuissance artistique serait ainsi le véritable symptôme de la décadence. On peut lire dans l'inceste du personnage d'esthète qu'est Siegmund Aarenhold la transposition en termes sexuels de l'improductivité artistique.

Dans l'essai de 1906, *Bilse und ich*, Thomas Mann avoue avoir conféré au personnage de Detlev Spinell, par-delà le masque de l'écrivain Arthur Holitscher²⁶, les penchants littéraires dont il voulait se défaire. Dans cette satire qu'est « Tristan », c'est de sa propre tendance à l'esthétisme qu'il fait le procès, écrit-il, avant de conclure : « Je me suis châtié moi-même à travers ce personnage, qu'on se le dise bien !²⁷ ». En effet, comment ne pas reconnaître dans l'auteur d'un seul roman, dans la difficulté d'écrire ou encore l'organisation de la journée de travail à laquelle se contraint Spinell, des traits de Thomas Mann lui-même ?

De même, le « Bajazzo » serait à lire comme la tentative de surmonter le « paillasse » en lui-même²⁸, sa propre tendance à l'improductivité. C'est ce qu'il semble également confesser lorsque le 17 décembre 1895, à la question « Ton activité favorite ? » (« Deine Lieblingsbeschäftigung? ») du questionnaire « Connais-toi toi-même » (« Erkenne dich Selbst! ») imprimé dans l'album d'Ilse Martens²⁹, il répond « Faire de la poésie sans écrire » (« Zu dichten ohne zu schreiben³⁰ »). Dès lors, le corpus des *Frühe Erzählungen* serait à lire comme une entreprise de conjuration de son propre dilettantisme³¹, de la peur de ne pas faire œuvre.

Certains textes, comme « Beim Propheten » (1904) semblent mettre en scène la situation éditoriale et la problématique générique de l'œuvre de jeunesse de Thomas Mann au moment de son écriture. Ainsi, le personnage anonyme qui focalise l'action, sorte d'alter ego de l'auteur, est désigné par le nom du genre qu'il pratique. Il est le « nouveliste », bien qu'il soit l'auteur d'un « livre » ayant reçu l'assentiment des cercles bourgeois. Ce livre, dont le genre n'est pas précisé, est le

25. — « Wie kommt es nur, dass Sie, der Sie es so gut verstehen, es nicht auch spielen können? » (FE, 352).

26. — KB, *op. cit.*, p. 216.

27. — « Ich züchtigte mich selbst in dieser Gestalt, man merke dies wohl. » Thomas Mann, *Essays I. 1893-1914*, Frankfurt am Main, Fischer, 2002 (volume 14.1. de la grande édition de Francfort commentée), p. 103.

28. — A. Pontzen, *Künstler ohne Werk, op. cit.*, p. 309. La nouvelle « Der Bajazzo » a été traduite en français par « Le Paillasse ».

29. — Cité par A. Pontzen, *ibid.*, p. 30.

30. — Thomas Mann, *Essays I, op. cit.*, p. 33. Les italiques sont dans le texte.

31. — Cf. H. R. Vaget, « Vom "höheren Abschreiben". Thomas Mann, der Erzähler », in : Thomas Sprecher (dir.), *Liebe und Tod – in Venedig und anderswo*, Frankfurt a.M., Vittorio Klostermann, 2005, p. 15-31, ici p. 22-23.

roman *Buddenbrooks*. Pour Terence J. Reed, ceci traduirait l'incertitude de Thomas Mann quant au genre du roman, dont il ne sait si après les *Buddenbrooks*, il réussira jamais à en publier un autre, tandis que la nouvelle est son terrain de prédilection³². Le genre de la nouvelle ainsi incarné et mis en récit traduit un rapport humain à la littérature qui, à l'opposé des proclamations de Daniel, n'en fait pas une sphère sacrée, séparée de la vie, à laquelle correspond une auctorialité prophétique associée à la notion de génie. Au contraire de l'esthétisme, la littérature du nouvelliste est compatible avec la vie, comme le suggère la répétition de la formule « Il n'était pas sans avoir gardé certain contact avec les réalités de la vie³³ », c'est-à-dire avec l'amour, le mariage et les succès de vente. Le texte, qui à la désignation de son personnage comme nouvelliste fait correspondre un ton ironique, parfois badin et désinvolte, caractéristique du style bas, se lit comme une profession de foi en faveur du mineur : comme expression pragmatique et non emphatique de l'œuvre. Le mineur serait la forme permettant de déléguer à la vie, c'est-à-dire ici par le truchement du mariage avec Katia Pringsheim, la recherche d'un statut et d'une reconnaissance sociale, désamorçant ainsi l'angoisse de l'œuvre à faire.

À l'opposé des artistes sans œuvre, loin aussi du nouvelliste et de ses visions de sandwiches, certains textes des *Frühe Erzählungen* réfléchissent la question du chef-d'œuvre. Au contact des classiques, Goethe et Schiller, Thomas Mann se confronte directement, c'est-à-dire non plus sur le mode de son absence ou du mineur, à la question de l'œuvre.

« Schwere Stunde » (1905), consacré à la figure de Schiller qui n'est jamais nommé, est ainsi le seul texte du volume qui décrit le processus de l'œuvre en train de se faire, jusqu'à son achèvement. La fin de la nouvelle met en effet en scène la transformation d'un « fertig werden » (« finir »), qui scelle l'acte de création et met fin aux douleurs qui l'accompagnent, en un « vollenden » (« accomplir ») qualitatif : « Et quand ce fut fini, voyez, il s'est trouvé que c'était bien³⁴. »

Avec Terence J. Reed, enfin, on peut lire « Der Tod in Venedig » (1912) comme une expérience de pensée dans laquelle, plus de dix ans après les *Buddenbrooks*, un Thomas Mann arrivé presque au milieu de sa vie se projette dans une figure d'auteur âgé, devenu un classique. Le grand écrivain national Gustav Aschenbach, dont la carrière rappelle celle de Goethe, a écrit une série de chef-d'œuvres dont la plupart correspond aux projets d'écriture avortés de Thomas Mann. Dans cette

32. — *KB, op. cit.*, p. 282.

33. — Traduction de Louise Servicen. « Er hatte ein gewisses Verhältnis zum Leben ». Thomas Mann, *Romans et nouvelles. II 1904 – 1924*, Paris, Librairie générale française, 1995, p. 14.

34. — « Und als es fertig war, siehe, da war es auch gut. » (*FE*, 428).

longue nouvelle, l'auteur teste ce que pourrait être sa propre carrière littéraire, mais l'expérience se solde par un échec³⁵. Comme dans « Beim Propheten », l'écriture et le contenu se répondent. Le style de « Der Tod in Venedig », notamment par le pastiche du ton hymnique et les réécritures du *Phèdre* et du *Banquet* de Platon, se caractérise par une forme de hauteur et de classicisme qui traduit le propos du texte.

La question de l'œuvre n'est pas, loin s'en faut, le seul angle de lecture susceptible d'unir les textes des *Frühe Erzählungen*, mais elle permet de rendre compte d'un aspect important de l'œuvre de jeunesse de Thomas Mann : son caractère autoréflexif, qui fait d'un questionnement en apparence extérieur, le statut des textes, un enjeu même de l'œuvre.

Lire les *Frühe Erzählungen* comme un hypertexte

Ainsi, l'une des façons de lire ensemble le corpus des *Frühe Erzählungen* est de l'appréhender à travers un même questionnement que l'auteur expérimenterait de texte en texte. Ce faisant, nous dessinons des parcours à travers l'ensemble, lisant de manière non-linéaire « Der kleine Herr Friedemann » avec « Wälsungenblut », « Tristan » avec « Der Bajazzo », « Schwere Stunde » et « Der Tod in Venedig ».

Cette non-linéarité associée à la liberté des parcours de lecture constitue les caractéristiques principales qui permettent d'appliquer la métaphore informatique de l'hypertexte au recueil de nouvelles, comme le propose René Audet. Ce dernier donne une définition de l'hypertexte qui ne se confond pas avec celle de Gérard Genette dans *Palimpsestes* :

Il peut être défini, dans son acception la plus générale, comme un texte constitué de blocs textuels, d'ancrages et de liens, le tout formant un réseau où la séquence de lecture, d'exploration (« de navigation »), est laissée libre au lecteur³⁶.

La question fondamentale est donc celle des liens entre les textes³⁷. Audet parle d'« ancrages » permettant de « lier les nouvelles³⁸ ». Ils sont principalement de deux types : de contenu et de forme. Cette « immense toile de liens » autour du recueil peut être interne au recueil, « assurant sa cohésion », ou externe, « assurant son ouverture », et renvoyant à d'autres littératures, à la société, à la culture. Le critère essentiel est celui de la lecture « interactive³⁹ », c'est-à-dire impliquant un lecteur

§ — Terence James Reed, « Tod eines Klassikers. Literarische Karrieren im *Tod in Venedig* », in : Thomas Sprecher (dir.), *Liebe und Tod, op.cit.*, p. 171-185.

§ — René Audet, « Pour une lecture hypertextuelle du recueil de nouvelles », *Études littéraires*, 30/1998, n°2, p. 69-83, ici p. 71.

37. — *Ibid.*, p. 73.

§ — *Ibid.*

39. — *Ibid.*, p. 69.

ou une lectrice activant des liens potentiels. Ainsi, le faible degré de composition du volume des *Frühe Erzählungen* dans lequel les textes sont rangés par ordre chronologique et considérés avant tout comme un matériau, auquel s'ajoutent une intention auctoriale peu manifeste, la fluctuation des jugements de valeur sur les textes et le caractère mouvant des recueils contenus dans le volume, multiplient les possibilités de lecture, au point de faire du recueil un espace de très grande liberté de lecture. Comme le précise René Audet, « l'hypertexte novellistique qu'est le recueil n'existe pas au moment de l'écriture : il ne cesse d'être un assemblage de matériel qu'au moment de sa lecture, d'abord par l'auteur, puis par le lecteur⁴⁰. »

Dans cette « explosion de lectures⁴¹ » possibles, en raison de l'aléatoire des parcours, la lecture linéaire perd sa prééminence au profit de lectures discontinues. La plupart des interprétations connues des *Frühe Erzählungen* peuvent ainsi se comprendre comme des propositions de parcours de lectures par des lecteurs professionnels. Citons par exemple les typologies des nouvelles de jeunesse proposées par Hans Rudolf Vaget (les textes qui tournent autour de la représentation théâtrale et ceux qui racontent le cours d'une vie⁴²) ou bien la « trilogie de la difformité et du ressentiment » de Giuliano Baioni, rapprochant « Luischen », « Tobias Mindernickel » et « Der Weg zum Friedhof »⁴³. Ces groupements esquissent des réseaux internes au recueil à partir d'ancrages de contenu dans un parcours de lecture non-linéaire.

La lecture narratologique, à laquelle Kristian Larsson soumet les nouvelles de jeunesse de Thomas Mann, livre des points d'ancrage formels inédits à la toile de relations internes qui se tisse entre les textes. Dans cette perspective, il faudrait par exemple lire ensemble les textes « Gefallen », « Enttäuschung », « Gerächt » et « Anekdote » qui, à la différence des autres nouvelles du volume, présentent clairement une structure narrative enchâssant un récit-intérieur dans un récit-cadre⁴⁴.

L'interprétation de l'intertextualité dans les *Frühe Erzählungen* par Hans Rudolf Vaget⁴⁵, s'inscrit, quant à elle, dans le réseau de références externes. Les textes du jeune Thomas Mann renvoient à ceux de Hans Christian Andersen, Bourget, Fontane, Goethe, E.T.A. Hoffmann, Heinrich Mann, Maupassant, Nietzsche, Hans Schliepmann,

40. — *Ibid.*, p. 76.

¶ — Frédérique Toudoire-Surlapierre, « Le recueil américain contemporain : des nouvelles des États-Unis ? », in : Irène Langlet (dir.), *Le Recueil littéraire*, *op. cit.*

¶ — H.R. Vaget, « Einleitung », *op. cit.*, p. 42-47.

¶ — « Trilogie der Verkrüppelung und des Ressentiments ». Cité par Paolo Panizzo, *Ästhetizismus und Demagogie. Der Dilettant in Thomas Manns Frühwerk*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007, p. 128.

¶ — Kristian Larsson, *Masken des Erzählens*, *op. cit.*, p. 99.

¶ — H. R. Vaget, « Vom "höheren Abschreiben" », *op. cit.*

Tourgueniev, Wagner, etc. Cette confrontation à la tradition revêt une signification ambiguë. Forme d'hommage du jeune écrivain apprenant son métier au contact des plus grands, elle porte toutefois en elle une dimension critique, est aussi écriture-contre et affirmation de soi, *contrafactum*⁴⁶. À la communauté des grands écrivains à travers les siècles à laquelle Thomas Mann se mesure par l'écriture dès ses débuts, s'adjoint un « réseau » contemporain de connaissances et relations sociales que dessinent les dédicaces. Elles servent de points d'ancrage à une « toile de liens⁴⁷ » à la fois interne au volume, dans la mesure où elles lient ensemble les textes à dédicaces, tels que « Vision », « Luischen », « Der Kleiderschrank » « Gladius Dei », « Tonio Kröger » et « Tristan », et externe : elles font signe vers des personnalités réelles, contemporaines de l'écrivain. En indiquant un destinataire (Hermann Bahr, Richard Schaukal, Carla, M.S., Kurt Martens et Carl Ehrenberg), elles ancrent le texte dans une situation de communication, située et datée, et marquent la volonté de l'auteur d'orienter ainsi la réception de son texte, si ce n'est son interprétation.

Cependant, une lecture linéaire du recueil induite par le rassemblement matériel des textes sous forme de livre, n'est pas forcément à exclure. Elle met en lumière certains effets de contiguïté porteurs de sens. La cloche qui résonne à la fin de « Schwere Stunde », par exemple, semble se poursuivre et s'amplifier dans le tamtam qui ouvre la nouvelle « Wälsungenblut ». Ce motif sonore rapproche deux textes que tout semble opposer et rappelle leur proximité génétique. Il suggère de voir dans le personnage de Siegmund Aarenhold un pendant inversé à la figure de Schiller et de lire « Wälsungenblut » à l'aune de la question implicite de la (non-) production artistique. Chez l'un, la cloche signifie la fin du combat de toute une nuit avec l'œuvre, tandis que chez l'autre, elle annonce le repas de midi et la fin de son heure de peinture avec un professeur payé très cher⁴⁸.

Une autre manière de lire ensemble les textes est de se fonder sur le retour de noms de lieux et surtout de noms de personnages à l'intérieur du même volume. Cet ancrage onomastique possède une forte valeur unificatrice. Les exemples sont légion, nous n'en citerons que quelques-uns parmi les plus frappants : le professeur de danse de « Tonio Kröger » (1903), François Knaak, réapparaît dans « Wie Jappe und Do Escobar

46. — *Ibid.*, p. 27.

47. — R. Audet, « Pour une lecture hypertextuelle... », *op. cit.*, p. 74.

48. — K. Larsson, *Masken des Erzählens*, *op. cit.*, p. 128. Il se réfère à l'article de Franz Orlik, « *Wälsungenblut und Schwere Stunde* : Zwei Szenarien aus dem Jahre 1905 zum Thema der künstlerischen Produktion », in : Hans Wißkirchen (dir.), « *Die Beleuchtung, die auf mich fällt, hat oft... gewechselt* » : *neue Studien zum Werk Thomas Manns*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1991, p. 26-42.

sich prügeln » (1910), alors que les époques de conception et d'écriture des nouvelles ne se recoupent pas. Johannes Friedemann (1897) et le paillasse (1899) semblent avoir le même employeur, Monsieur Schlievogt, propriétaire d'un commerce de bois. L'écho va jusqu'à la lettre du texte, puisqu'on lit deux fois la même fin de phrase « pour devenir commerçant, et entra comme apprenti dans le grand commerce de bois de Monsieur Schlievogt, en bas le long du fleuve⁴⁹. » Ici les dates de conception et d'écriture se recoupent partiellement. Les deux textes font en outre partie du même premier recueil de 1898. Les échos se prolongent ainsi jusqu'à une topographie commune, le fleuve en bas de la ville. Or, un autre nom de lieu, le « Lerchenberg », prolonge le réseau qui se tisse entre les textes, puisque cette colline fictive se retrouve dans « Der Bajazzo », « Luischen », et « Tobias Mindernickel »⁵⁰, dont les dates de rédaction et de parution sont proches. Seul « Luischen » ne paraît pas dans le recueil de nouvelles *Der kleine Herr Friedemann* en 1898⁵¹.

Le réseau de correspondances onomastiques qui se développe de manière interne au volume jette également des ponts vers l'extérieur. Ainsi, la récurrence des noms traverse les volumes d'œuvres complètes, rapprochant les *Frühe Erzählungen* (deuxième volume des œuvres complètes) des *Buddenbrooks* (premier volume). La majorité des noms de personnages de « Der kleine Herr Friedemann » (1897) resurgit dans *Buddenbrooks*. Les trois sœurs de Johannes Friedemann, Friederike, Henriette et Pfiffi, réapparaissent dans le roman de 1901 avec les mêmes prénoms, attributs physiques et psychologiques que les filles de l'oncle Gotthold. Le prénom « Gerda » et le nom de famille « von Rinnlingen » se retrouvent également, de même que le nom de famille Hagenström et la fonction d'avocat⁵². La lecture à partir des liens internes et externes au volume fait apparaître une très grande cohérence qui dépasse le cadre des *Frühe Erzählungen* et s'apparente à un « univers ». Dépourvu d'unité, ce recueil très hétérogène, retrouve par-là la qualité de totalité qui semblait au départ lui faire défaut. Étymologiquement, en effet, « univers » signifie, d'après le Grand Robert, « tourné de manière à former un ensemble, un tout ». La notion d'univers naît du rapport à la fiction.

‡ — « [...] um Kaufmann zu werden, und trat in das große Holzgeschäft des Herrn Schlievogt, unten am Fluß, als Lehrling ein. » (*FE*, 91 et 128).

‡ — *FE*, respectivement p. 135, 163 et 185.

‡ — Cf. Roland Harweg, *Fiktion und doppelte Wirklichkeit . Studien zur Doppelsexistenz von Roman- und Novellenorten am Beispiel des Frühwerks – insbesondere der Buddenbrooks – von Thomas Mann*, Berlin, LIT-Verlag, 2012.

52. — *KB*, op. cit., p. 52.

Les effets sont ambivalents. Tantôt la grande cohérence peut faire naître le sentiment d'uniformité et d'artificialité. Les différentes productions de Thomas Mann ainsi reliées entre elles apparaissent comme faisant partie d'un seul grand texte qui ne renvoie qu'à lui-même. Tantôt, la cohérence de l'univers évoqué par-delà les frontières des textes et des livres contribue à l'impression que les nouvelles s'émancipent du cadre de la fiction et de l'ordre matériel du texte, pour renvoyer à une réalité en dehors du texte. La plupart des *Frühe Erzählungen* sont ainsi unies par le procédé stylistique commun de la répétition de certains syntagmes, fonctionnant comme des leitmotifs. Il peut s'agir d'attributs physiques toujours accolés à la description d'un personnage : les veines bleues sur les tempes de Gabriele Klöterjahn, par exemple. Les leitmotifs opèrent comme des épithètes homériques qui rapprochent le personnage du type et confèrent un certain rythme au texte. Renforçant sa cohérence sémantique comme dans la répétition du rapport aux réalités de la vie dans « Beim Propheten », ils soulignent dans le même temps la matérialité de l'écriture et la présence, souvent ironique, d'un narrateur-auteur. Certains attributs partagés par différents personnages, comme le fait d'avancer la lèvre inférieure, donnent au contraire un air de famille à Gerda von Rinnlingen dans « Der kleine Herr Friedemann », la grosse dame du train au début de « Der Kleiderschrank », et Tony Buddenbrook.

Thomas Mann échafaude-t-il un univers fictif qui se déploie entre les textes et les livres, une *Comédie humaine* à la Balzac, fonctionnant comme une signature et la marque de l'élaboration d'une œuvre ? Ou bien faut-il y lire la révélation d'un monde qui traverse les frontières des textes et, pour ainsi dire, leur préexiste⁵³ ? La coïncidence partielle avec le retour régulier de biographèmes qui parcourent les *Frühe Erzählungen*, c'est-à-dire de petites unités de sens tirées de la vie de l'auteur (la maison à pignon, les descriptions de Lübeck, la géographie familiale associant le nord au père bourgeois et le sud à la mère artiste, le mariage avec une femme de la haute bourgeoisie riche et cultivée, les voyages en Italie...), viendrait corroborer la deuxième hypothèse. Cohésion par des réseaux de liens internes et ouverture par des liens externes se combinent.

C'est précisément l'idée de frontière, mais aussi celle de fiction, que les jeux avec les niveaux de la fiction dans certains textes, notamment grâce à la métalepse, semblent interroger. Tissant des liens frauduleux entre les niveaux intra- et extradiégétiques censés, d'après les lois de la fiction, être hermétiques, ils donnent l'impression que l'auteur intervient dans le monde qu'il raconte⁵⁴, que le monde de l'écriture et le monde de la fiction sont sur le même plan. Le premier paragraphe de

53. — *Ibid.*, p. 87.

54. — Cf. Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.

« Ein Glück » met ainsi en scène, notamment par le mot « Seiten » (« pages »), un narrateur qui se donne pour l'auteur du texte que nous lisons : « Silence ! Nous voulons regarder dans une âme. En survol pour ainsi dire, en passant et seulement le temps de quelques pages, car nous sommes prodigieusement occupés⁵⁵. » Ces lignes fonctionnent comme le cadre du récit, son niveau extra-diégétique. Le passage au niveau intra-diégétique, à l'histoire de la baronne Anna, est signalé par les trois tirets. Ce type de fiction d'auteur n'est pas une exception dans le volume de Thomas Mann. Néanmoins, la suite du passage achève de bouleverser les hiérarchies en relatant comme une chose relevant du niveau de la fiction ce qui correspond au niveau du cadre, c'est-à-dire de l'écriture :

Nous venons de Florence, de temps anciens ; il nous faut y régler quelques dernières affaires difficiles. [...] Des choses étranges, luisant d'un faible éclat, sont en train de se mettre en place... Anna, pauvre petite baronne Anna, nous n'avons pas beaucoup de temps pour toi⁵⁶ !
— — —

En effet, le processus d'écriture est décrit comme l'action d'une intrigue, comme si le narrateur (« nous ») vivait l'action qu'en réalité il ne fait qu'écrire. Car « Nous venons de Florence, de temps anciens » renvoie, selon toute vraisemblance, à l'écriture de la pièce de théâtre *Fiorenza* dont l'action se déroule à la Renaissance et la phase d'écriture coïnciderait avec celle de la nouvelle « Ein Glück⁵⁷. » Le verbe « venir » mime un voyage dans l'espace et dans le temps qui n'est en réalité tout au plus qu'un voyage au sens figuré, un voyage par l'écriture et dans la tête. La phrase « Des choses étranges, luisant d'un faible éclat, sont en train de se mettre en place... » implique elle aussi un double sens. Il peut être question de « choses » concrètes qui se remettent en place ou bien de choses abstraites qui renvoient au processus de l'écriture comme agencement progressif ou manipulation d'éléments de l'intrigue. Le passage « Anna, pauvre petite baronne Anna, nous n'avons pas beaucoup de temps pour toi ! » donne l'impression, quant à elle, que le personnage d'« Anna » se tient sur le même plan que le « nous », effaçant la différence de niveau diégétique entre le personnage fictif d'auteur et sa

55. — « Still! Wir wollen in eine Seele schauen. Im Fluge gleichsam, im Vorüberstreichen und nur ein paar Seiten lang, denn wir sind gewaltig beschäftigt. » (FE, 381).

56. — « Wir kommen aus Florenz, aus alter Zeit; dort handelt es sich um letzte und schwierige Angelegenheiten. [...] Seltsame, matt schimmernde Dinge sind im Begriff sich zurechtzuschieben... Anna, arme kleine Baronin Anna, wir haben nicht lange Zeit für dich! — — — », *ibid.*

57. — *KB, op. cit.*, p. 268.

créature. Lues ensemble, les deux phrases font interférer deux niveaux de signification. Un premier niveau intra-diégétique : la figure fictive d'auteur, devenu personnage d'une intrigue, connaît personnellement la baronne à qui il rend visite alors qu'il est pris par ailleurs par des affaires urgentes. Un deuxième niveau extra-diégétique de commentaire : le narrateur, double fictif de l'auteur, qualifie la situation d'écriture du récit « Ein Glück », dans lequel la baronne est un personnage, de digression rapide dans le difficile processus d'écriture d'un autre texte plus grand. De la collision des deux niveaux – le narrateur se fait personnage dans l'histoire qu'il raconte – résulte la métalepse.

La nouvelle « Ein Glück » et la pièce de théâtre *Fiorenza* sont ainsi mises en relation par une interférence entre deux niveaux de récit : entre le monde (donné pour) réel, c'est-à-dire la mise en scène de l'écriture de « Ein Glück » et de *Fiorenza*, d'une part ; et le monde (donné pour) fictif à l'intérieur de la fiction, c'est-à-dire l'intrigue de « Ein Glück » et celle de *Fiorenza*, d'autre part. Cette forme de contact narratologique, davantage encore que les relations intra- ou intertextuelles, rend perceptible de manière aiguë, dans l'expérience de lecture, la profondeur et la superposition typiques du fonctionnement de l'hypertexte en informatique. Elle pose aussi de manière manifeste la question du statut de l'univers de fiction qui émerge à la lecture des *Frühe Erzählungen* et en constitue la cohérence. Faut-il entendre dans le terme « fiction » plutôt la dimension de simulation d'une réalité ou plutôt la facticité qui laisse voir l'empreinte du créateur ?

Des artistes sans œuvre à l'œuvre sans auteur ?

L'absence de composition du recueil, les multiples instances auctoriales du volume d'œuvres complètes et son caractère d'assemblage de matériau brut fournissent précisément les conditions pour un nombre quasiment illimité de lectures. Ainsi, l'incertitude quant aux notions d'œuvre et d'auctorialité se traduit par une forme de décentrement favorable au déploiement des interprétations et à la délégation du pouvoir au lecteur ou à la lectrice. Car l'unité qui résulte de la mise en regard des textes est bien un effet de la lecture. Malgré les ancrages thématiques et formels présents dans le recueil, les relations intra-, inter- et extratextuelles doivent être activées par le lecteur ou la lectrice. Elles dépendent des connaissances de chacun mais surtout de sa mémoire. L'impression d'univers naîtrait dès lors de la « concomitance mémorielle⁵⁸ » des textes dans l'esprit de celui qui lit. Dans cette émergence d'un univers par-delà les frontières des nouvelles ne retrouverait-on pas

une définition de l'œuvre ? Malgré les multiples mises en scène d'auteurs fictifs et les problématiques de l'artiste qu'il renferme, le volume des *Frihe Erzählungen* n'est pas une œuvre fondée sur l'intention de l'auteur. Serait-ce alors, à l'instar de nombreux recueils, une œuvre sans auteur⁵⁹ ?

59. — Cf. la recension par Cécile Alduy de l'ouvrage de René Audet, *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Editions Nota Bene, 2000, sur le site de fabula, consulté le 15 mai 2017 : <http://www.fabula.org/cr/84.php>.