



HAL
open science

'Ich bin wohl kein Realist' - Projet artistique et création romanesque chez Heinrich Mann

Michaela Enderle-Ristori

► To cite this version:

Michaela Enderle-Ristori. 'Ich bin wohl kein Realist' - Projet artistique et création romanesque chez Heinrich Mann. Cahiers d'histoire culturelle, 2009, 'Der Untertan' de Heinrich Mann. Pour un roman et une société modernes. Michaela Enderle-Ristori (dir.), 21, p. 65-79. hal-03653188

HAL Id: hal-03653188

<https://hal.science/hal-03653188>

Submitted on 27 Apr 2022

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.

Der Untertan de Heinrich Mann

Pour un roman et une société modernes

CAHIERS D'HISTOIRE CULTURELLE N° 21 / 2009

Der Untertan de Heinrich Mann

Pour un roman et une société modernes

Actes publiés sous la direction de

Michaela ENDERLE-RISTORI

EA 2115 Histoire des Représentations

Université François Rabelais – Tours
UFR Lettres et Langues

En couverture :
George Grosz, *Allemagne, un conte d'hiver* (1918).
Huile sur toile et collage.
© ADAGP, Paris, 2009

SOMMAIRE

Avant-propos <i>Michaela ENDERLE-RISTORI</i>	p. 7
Geist und Macht in Heinrich Manns Essays und Publizistik <i>Wolfgang KLEIN</i>	p. 9
Heinrich Manns Roman <i>Der Untertan</i> als Satire auf das Kaiserreich <i>Andrea BARTL</i>	p. 25
<i>Der Untertan</i> : satire de <i>Buddenbrooks</i> ou correctif satirique ? <i>François GENTON</i>	p. 47
« Ich bin wohl kein 'Realist' ». Projet artistique et création romanesque chez Heinrich Mann <i>Michaela ENDERLE-RISTORI</i>	p. 65
Le rapport entre la partie et le tout comme figure structurante du roman de Heinrich Mann, <i>Der Untertan</i> <i>Alain COZIC</i>	p. 81
„Eine blutige, kriegerische Produktionsweise“. Ökonomisches im <i>Untertan</i> <i>Walter DELABAR</i>	p. 99
Vorbilder – Abbilder – Nachbilder. Der <i>Untertan</i> in Karikatur, Film und Roman <i>Michael GRISKO</i>	p. 117
Liste des auteurs	p. 129

« ICH BIN WOHL KEIN ‘REALIST’ ». PROJET ARTISTIQUE ET CREATION ROMANESQUE CHEZ HEINRICH MANN

Michaela ENDERLE-RISTORI
Université de Tours

Allemagne, novembre 1918. Après quatre années de guerre, l’armée allemande et, avec elle, l’Empire de Guillaume II s’effondrent pour laisser place, non sans mal, à la République de Weimar. Le mois suivant, en décembre 1918, sort en librairie *Der Untertan* dont la pré-publication dans un hebdomadaire munichois avait dû cesser au moment du déclenchement de la guerre¹, et qui assoira, dans les années à venir, la renommée nationale et même internationale de son auteur, Heinrich Mann. Kurt Wolff, l’éditeur berlinois, avait donc vu juste en remisant provisoirement ce texte achevé en juillet 1914, pensant que son retentissement ne serait que décuplé une fois les hostilités terminées.

Dans un premier temps cependant, la réaction publique à l’égard de ce roman fut des plus contrastées, à l’image de cette Allemagne

¹ *Zeit im Bild. Illustrierte Wochenschrift*, Munich, parution du 1-1-1918 au 13-8-1918 en 32 séries. Le roman fut achevé alors que sa publication était largement avancée ; elle dut cesser avec l’épisode du procès Lauer, page 427 dans : Heinrich Mann, *Der Untertan*, Francfort, Fischer, 2007¹⁴ (ftb 13640) et dans l’édition : Heinrich Mann, *Der Untertan. Roman. Mit einem Nachwort und Materialienanhang von Peter-Paul Schneider*, Francfort, Fischer, 1991 (= *Studienausgabe in Einzelbänden*, ftb 10168). C’est à la Studienausgabe que nous nous reportons par la suite.

déchirée entre le respect d'autorités surannées et le désir d'un changement révolutionnaire, ou pour le moins d'une réformation profonde des institutions et des valeurs communes. Entre adhésion enthousiaste et rejet outré, la réception de ce roman, qui brosse une image féroce de l'Allemand « typique » courbant l'échine pour mieux pouvoir commander, était en elle-même une leçon de l'« âme publique allemande » qui mériterait plus ample commentaire². Pour l'instant, et à titre d'exemple, citons la réaction de Thomas Mann, qui avait suivi avec quelque intérêt la genèse de ce texte jusqu'en 1914, mais qui consigna dans ses carnets, à la sortie du roman :

In den M.[ünch]ner] N.[eu]esten] N.[ach]richten] Probe aus dem *Untertan*. Platt geschrieben. Hat nichts mit [dem] Menschlichen und nichts mit Dichtung zu thun. Der Verkauf ist allem vernehmen [sic] nach reißend.³

Le style télégraphique de cette annotation trahit bien l'agacement de son auteur, et on serait tenté de n'y voir qu'une marque de réprobation intime si elle ne rejoignait pas la polémique publique engagée contre son frère depuis 1914⁴, et dont les causes remontent plus loin encore, jusqu'aux sources de leur œuvre personnelle et de leur conception respective de l'activité d'écrivain. Au fond, la remarque de Thomas Mann était un déni catégorique des qualités essentielles qu'on est en droit d'attendre de toute véritable création littéraire : réunir les dimensions de l'humain (« das Menschliche ») et de la poésie (« Dichtung »), et qui, chez Heinrich Mann, répondaient à cette exigence supplémentaire de mettre la poésie au service de la vie humaine. « Die Kunst hat dem Leben zu dienen », avait-il formulé dans son essai programmatique sur Flaubert et George Sand en 1905⁵ dans lequel il prenait ses distances avec un esthétisme littéraire auquel

² La réception du roman est en partie documentée par Renate Werner (éd.), *Heinrich Mann. Texte zu seiner Wirkungsgeschichte in Deutschland*, Tübingen, Niemeyer, 1977, et par Frederick Betz, *Heinrich Mann. Der Untertan. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart, Reclam, 8^e éd. augmentée, 2008, p. 97-152.

³ Thomas Mann, *Tagebücher 1918–1921*, note du 27-12-1918, citée d'après Heinrich Mann, *Der Untertan* (note 1), p. 593.

⁴ Depuis l'étude d'André Banuls, *Thomas Mann und sein Bruder Heinrich. Eine repräsentative Gegensätzlichkeit*, Stuttgart, 1968, notre connaissance de ce conflit s'est précisée. Voir notamment Markus Joch, *Bruderkämpfe. Zum Streit um den intellektuellen Habitus in den Fällen Heinrich Heine, Heinrich Mann und Hans Magnus Enzensberger*, Heidelberg, C. Winter, 2000, p. 145 sq., ainsi que le résumé concis chez Peter Stein, *Heinrich Mann*, Stuttgart, Metzler, 2002, p. 79-86.

⁵ Heinrich Mann, « Eine Freundschaft : Gustave Flaubert und George Sand », in : *Die Zukunft*, 13^e année, vol. 52, n°40 du 1-7-1905, p. 10-24 et n°42 du 15-7-1905, p. 96-108.

il avait lui-même sacrifié, désignant ainsi la ligne de partage entre approche « égotiste » et « sociale » de l'activité d'écrivain.

Nous sommes ici au cœur du credo artistique de Heinrich Mann, et au point d'infléchissement de la littérature de fin de siècle vers une littérature souvent qualifiée d'« engagée » qui ne relève toutefois pas, dans son cas, d'un militantisme partisan mais bien davantage de la projection intellectuelle de l'écrivain « en situation », en acteur dans l'espace public, au sens qu'allait lui conférer Sartre : « L'écrivain *engagé* sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer⁶ ». Affirmation à laquelle aurait pu souscrire Heinrich Mann qui n'eut de cesse d'invoquer, sa vie durant, la « force⁷ » (1910) et la « puissance⁸ » (1935) d'une parole appelée à devenir « action », et l'homme d'esprit, « agitateur⁹ », même s'il n'ignorait pas (pas plus que Sartre) que l'action *par* la parole fût la seule véritable façon d'agir en *intellectuel*¹⁰. On perçoit mieux ainsi tout l'enjeu de *Der Untertan*, cette œuvre de paroles et d'esprit destinée à promouvoir le « type même de l'intellectuel afin qu'il devienne le type triomphant dans un peuple qui veut encore s'élever¹¹ » et qui choisit, pour ce faire, de s'attaquer au type même du « Un-Geist », Diederich Heßling, qui cherche aussi à triompher...

Si le roman *Der Untertan* suscita des critiques jusque dans ses aspects esthétiques, c'est précisément parce que la démarche littéraire dans laquelle il s'inscrivait n'avait plus guère de point de comparaison en Allemagne depuis l'époque d'un Heinrich Heine, et que Heinrich Mann alliait dans ce roman création esthétique et engagement social d'une manière originale, entre traditionalisme et modernité, à l'écart des principaux courants littéraires de son époque, empruntant à de nombreux modèles sans les appliquer fidèlement, mêlant influences allemandes et françaises, et ceci d'une façon personnelle et, en définitive, solitaire. Pour expliquer ces particularités, nous allons donc retracer le projet artistique de Heinrich Mann, son orientation

⁶ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce qu'est la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948 (coll. idées), p. 30.

⁷ Heinrich Mann, « Geist und Tat » (1910), in : H. Mann, *Macht und Mensch*, Berlin, Kurt Wolff, 1919, p. 9.

⁸ Heinrich Mann, « Die Macht des Wortes », in : *Die Neue Weltbühne*, 31^e année, n°10 du 7-3-1935, p. 285-288.

⁹ Mann, « Geist und Tat » (note 7), p. 9.

¹⁰ Voir à ce propos la contribution de Wolfgang Klein dans ce tome.

¹¹ Mann, « Geist und Tat » (note 7), p. 9 (sauf autres indications, c'est nous qui traduisons, M. E.-R.).

esthétique et sa conception du roman, afin de pouvoir le confronter à sa transposition dans le roman *Der Untertan*.

Heinrich Mann et le champ littéraire entre 1890 et 1910

Né à Lubeck en 1871, l'année précisément de la fondation de l'Empire, Heinrich Mann est de la génération de Stefan George (1868-1933), Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) et Rainer Maria Rilke (1875-1926), tous nés à trois ou quatre années d'écart, et même pas une décennie ne le sépare de ses aînés Arthur Schnitzler (1862-1931) et Frank Wedekind (1864-1918), ou de ses cadets Alfred Döblin (1878-1957) et Carl Sternheim (1878-1942). Lorsqu'il entre véritablement dans le champ littéraire, peu avant 1890, celui-ci est encore dominé par la poésie épigonale et patriotique d'un autre Lubeckois, Emmanuel Geibel (1815-1884), et par celle du poète de la cour bavaroise, Paul Heyse (1830-1914), qui sut s'imposer aussi dans le domaine de la nouvelle, alors que le drame, malgré les efforts d'un Gustav Freytag (1816-1895), est en perte de vitesse. Mais déjà, les tensions entre les représentants littéraires des « Gründerjahre » et la génération née après se font ressentir, ravivées par l'essor d'un marché littéraire qui compte désormais attirer un public populaire, et par le clivage grandissant entre un art supposé « autonome » et le poids des réalités quotidiennes sujettes à de rapides transformations technologiques et au pragmatisme implacable de la « Realpolitik ».

Si de jeunes auteurs tel Heinrich Mann cherchent, vers 1890, des voies individuelles pour « entrer » en littérature, cela ne va pas sans qu'ils ne prennent position par rapport à ces tendances propres à l'Allemagne, et aussi par rapport aux courants esthétiques qui dominent tout ou partie d'un champ littéraire appelé à connaître, à l'échelle européenne, un changement de paradigmes que nous pouvons comprendre aujourd'hui comme étant lié à l'essor de la modernité littéraire. Réaction et réflexion critique au modernisme historique et social qui lui est antérieur, la modernité littéraire prend son élan dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, en France avec Baudelaire, en Allemagne et dans les pays nordiques avec le mouvement naturaliste qui, quoique largement redevable d'une esthétique traditionnelle, revendique non moins de faire table rase de tout art « intemporel », avant que d'autres courants ne viennent contester les bases mêmes de l'esthétique naturaliste. Elle inaugure ainsi une pluralité de styles qui n'auront de commun que l'éphémère de leur propre actualité¹².

¹² Cf. Rolf Griminger / Jurij Murašov / Jörn Stückrath (éds.), *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, Reinbek, Rowohlt, 1995 ; Walter Fähnders, *Avantgarde und Moderne 1890–1933*, Stuttgart, Metzler, 1998.

Etre « moderne », être de son temps – telle fut aussi la volonté affichée du jeune Heinrich Mann, qui se trouve à maintes reprises dans ses premiers écrits et correspondances témoignant de sa recherche de modèles esthétiques. Pour cette raison sans doute, il délaisse rapidement la poésie, puis vient à la nouvelle et, après, au roman qui, avec les essais, se trouve au centre de son intérêt¹³. Avec son ami de jeunesse Ludwig Ewers notamment, il échange notes de lecture et avis critiques. En février 1890, il lui demande : « Kennst Du Theodor Fontane ? Er ist mein Leibpoet unter den Neuen¹⁴ ». Et à la fin de la même année, il exhorte son ami encore hésitant : « Wir wissen wohl beide, dass jeder moderne Dichter, falls er überhaupt auf Beachtung Anspruch erhebt, Realist sein muss. Muss ganz einfach¹⁵ ».

Mais au fait, n'était-ce pas quelque peu anachronique que Heinrich Mann qualifiât le septuagénaire Fontane d'écrivain « nouveau », et le réalisme de « moderne » au moment où le naturalisme, précisément, réussit sa percée dans le champ de la littérature allemande ? Depuis 1886, en effet, un groupe d'écrivains berlinois autour d'Eugen Wolff¹⁶ avait proclamé l'avènement de la « modernité » (« die Moderne ») comme une ère nouvelle s'ouvrant au monde des arts, et récusé l'esthétique traditionnelle. Dans le fameux manifeste, le groupe avertit : « Unser höchstes Kunstideal ist nicht mehr die Antike, sondern die Moderne¹⁷ », renvoyant ainsi au musée la tradition néo-classique.

Visiblement, face au naturalisme, Heinrich Mann adopte une position nuancée. Il se félicite certes de figurer parmi les collaborateurs de la revue munichoise fondée par Georg Michael Conrad, *Die Gesellschaft*, l'une des principales revues du naturalisme allemand, mais dont les colonnes étaient largement ouvertes aux autres courants littéraires de l'époque. De même, Heinrich Mann applaudit l'audace

¹³ Grâce à l'ouvrage de Brigitte Nestler, *Heinrich-Mann-Bibliographie. Bd. 1. Das Werk*, Morsum, Cicero, 2000, nous pouvons reconstituer les différentes phases de productivité selon les catégories de textes ; seuls les essais et les romans s'étendent sur pratiquement toute la période de créativité littéraire de Heinrich Mann.

¹⁴ Heinrich Mann à Ludwig Ewers, le 8-2-1890, in : Heinrich Mann, *Briefe an Ludwig Ewers 1889–1930*, hg. von Ulrich Dietzel und Rosemarie Eggert, Berlin, Aufbau, 1980, p. 48.

¹⁵ Heinrich Mann à Ludwig Ewers, le 21-11-1890, *ibid.*, p. 192 (italiques dans l'original).

¹⁶ Le groupe « Durch ! » avait, entre autres, Eugen Wolff, Leo Berg, Arno Holz et Wilhelm Bölsche pour membres.

¹⁷ « Thesen zur literarischen Moderne [der literarischen Vereinigung „Durch !“] », *Allgemeine Deutsche Universitätszeitung*, le 1-1-1887, in : Jürgen Schutte / Peter Sprengel (éds.), *Die Berliner Moderne 1885–1914*, Stuttgart, Reclam, 1987, p. 186-188.

des naturalistes à tirer des sujets de la réalité la plus crue ; toutefois, il apprécie davantage les ouvrages de Hauptmann ou de Sudermann que le « naturalisme conséquent » développé par Arno Holz¹⁸, dont l'approche scientifique, à cette période, est très proche des naturalistes français.¹⁹ Et si sa préférence artistique va finalement à Fontane, c'est que le réalisme de celui-ci, et par la suite, le réalisme programmatique d'auteurs comme Otto Ludwig et Julian Schmidt, aura toujours été un « réalisme poétique », conscient – et même revendicateur – du caractère artificiel et sublimé de toute œuvre littéraire par rapport à la réalité empirique. En 1853 déjà, Fontane avait défini le réalisme comme étant « le reflet de toutes les formes réelles de la vie, et de toutes ses véritables tendances et préoccupations dans l'élément de l'art²⁰ ». Avec la réalité empirique, affirme-t-il, le réalisme poétique entretient le même rapport qu'un bronze avec le métal non décanté : elle n'en est que le matériau nécessitant une transfiguration poétique (« poetische Verklärung²¹ »). Ainsi, sa comparaison conduit à une conception de la mimésis appréhendée non pas comme une reproduction neutre ou « objective » de la réalité, comparable à celle d'une photographie – technique artistique dès lors associée au naturalisme –, mais bien comme une *représentation* visant à la *vérité* objective de l'artefact.

L'année suivante cependant, en 1891, la référence à Fontane se trouve transposée dans un autre contexte : « Dieser Siebziger gehört zu den jungen Décadents, eigentlich. Er versteht alles und verzeiht alles. Er vertieft sich teilnahmsvoll in die grundverschiedenen Seelenzustände. »²² L'élément compassionnel propre aux romans de Fontane mis à part, on comprend que Heinrich Mann cherche dès lors à concilier une exigence de réalisme avec l'exploration froide et impassible de la psychologie humaine, dans la droite lignée du décadentisme français, développé notamment par Huysmans et Paul Bourget. A contre-courant du mouvement naturaliste, le décadentisme portera l'attaque la plus véhémente contre l'esthétique traditionnelle et son exigence de représentation mimétique et « objective » du monde. « Wir haben kein anderes Gesetz als die Wahrheit, wie jeder sie

¹⁸ Cf. Arno Holz, *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze*, 2 Bde. (1891/92) ; Wilhelm Bölsche, *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie* (1887).

¹⁹ A noter que Heinrich Mann, à cette période, est très réservé à l'égard du naturalisme de Zola. Cf. Dieter Kafitz, « Heinrich Mann und der deutsche Naturalismus », in : *Heinrich-Mann-Jahrbuch* 13 (1995), p. 7-30.

²⁰ Theodor Fontane, « Realismus » (1853), in : *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848*, in : Fontane, *Werke in 5 Bänden. Bd. 4*, hg. v. Rainer Bachmann und Peter Braunbeck, München, Nymphenburger Verlagsanstalt, 1974, p. 405-412, ici p. 411.

²¹ *Ibid.*, p. 406.

²² Mann à Ewers, le 24-1-1891, in : Mann, *Briefe* (note 14), p. 207.

empfindet²³», affirme Hermann Bahr (1863-1934), ce transfuge du naturalisme berlinois, au retour de son séjour à Paris, et Heinrich Mann reprend cette idée à son compte en la paraphrasant (« [...] dass jeder dasjenige als richtig empfindet, was seiner eigenen Individualität am nächsten komme²⁴ »). Ainsi, Bahr ouvre la voie, dans l'espace germanique, à une littérature de la subjectivité et à une « culture des nerfs » qui seront à l'origine de l'impressionnisme et du néo-romantisme (viennois notamment), dès lors intrinsèquement liés à la modernité littéraire.

Il apparaît donc qu'à travers la référence à Fontane, Heinrich Mann a entrepris des ajustements successifs autour de la question centrale du réalisme, explorant différentes possibilités de représentation d'une réalité non pas « objective », mais objectivée par des moyens esthétiques, et d'un équilibre à trouver entre l'individuel et le social. Il transposera ses recherches dans ses propres nouvelles – environ 90 textes rédigés pour la plupart entre 1885 et 1910, puis sporadiquement jusqu'à la fin des années 1920 – oscillant entre réalisme et néo-romantisme. C'est ici qu'il expérimente des techniques de récit combinant une vue de l'intérieur des personnages avec leur présentation « neutre » et « impassible » qui fait passer au second plan le narrateur. C'est ici aussi qu'il peaufine la dramatisation scénique de ses textes et qu'il développe des motifs qui connaîtront des filiations ultérieures jusque dans ses grands romans, à l'instar du motif de la « puissance » développé dans les nouvelles intitulées « Abdankung²⁵ » et « Gretchen²⁶ », toutes deux liées à la genèse du roman *Der Untertan*.

Néanmoins, comme l'indique ironiquement le titre d'un de ces textes, la nouvelle n'est qu'une sorte de « Drei-Minuten-Roman », un récit condensé à l'extrême et conduit avec rigueur jusqu'à une pointe finale, mais dont la forme ramassée ne permet pas d'englober la réalité humaine dans sa totalité. Les théoriciens du réalisme poétique avaient déjà insisté sur le fait que le romancier avait pour tâche de représenter « non pas un fragment du monde, mais un monde entier, clos, qui porte

²³ Hermann Bahr, « Die Moderne », in : *Moderne Dichtung*, 1^{ère} année, n°1 du 1-1-1890, p. 13-15, cité d'après : *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, hg. von G. Wunberg unter Mitarbeit von J. Braakenburg, Stuttgart, Reclam, 1981, p. 189-199.

²⁴ Mann à Ewers, le 27-3-1891, in : Mann, *Briefe* (note 14), p. 225.

²⁵ Heinrich Mann, « Abdankung », in : *Simplicissimus*, Munich, 10^e année, n°43 du 22-1-1906, p. 508-509 et 511.

²⁶ Heinrich Mann, « Gretchen. Eine Novelle ». In : *Hyperion*, Munich, 1^{ère} année, n°1, janvier / février 1908, p. 10-25.

toutes ses causes et tous ses effets en lui-même²⁷ ». En stipulant que le roman devait créer « un monde dans lequel les liens de causalité sont plus visibles que dans le monde réel²⁸ », ils ont ouvert la voie à ce que celui-ci devînt aussi un instrument de connaissance du monde.

C'est ici sans doute le point de jonction entre la tradition allemande et celle des grands romanciers du réalisme français, que Heinrich Mann étudiera intensément dans les années suivantes, entre 1890 et 1910. Les importants essais littéraires consacrés à certains d'entre eux – Balzac, Stendhal, Flaubert, mais aussi au naturaliste Zola²⁹ – témoigneront du souci grandissant de Heinrich Mann de s'inscrire dans une tradition romanesque encore plus résolument tournée vers le social que ne le fut le « Gesellschaftsroman » de Fontane qui, nonobstant la finesse de son analyse, tient la société et ses imperfections à une distance ironique.

Le roman social français, au contraire, tend à démontrer, d'après une formulation que nous empruntons à Jacques Dubois,

[...] les mécanismes cachés qui régissent le grand dispositif social et où, par exemple, les relations humaines s'expriment en rapports de domination abusifs et violents. [...] Ainsi ce réalisme réputé sensible aux aspects immédiats et extérieurs de la vie se veut révélateur d'un réel des profondeurs d'autant plus malaisé à connaître qu'il a un caractère structurel ou relationnel. Ce sont les rapports méconnus des individus en société qui, cette fois, l'intéressent et qu'il va révéler dans la fiction³⁰.

Pour démontrer les rouages de la société – ou les « rapports de puissance³¹ », comme les avait nommés Heinrich Mann –, sans doute l'auteur avait-il besoin de s'inspirer du modèle des réalistes français,

²⁷ Otto Ludwig, « Der poetische Realismus » (1858-1860; publ. 1871), cité d'après : Schutte / Sprengel, *Berliner Moderne* (note 17), p. 148-150, ici p. 148 : « Der Begriff des poetischen Realismus fällt keineswegs mit dem des Naturalismus zusammen (...). Es handelt sich hier um eine Welt, die von der schaffenden Phantasie vermittelt ist, nicht von der gemeinen; sie schafft die Welt noch einmal, keine sogenannte phantastische Welt, d.h. keine zusammenhanglose, im Gegenteil, eine, in der der Zusammenhang sichtbarer ist als in der wirklichen, nicht ein Stück Welt, sondern eine ganze, geschlossene, die alle ihre Bedingungen, alle ihre Folgen in sich selbst hat. »

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Cf. Heinrich Mann, *Geist und Tat. Franzosen von 1780 bis 1930*. Mit einem Nachwort von Ulrich Walberer und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider, Francfort, Fischer, 1997.

³⁰ Jacques Dubois, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, coll. « points », 2000, p. 51.

³¹ Cf. la lettre de H. Mann à Paul Hatvani, le 3-4-1922, in : Mann, *Untertan* (note 1), p. 613 sq.

puisque comme il l'avait constaté lui-même, aucune œuvre de même envergure n'existait encore en Allemagne. Mais l'autre raison, plus profonde, réside dans le fait que, dans la pensée de Heinrich Mann, les romanciers français étaient dotés d'une capacité à agir sur la société de leur temps qui faisait cruellement défaut à leurs collègues allemands. En toile de fond, nous retrouvons ici la problématique de « Geist » und « Macht », déjà évoquée plus haut, et qui devient explicite lorsque Heinrich Mann, après avoir constaté que le roman avait supplanté le drame comme « genre littéraire représentatif de l'époque », attribue à ce premier des qualités éthiques. C'est dans son essai intitulé « Französischer Geist » (1910 ; titre ultérieur : « Voltaire – Goethe ») que Heinrich Mann entreprend de faire le lien entre forme littéraire et forme sociétale. Parlant des répercussions des romans réalistes ou naturalistes sur la société française du XIX^e siècle, il constate :

Das ist die Wirkung dieser Romane [...] : sie haben die Demokratie erzogen. Das ist die Wirkung Zolas und das ist, seinen Tendenzen zum Trotz, die von Balzac. (Denn der Roman, diese Enthüllung der weiten Welt, dies große Spiel aller menschlichen Zusammenhänge ist gleichmacherisch von Natur; er wird groß mit der Demokratie, unter der das Drama in seiner aristokratischen Enge abstirbt.³²

Et l'on reconnaît aisément la filiation entre cette argumentation et le souci, toujours présent, de (se) compter parmi les « modernes » lorsque l'auteur, qui vient tout juste de publier *Die kleine Stadt* (1909), fait part à son ami Ewers de la réflexion suivante :

In keinem der vorgeschrittenen Länder Europas ist das Drama noch die repräsentative Literaturgattung der Zeit. Das moderne Leben ist viel zu reich, breit und verzweigt, ungeheuer und raffiniert zugleich, als daß es in der aristokratischen Enge des Dramas noch Platz hätte. Das Drama [...] enthält nicht mehr (wie bei Shakespeare, auch noch bei Schiller) die Welt, es enthält ein paar Zimmer. Die Welt und alle ihre Größe ist im Roman.³³

En 1910 donc, Heinrich Mann considère le roman de type réaliste comme la seule forme littéraire de son temps apte à restituer la complexité du monde tout en accomplissant une fonction éthique : celle d'abolir classes et privilèges entre humains. C'est cette conviction qui le guidera dans ses œuvres romanesques de l'époque, notamment dans *Der Untertan*.

³² Heinrich Mann, « Voltaire – Goethe » (« Französischer Geist », 1910), in : Mann, *Macht und Mensch* (note 7), p. 11.

³³ Mann à Ewers, le 19-2-1910, in : Mann, *Briefe* (note 14), p. 452.

Cependant, une fois le roman paru, l'auteur semble remarquer qu'il s'est éloigné de cette conception initiale. Dans une lettre adressée à l'un de ses lecteurs, Eugen Bautz, professeur à Magdebourg, il écrit en 1920 au sujet du roman *Der Untertan* :

Ich bin wohl kein ‚Realist‘, ich habe stilisiert [sic] ; aber nur das Leben selbst gab mir den Stil, der so viel war als Bewegung, Steigerung, letzter Ausdruck.³⁴

En se démarquant de l'étiquette d'auteur « réaliste », Heinrich Mann fait apparaître une tension entre projet artistique et processus de création, due selon lui à une perception modifiée du réel. Et du doute exprimé en 1920, il parviendra à la certitude, affirmée avec force en 1930 : « Die großen Romane sind immer und ausnahmslos übersteigert gewesen – weit hinausgetrieben über die Maße und Gesetze der Wirklichkeit. »³⁵ Sans doute l'émergence de la « Nouvelle Objectivité », dans les années 1920, considérée par Heinrich Mann comme un appauvrissement du roman, lui a-t-elle permis de clarifier sa position et de mesurer le chemin parcouru. Aussi insiste-t-il dans une formulation quasiment paradoxale que n'aurait pas reniée Alfred Döblin (dont il se rapprochera dans les années berlinoises) : « Jeder wahrhaft große Roman ist überwirklich, abgesehen davon, daß er wirklich ist und daß seine Handlung ungefähr so vorgefallen sein könnte³⁶ ».

Entre les deux pôles du réalisme et du « sur-réalisme » (ou plutôt : « hyper-réalisme » ?) – entendons par là tout art qui échappe à la convention mimétique tout en gardant sa référentialité au réel –, s'accomplit, chez Heinrich Mann, l'influence de la modernité. C'est entre ces deux pôles que se situe également le roman *Der Untertan*.

Du réalisme au « sur-réalisme » : *Der Untertan* dans le contexte de la production romanesque de Heinrich Mann

Rappelons d'abord la très longue genèse de ce projet. Commencée en 1904, puis interrompue par d'autres écrits – dont les romans *Professor Unrat* (1905) et *Die kleine Stadt* (1909), ainsi qu'une suite d'essais fondamentaux –, la rédaction, pour l'essentiel, eut lieu entre 1912 et juillet 1914. L'idée première de créer un roman autour du

³⁴ Mann à E. Bautz, le 17-9-1920, in : Mann, *Untertan* (note 1), p. 611.

³⁵ Heinrich Mann, « Die geistige Lage. Vortrag » (1931), in : H. Mann, *Das öffentliche Leben, Essays*. Mit einem Nachwort von Michael Stark und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider, Francfort, Fischer, 2001, p. 49-76, ici p. 52.

³⁶ *Ibid.*, p. 53.

personnage de Guillaume II fut vite abandonnée, de même que celle de le situer « autour d'une petite cour³⁷ ». C'est en inversant les rapports de pouvoir, et en analysant le problème de la « puissance » d'en bas et non depuis le sommet de l'Etat que Heinrich Mann parvint à imaginer une structure capable de refléter la dynamique sociale dans toute sa verticalité – de l'Empereur à son sujet –, et une forme narrative à même de véhiculer l'évolution d'un individu à l'intérieur du corps social. C'est ainsi que le roman *Der Untertan* présente cette double filiation avec les modèles narratifs du roman social et du roman de formation, et que l'un sera fusionné dans l'autre.

Aux canons du roman de formation, et notamment à sa variante allemande, le « Bildungsroman », *Der Untertan* emprunte le schéma d'un récit progressif et linéaire, centré sur le seul protagoniste dont on suit – sans retours en arrière ni actions secondaires – les étapes menant de sa petite enfance à l'âge mûr. Cette évolution cependant n'est pas continue, mais subit coupures, accélérations ou ralentissements narratifs, et se cantonne à des étapes significatives d'un processus présenté, du point de vue du roman social, comme celui d'une ascension, et du point de vue du roman de formation, comme celui d'un échec, ou d'une dé-formation de l'individu par rapport à la société.

Car, à l'évidence, *Der Untertan* détourne l'objectif principal du « Bildungsroman » lequel, après un affrontement conflictuel entre le protagoniste et le monde environnant, est censé opérer une réconciliation grâce à l'acceptation par l'individu des règles régissant une société encore fortement marquée par la culture humaniste³⁸. Chez Heinrich Mann, nous assistons à un processus de dé-formation d'un personnage qui n'accédera jamais à une véritable individualité et qui, d'enfant doux, se mue en homme dur, mais qui – voici l'impulsion du roman social – grâce justement à l'anéantissement de son individualité, deviendra le représentant d'une autre forme (norme) de société, diamétralement opposée à celle promue par le « Bildungsroman » : la société de masses, de l'individualité atomisée, et que l'auteur résume ironiquement par l'expression « le sentiment d'un moi collectif » (« ein[] Selbstbewusstsein, das kollektiv war³⁹ »).

Du point de vue du « Bildungsroman », aucune conciliation entre les deux sociétés n'est envisageable, d'autant que Diederich Heßling incarne en lui-même la négation de l'idéal de « Bildung » : bien qu'il

³⁷ Mann à Ewers, le 10-4-1904, in : Mann, *Briefe* (note 14), p. 409.

³⁸ Dans l'abondante littérature consacrée au genre, voir notamment Rolf Selbmann, *Der deutsche Bildungsroman*, Stuttgart, Metzler, 2^e éd. revue et augmentée, 1994.

³⁹ Mann, *Untertan* (note 1), p. 15.

soit docteur en chimie, sa culture et son intérêt pour la culture sont des plus limités, et ce désintérêt est même revendiqué de façon agressive lorsque Diederich, devant une vitrine de charcuterie, déclare que c'est là pour lui « le plus beau plaisir de l'art » (« der schönste Kunstgenuss⁴⁰»), ou qu'il revend tout bonnement les œuvres de Schiller. De même, ses rencontres avec le théâtre et l'opéra sont des plus partielles (et partiales).⁴¹ Diederich Heßling, à l'évidence, est tout le contraire du « Bildungsbürger » et ressemble davantage à ce « Bildungsphilister⁴² » (« philistin de la culture ») déjà épinglé par Friedrich Nietzsche, et qui se prend pour un homme de culture.

Le moins que l'on puisse dire, c'est que Heinrich Mann ne ressent aucune sympathie pour son personnage. Heßling – dont le nom déjà est phonétiquement proche de « hässlich » et « Hass » – est l'image même de l'Allemand physiquement et moralement « laid », dont la vision se serait imposée à l'auteur en 1906, dans une station thermale. Mais davantage encore, c'est un séjour à Berlin, la même année, qui amène Heinrich Mann à faire l'expérience – assez déplaisante pour lui – de la massification et de la taylorisation dans la société industrielle.

Seit ich in Berlin bin, lebe ich unter dem Druck dieser sklavischen Masse ohne Ideale. Zu dem alten menschenverachtenden preußischen Unteroffiziersgeist ist hier die maschinenmäßige Massenhaftigkeit der Weltstadt gekommen, und das Ergebnis ist ein Sinken der Menschenwürde unter jedes bekannte Maß.⁴³

C'est sous l'effet de cette expérience d'annihilation de toute individualité – expérience reliée aux conséquences sociales de la modernité historique et technique – que Heinrich Mann constate l'impossibilité, dans son œuvre esthétique, à créer un personnage positif :

⁴⁰ *Ibid.*, p. 86.

⁴¹ Cf. Ariane Martin, *Erotische Politik. Heinrich Manns erzählerisches Frühwerk*, Würzburg, Königshausen+Neumann, 1993, p. 153 sq.

⁴² « Der Bildungsphilister aber – dessen Typus zu studiren, dessen Bekenntnisse, wenn er sie macht, anzuhören jetzt zur leidigen Pflicht wird – unterscheidet sich von der allgemeinen Idee der Gattung ‚Philister‘ durch Einen Aberglauben: er wähnt selber Musensohn und Kulturmensch zu sein; ein unbegreiflicher Wahn, aus dem hervorgeht, dass er gar nicht weiss, was der Philister und was sein Gegensatz ist: weshalb wir uns nicht wundern werden, wenn er meistens es feierlich verschwört, Philister zu sein. » Friedrich Nietzsche, « David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller » (1873), in : Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen, I. Stück*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München-Berlin-New York, dtv / de Gruyter, 1988 (= Kritische Studienausgabe, Bd. 1), p. 159-242, ici p. 165.

⁴³ Mann à Ewers, le 31-10-1906, in : Mann, *Briefe* (note 14), p. 422.

Mein Ehrgeiz wird immer mehr rein geistiger Art : ich möchte Helden hinstellen, wirkliche Helden, also generöse, helle und menschenliebende Menschen, als Gegensatz zu dem menschenfeindlichen, der Reaktion ergebenden Geschlecht von heute.⁴⁴

C'est donc sa vision de la bourgeoisie allemande – une « masse servile dépourvue d'idéal⁴⁵ » – qui a conditionné le caractère de son protagoniste, décrit en 1906 comme un être obséquieux à l'extrême (« ein Byzantiner bis ins allerletzte Stadium⁴⁶ ») qui acquerra ultérieurement ce comportement ambigu et sado-masochiste face au pouvoir. Ainsi, constatant l'impossibilité à représenter le bourgeois allemand en personnage positif, Heinrich Mann est conduit presque inéluctablement à sa représentation comique, ou bien satirique – conclusion à laquelle étaient également arrivés Carl Sternheim lorsqu'il travailla, à peu près à la même époque, à son cycle de *Scènes de la vie héroïque du bourgeois* (*Aus dem bürgerlichen Heldenleben*) conçu autour d'un « héros » au nom parlant de Maske (le masque), ou bien George Grosz, dont l'art pictural des années 1910 dévoile (plus qu'il ne caricature) la face cachée de la bourgeoisie.

Une fois ce manque d'idéal constaté dans la vie réelle, Heinrich Mann ne pourra le rétablir dans la littérature que de manière détournée, biaisée. Et c'est bien la satire qui lui en offre le moyen. Car la satire – comprise non pas comme genre, mais comme procédé littéraire⁴⁷ – repose sur une opposition inhérente entre la matérialité du réel et la virtualité d'un idéal, son but étant d'imposer cet idéal dans une réalité extra-littéraire. Par ailleurs, elle entretient un lien indirect avec la réalité : la satire n'en est pas son reflet exact, mais une sorte de miroir déformant ; elle permet – et même exige – nombre de ces procédés « sur-réalistes » auxquels Heinrich Mann, dans sa lettre à Eugen Bautz, faisait allusion : stylisation, typisation, modélisation, voire hybridation des formes de récit.⁴⁸

Le rapport peu tenu de *Der Untertan* au roman d'époque (« Zeitroman ») doit être compris sous cet angle-là. Heinrich Mann a certes entrepris une documentation historique minutieuse, au point qu'il s'est dit, dans une lettre de 1913 adressée à René Schickele, submergé par la quantité de matière. « Eine ganz naheliegende Zeit, wenigstens all ihr Politisch-Moralisches in ein Buch zu bringen, das

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Cf. Jürgen Brummack, « Zu Begriff und Theorie der Satire », in : *Deutsche Vierteljahrsschrift* 45 (1971), S. 275-377.

⁴⁸ Cf. aussi la contribution d'Alain Cozic dans ce tome.

überschwemmt einen mit Stoff. Die Wirklichkeit ist eine Stütze und eine Last⁴⁹», se plaint-il. Mais dans le récit romanesque, ne subsiste de la suite des événements réels des années 1890-1897 que ceux qui ont une fonction bien précise pour la caractérisation du climat politique de l'époque.

Le même principe de caractérisation et de typisation régit finalement aussi la langue. On pourrait évoquer certains aspects stylistiques de l'œuvre qui témoignent de son rapport étroit avec la littérature contemporaine : dans les scènes de masse, par exemple, l'influence expressionniste se fait ressentir, notamment dans la dynamisation de l'image et dans les métaphores de la tempête et du raz de marée qui font penser à Jacob van Hoddis (« Weltende », 1911) et aux écrivains du *Sturm*, notamment à Franz Pfemfert et Ludwig Rubiner, avec lesquels Heinrich Mann a entretenu, avant et après 1914, un échange critique mais néanmoins étroit.⁵⁰

L'aspect primordial reste cependant celui de la transformation de la langue en parole, en discours. Cette préoccupation de Heinrich Mann remonte au tout début de son travail sur le roman, alors qu'il glanait locutions et fragments de langage (« treudeutsch », « Kotau machen », etc.⁵¹) et on peut observer de manière exemplaire leur passage dans le récit romanesque lorsqu'il imagine – un peu grossièrement – son protagoniste en fabricant d'un papier à usage très privé estampillé « puissance mondiale » (« Weltmacht »), servant de support à des maximes et slogans de soutien au régime de Guillaume II⁵². Nous savons aussi son travail de documentation et d'analyse des discours officiels de Guillaume II entrepris par la suite, jusqu'à l'imitation stylistique et au pastiche (les carnets de 1906/07 recèlent ce discours imaginaire de l'Empereur dans lequel celui-ci compare ses sujets à un troupeau de chameaux qu'il entend conduire – nul n'en doute – « vers les mirages les plus subtils⁵³»). Dans le roman, c'est cependant le personnage – et non le narrateur – qui « pastiche » (bien malgré lui) les paroles de l'Empereur. On a souvent évoqué la technique de montage utilisée par Heinrich Mann qui consiste à incruster, dans le langage de Diederich Heßling, des citations ou de libres imitations des discours de

⁴⁹ Mann à R. Schickele, le 18-7-1913, in : Mann, *Untertan* (note 1), p. 564.

⁵⁰ Cf. Elke Emrich, « Heinrich Mann und die Aktivisten », in : Rudolf Wolf (dir.), *Heinrich Mann. Das essayistische Werk*, Bonn, Bouvier, 1986, p. 25-60.

⁵¹ Mann, *Untertan* (note 1), p. 539 sq.

⁵² *Ibid.*, p. 434 : « [sie trug] deutschen Geist, gestützt auf deutsche Technik, siegreich durch die Welt ».

⁵³ « Eine Rede des Kaisers » (Notes datant de 1906-07), in : Mann, *Untertan* (note 1), p. 549 sq. : «...und werde euch herrlichsten Fata Morganas entgegenführen ».

Guillaume II.⁵⁴ Sur le plan de la forme, il naît ainsi un récit bi-vocal ou polyphonique assumé à la fois par le narrateur et le personnage, et poursuivi à l'intérieur du discours de celui-ci en autant de discours réfractés, et que Mikhaïl Bakhtine avait décrit par le terme de « dialogisme » (« Dialogizität »)⁵⁵. Technique déjà explorée dans les romans de Fontane, par exemple, où elle sert à la caractérisation sociale de ses personnages, laissant apparaître leurs failles par le biais de cet emprunt linguistique étranger à leur personne. Chez Heinrich Mann, ce principe est exploité différemment, puisque le fil de la narration amène le personnage à « colmater » toute différence avec le discours de Guillaume II, aboutissant ainsi à se faire la voix de son maître et donc à signifier cette uniformisation de pensée et ce conformisme politique dénoncés par Heinrich Mann. C'est ainsi que l'on saisit le lien entre langage et nature idéologique d'un discours.⁵⁶ C'est ainsi aussi que la tradition « réaliste » et le roman satirique et « sur-réaliste » se rejoignent dans la dénonciation d'un état de société. Comme le dit Wolfgang Buck lors de l'épisode du tribunal : l'important, ce ne sont pas tant les événements, « mais les discours qui accompagnent les événements⁵⁷ ». La phrase inscrit incontestablement *Der Untertan* dans l'histoire du roman moderne. Elle est un clin d'œil aussi du romancier Heinrich Mann à l'auteur de « Geist und Tat ».

⁵⁴ Cf. notamment Helmut Arntzen, « Die Reden Wilhelms II. und Diederich Heßlings. Historisches Dokument und Heinrich Manns Romansatire », in : *Literatur für Leser* 1 (1980), p. 1-14.

⁵⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1975, p. 144.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 153: « Le locuteur dans le roman est toujours, à divers degrés, un idéologue, et ses paroles sont toujours un idéologème. »

⁵⁷ Mann, *Untertan* (note 1), p. 236.

