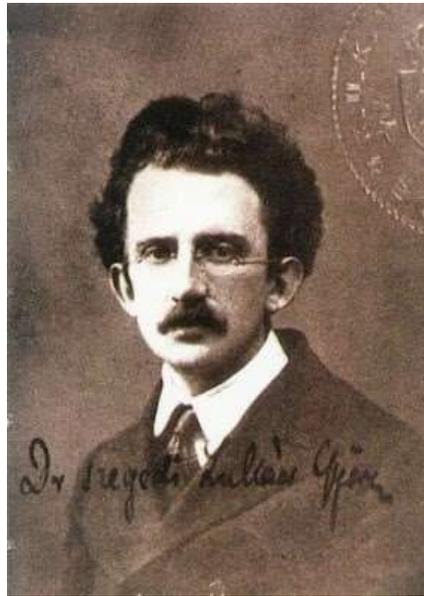


Georg von Lukács



*Le roman de Thomas Mann  
Altesse Royale.*

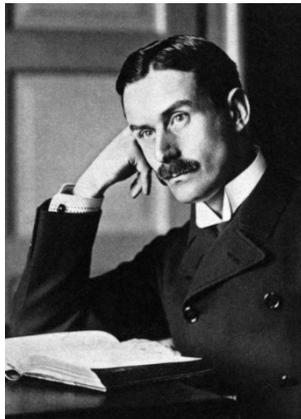
(1912)

Traduction de Jean-Pierre Morbois



Ce texte est la traduction de l'essai *Thomas Manns Roman »Königliche Hoheit«*. Il figure dans les *Werke* tome 1 demi tome 1 (1902-1913), Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2017, pages 457 à 464.

Le texte originel hongrois figure dans le recueil *Eszttikai kultúra*, [Culture esthétique], Budapest, Athenaeum, 1912, pp. 12-30, qui regroupe un certain nombre d'essais de jeunesse.

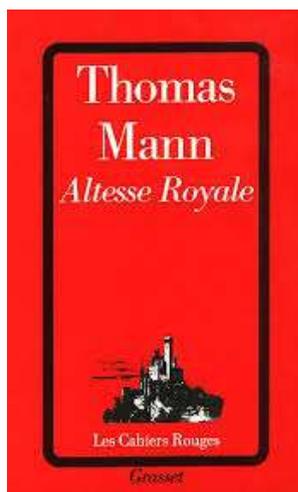


Après son premier roman à succès, *Les Buddenbrook*, paru en 1901, Thomas Mann a publié quelques nouvelles et récits tels que *Tonio Kröger*, *Tristan* ou *La Mort à Venise*, une pièce de théâtre, *Fiorenza*. Il n'est pas encore le célèbre auteur de *la Montagne magique* (1924) prix Nobel de littérature (1929)

*Altesse Royale*, dont Lukács entreprend ici la recension, est donc son deuxième roman

## Thomas Mann, *Altesse Royale*

trad. Geneviève Bianquis et Jeanne Choplet Paris, Bernard Grasset, 1996.



Comédie en forme de roman, *Altesse Royale* a une place à part dans l'œuvre de Thomas Mann. C'est une histoire simple, limpide et réjouissante à première vue, comme un conte de fées. Un jeune prince tombe amoureux de la fille d'un milliardaire américain qui vient prendre les eaux dans une de ces minuscules principautés comme il en existait encore en Allemagne au début du siècle.

Il est pauvre, elle est riche, il l'épouse et peut ainsi grâce à l'argent du père, faire le bonheur de son peuple. Conte de fées ou fantaisie historique ? Roman initiatique ou roman allégorique ? Il était une fois un prince... Tous les plaisirs sont permis au lecteur, même si les apparences sont trompeuses.

Toutes les notes sont du traducteur.

## Le roman de Thomas Mann *Altesse Royale*.

Ce roman de Thomas Mann est, lui-aussi, un épos du dépérissement, comme les *Buddenbrook*, sauf que... mais il faudra en reparler plus tard. Du dépérissement, toutes les œuvres de Thomas Mann en parlent, et cette épopée ample, calme, proche d'une chronique stylisée jusqu'à la sécheresse, l'exprime de la façon parfaite. Le ton de Thomas Mann est authentiquement épique, comme aujourd'hui, tout au plus encore, à celui de Selma Lagerlöf et d'Henrik Pontoppidan, mais chez lui, cette épopée et tout son grand style sont – bien plus consciemment que chez eux – le résultat de ce que nous voyons aujourd'hui. Je le dis : Thomas Mann voit un dépérissement ; il voit, derrière la surface immobile, les ouvriers, invisibles à l'œil, qui accomplissent l'œuvre de destruction, il peut voir une journée de la vie d'une personne et la décrire de telle sorte que nous devons ressentir, à partir du cours des petits événements simples, objectivement décrits, que le chemin descend. Et les grands moments, les moments forts, ne sont qu'une élévation, la reconnaissance de quelque chose à laquelle, sans que nous en ayons pris conscience ni même l'avoir admis, nous étions déjà préparés au plus profond fond de nous-mêmes. Thomas Mann voit le rapport de tout avec tout ; chez lui, les plus petites choses deviennent effectivement significatives de la vie, mais pas au point – comme encore chez Zola, par exemple – qu'une petite chose, avec une stylisation romantiquement torturée, devienne le symbole de toute une vie, mais au contraire de telle sorte que la vie entière ne se compose effectivement que de ces toutes petites choses, et si l'une d'elles – par hasard –, par suite de mille petites choses semblables des années écoulées, suscite des sentiments qui attendaient depuis longtemps d'éclater, ce petit événement devient le symbole de l'ensemble ; de sorte que si l'une d'elles – toujours par hasard –

se répète plus souvent et ostensiblement, nous la ressentions également comme symbolique. Telle est la monumentalité d'une monotonie grise, une monotonie et une mesquinerie infinies ; et c'est le sentiment que la multitude presque incalculable d'événements petits et gris qui constitue le roman proprement dit n'est qu'une infime partie de l'infinie monotonie de la vie elle-même, qui confère à la monotonie son infinité, sa monumentalité. Et la manière dont ces choses sont racontées le souligne encore plus : justement en ne les soulignant pas, en en parlant comme dans une chronique, avec un sérieux desséché et sans prendre parti, sans accent, sans rien souligner, en prenant au sérieux même la plus petite chose.

Naturellement, Thomas Mann n'est malgré tout pas « objectif ». Son objectivité n'est qu'un geste derrière lequel se dissimule son lyrisme – comme chez tout écrivain authentique. Mais ici, de cette innocence sèche – il la décrit lui-même dans *Tonio Kröger* – s'exprime un amour particulier de la vie, une étrange soif de vivre. C'est l'amour de la vie, mais cette « vie » signifie simplicité, bonheur simple, contentement simple, intégration sans problème au cours des choses et appartenance simple à la communauté humaine. Thomas Mann donne la poésie des choses en se cachant derrière elle, car il a quelque peu honte de cet amour. Non seulement par sentiment naturel de honte, mais aussi parce que tout amour nostalgique est sans espoir, car on sait ce que Laurent de Médicis ressent à l'heure de sa mort, d'après les mots de Savonarole : « J'entends un chant – mon chant – le chant mélancolique du désir... Jérôme, ne me reconnaissez-vous point encore ? Là où le désir nous pousse... n'est-il pas vrai ? – on n'est pas là – on n'est pas cela. Et pourtant l'homme aime s'identifier volontiers avec son désir. » <sup>1</sup> Cela, Thomas Mann l'a peut-être toujours su, et peut-être aussi

---

<sup>1</sup> Thomas Mann, *Fiorenza in Déception et autres nouvelles, suivi de F.* (pièce en 3 actes de 1904), Paris, Albin Michel, 1989, pp.260-261.

savait-il qu'il ne faut pas aimer la simplicité des choses comme il les aime, sans rechercher en elles la simplicité la plus simple, la banalité la plus nuancée, avec autant de désir, de tendresse et de compréhension ; que la vie simple est bien plus « intéressante » que ne le voient ses yeux langoureusement amoureux, et qu'elle ne comprendrait pas cet amour et le percevrait comme une insulte. Et c'est pourquoi il doit garder cet amour secret.

Pourtant, l'objectivité n'existe peut-être jamais sans une certaine ironie ; la prise au sérieux la plus profonde des choses est toujours quelque peu ironique, car, quelque part, en effet, l'immense décalage entre la cause et l'effet, entre l'évocation du destin et le destin évoqué, doit néanmoins apparaître. Et plus le cours paisible des choses paraît naturel, plus leur simplicité et leur mesquinerie apparente sont soulignées, plus cette ironie devient vraie et profonde. Bien sûr, cela n'est aussi clair et découlant ainsi d'une source unique que dans *les Buddenbrook* ; dans ses écrits ultérieurs, cette ironie de Mann se diversifie, mais sa racine la plus profonde demeure pourtant ce sentiment d'être douloureusement arraché à la grande communauté naturelle végétative et à la nostalgie qu'on en a. Le ton nouveau, d'une ironie différente, naît de l'insatisfaction tragicomique des désirs eux-mêmes, de l'isolement, des tragédies amusantes de la solitude lorsque cet homme entre malgré tout en contact avec la vie. La vie – bien que son essence demeure, même maintenant, la « simplicité » – a une conception bien plus complexe, elle échappe désormais bien plus aux griffes du concept, elle entraîne avec elle diverses tragédies et frappe de ridicule ceux qui lui sont étrangers, avec une pression toujours plus cruelle. Dans les nouvelles de Mann et dans ses essais dramatiques (on peut difficilement appeler *Fiorenza* autrement), la poésie des choses nous parle avec lyrisme : les aspirations à la vie y résonnent, et les grands contrastes s'exacerbent avec une acuité

grotesque, dans une confrontation fantastique. Mais justement parce que leur multiplicité constitue la vie, il est difficile d'isoler l'une d'elles du tout et de la présenter comme distincte, comme signifiant la vie. C'est difficile et cela ne réussit que par épisodes, par aventures tragicomiques, par fins mots grotesques, et cela ne réussit pleinement que dans des cas exagérés jusqu'à la caricature – fût-elle profondément symbolique. Dans les cas les plus importants, les plus profonds, on ne peut séparer complètement et définitivement le cas de la communauté plus vaste, et une seule fois (dans *Tristan*)<sup>2</sup> Mann parvient à donner une forme profondément ironique à l'énoncé théorique du problème qui relie le cas à la communauté ; dans les cas les plus importants et les plus profondément réfléchis, la théorie reste théorie et détruit la forme du drame et de la nouvelle. Ce n'est que dans la grande épopée que son édifice n'exige aucune réparation théorique, car il n'est pas contraint ici de condenser violemment en un symbole l'incommensurabilité de la vie, et la tragédie de la lente glissade sur une surface en pente n'a pas besoin d'être résumée en une seule situation. Et pourtant, ce n'est que maintenant, sept ans après la publication de son premier grand roman, qu'il publie le second tant attendu.

Ce qui frappe tout d'abord, c'est la similitude avec le premier roman. Même ton, mêmes attitudes, destins similaires de personnes semblables. Le dépérissement d'une famille est également le sujet de ce roman. La famille, en tant qu'unité, comme centre dans une vie plus vaste, qui absorbe les rayons venant de toutes parts, en constitue le cadre, et les petits événements de la vie familiale, les baptêmes, les soucis d'élever les enfants, les luttes vitales des parents et les actes qui représentent leur vie, sont les étapes qui nous montrent comment le temps passe et comment la famille décline. Morts et naissances sont les signes de la lente continuité de la vie. Et

---

<sup>2</sup> In Thomas Mann, *Romans et nouvelles*, tome 2, Paris, La pochothèque, 1995.

en même temps, ils sont des signes du déclin : l'altération de la dignité, des gestes envers la vie, de l'attitude. Ce développement procède de la confiance naïve en la stylisation consciente, et c'est là que réside déjà le germe de la décadence, car le geste conscient peut à tout instant virer à l'ironie, et toute action purement ironique peut déjà être exagérée et parodier ce qu'elle est censée représenter – et de là, il n'y a qu'un pas vers la perte de sang-froid, vers la décadence totale. Car la vie signifie : être né au sein de communautés et accomplir des devoirs, mais la décadence s'installe lorsque la croyance solide en leur seule existence possible commence à vaciller, lorsque des questions surgissent à leur égard, lorsqu'il faut les styliser en une beauté romantique pour les trouver belles, lorsqu'il faut les trouver belles pour qu'elles méritent d'être vécues. Et toute question isole celui qui interroge, et toute stylisation le sépare de l'objet de sa stylisation, et dès que l'interconnexion de l'homme (ou mieux dit : de la communauté des hommes, de la famille) et de sa cause est rompue, le lien qui les unit encore tombe en poussière, et l'homme se fane ; dès qu'il n'existe plus de cause qui, pour lui, signifie sa vie.

Mais ce qui s'est déroulé là-bas, dans une famille patricienne de Lübeck, et ce qu'on nous a constamment fait sentir – même si cela n'a jamais été exprimé – à savoir le fait que cette tragédie s'était déjà déroulée dans une maison voisine et frapperait l'autre à la génération suivante, nous le vivons ici à travers les expériences d'une petite famille princière allemande. C'est par la différence de sujet des deux romans qu'est déterminée la différence de forme, et la difficulté de distinguer la cause de l'effet témoigne fortement de la profonde maîtrise artistique de Mann. Je pourrais en effet présenter la situation ainsi : Mann a aujourd'hui une perception plus romanesque qu'il y a sept ans ; plus incisive, plus pointue, avec une mise en évidence plus abstraite des situations et des conflits : c'est pourquoi le sujet

de ce roman est l'histoire d'une famille dont le lien avec le monde environnant est beaucoup plus lâche qu'il ne l'était là-bas, et sa typicité est purement théorique, rien de plus que nous ne savons qu'elle est typique, qu'il y a ailleurs des cas similaires. Mais, avec le même bon droit, je peux aussi dire : il s'agit d'une famille princière, et celle-ci se distingue déjà de la communauté ordinaire par sa position sociologique, ce qui rend sa vie fantastique, irrationnelle, « intéressante » ; et le grand éloignement de la communauté humaine dans laquelle elle doit vivre transforme chaque expérience de rapprochement et de rencontre de manière carrément typique, théoriquement, en un événement exacerbé de façon romanesque. C'est ainsi que ce roman est écrit de manière beaucoup plus concise que le premier. À titre d'exemple : comparé aux quatre générations du premier, il n'en traite que deux ; ses épisodes jouissent d'une plus grande autonomie, bien que l'intrigue principale soit plus simple et plus linéaire ; la diversité des personnages est plus marquée et l'atmosphère moins imprégnée de leur essence. Et dans cette insistance, on voit même certains maniérismes faibles, une acuité exagérée de certains traits, un recours trop fréquent et trop évident à des procédés symboliques pour créer des ambiances ; mais cela seulement en quelques passages ; le sentiment premier, parallèlement à la même richesse, est celui d'une plus grande concision.

Le maintien, le geste, n'était dans le premier roman que le signe du rapport aux choses ; ici, il devient le contenu de la vie. Car ce dépérissement de la vie qui se développe là sous nos yeux, transformant tout doucement les hommes en représentants de ce qu'ils étaient autrefois, est ici le commencement du commencement, le point de départ. La vocation princière : accompagner uniquement par de beaux gestes ce qui se produit même sans eux, ne conférer une atmosphère solennelle qu'aux choses humaines, pour le développement immédiat desquelles

ils sont eux-mêmes superflus. Ainsi, le geste se détache de toute action, devient – sans abstraction – un problème de vie, et puisque toute question d'utilité lui est d'emblée retirée, la question de la vocation se pose ici avec une clarté plus rigoureuse. Ici, le geste est la vocation de la vie, la représentation le contenu de la vie. Le prince Johann Albrecht accomplissait encore ses « hautes fonctions » avec une assurance quelque peu naïve, mais chez ses deux fils, les contours de deux types de déclin se dessinent déjà clairement. Albrecht, l'aîné, le plus typique, le plus sage, perçoit le vide et l'inutilité de ses gestes, méprise la vie des autres, la vie qu'il ne connaît pas et ne peut pas connaître. Et, avec une calme arrogance, il laisse toutes ses obligations à son frère cadet, Klaus Heinrich, se retire et disparaît de la vie comme s'il n'avait jamais vécu. Klaus Heinrich ressent encore sa « haute vocation » comme un devoir, mais combien de ce sens du devoir était déjà acquis, théorique, jouissant – certes avec une conscience naïve, mais pourtant consciente – de son effet purement décoratif, de son propre effet décoratif !

Ici, approfondissant avec une ironie particulière le problème fondamental de Mann, l'accomplissement du devoir isole l'homme de la vie, peut-être plus encore que son échec. La vie par le geste se détache de la vie ordinaire, et il devient impossible de restaurer leur unité passée. Albrecht se résigne à la vie dans son ensemble – et c'est peut-être pourquoi il regarde de haut, avec un si profond mépris, ses gestes condamnés au vide éternel. L'expérience la plus douloureuse de la vie de Klaus Heinrich est une tentative de jeunesse de se dépouiller des gestes qui le séparent des gens, d'être comme eux. Une moquerie douloureuse est le résultat de cette tentative : ceux qui affichent leurs gestes sont simultanément condamnés à une vie en gestes, la vie cruelle les renvoie à l'éclat qui leur était destiné. Christian Buddenbrook a encore été détruit par le fait de ne pas

avoir ressenti comme contraignantes les traditions dans lesquelles il était né, et son frère par le fait qu'il a voulu et pu les imposer à ses instincts rebelles. Dans ce monde, même une lutte est impossible ; elle disparaît, se dissout dans le néant ; celui qui veut s'éloigner de la voie prescrite par sa naissance n'est ici pas du tout un personnage comique.

Mais Klaus Heinrich aimerait malgré tout connaître la vie, ou du moins aimerait-il en avoir quelques aperçus. C'est une tragédie, illustrée avec une ironie subtile, de voir comment la contrainte morale de sa « haute vocation » se renforce, tandis que le désir et la force d'explorer le fief s'affaiblissent. Et puis survient le miracle, le grand hasard...

Ce roman est non seulement plus romanesque que le premier par sa technique interne, mais aussi par son intrigue. Là-bas, tout était simple et typiquement gris ; ici, l'événement décisif est coloré, d'une irrationalité romanesque. Un roi du dollar américain, malade, s'installe dans la petite principauté, et Klaus Heinrich tombe amoureux de la fille du milliardaire et l'épouse, et les centaines de millions du vieil homme financent le petit État au bord de la faillite. Et la grande puissance épique de Thomas Mann avec laquelle il surmonte le caractère romanesque de son intrigue, en supprimant son côté aléatoire et surprenant, pour l'intégrer au cours simple d'événements simples, est stupéfiante. Le lien réside dans la communauté des expériences. Le vieux millionnaire appartient lui aussi à la deuxième génération, celle en déclin, qui n'a plus la foi véritable en ce qu'elle devrait faire et imaginer ; il est en Europe parce qu'il ne supporte plus d'être dans sa peau. Et sa fille vit dans le même isolement que Klaus Heinrich, et le même désir l'anime de scruter la vie et de s'y familiariser, et la même pulsion la repousse dans la solitude. Et tout comme chez Klaus Heinrich, la forme se compose de mouvements décoratifs d'apparence froide et de questions qui imitent un intérêt amical et ennuyé,

une forme dans laquelle s'y maintenir devient l'œuvre de sa vie, de même chez elle, la confrontation ironique et intellectuelle à toutes choses. Et elle ressent si vivement la nécessité de cette forme qu'elle ironise sans cesse sur le stupide Klaus Heinrich, qui est incapable de se défendre, mais que ce n'est même pas du tout son désir qu'il veuille se défendre ; c'est simplement *sa* forme ; Klaus Heinrich en a une autre, il n'a pas besoin d'être spirituel ou de penser vite.

Pourtant, ce rapprochement fait de compréhension mutuelle et d'appréciation mutuelle resterait malgré tout froid et resterait un simple épisode de leur vie (car la jeune fille ne croit pas que Klaus Heinrich l'aime véritablement – et un Klaus Heinrich ne peut pas éternellement aimer sans espoir !) si tant de choses de la vie ne s'ouvraient pas à eux, tant de choses qu'il leur est possible de reconnaître. Et le lien qui les unit fait disparaître davantage encore du rôle des Américains leur caractère romanesque, car c'est précisément la part fantastiquement invraisemblable de leur être – leur immense fortune – qui devient ici le lien. Un ministre du petit pays informe Klaus Heinrich de leur situation financière, lui indique ce que son mariage aurait comme importance, combien son peuple, son peuple bien-aimé et loyal attend de lui ce mariage. Klaus Heinrich redevient sérieux, et son premier sentiment profond devient une « haute vocation », un geste. Mais la jeune fille ressent tout ce qui se passe en elle comme plus proche d'elle, avec moins de froideur et de mépris que tout ce qu'elle a connu jusqu'alors. Et maintenant, Klaus Heinrich non seulement étudie à la maison les sciences politiques, mais enseigne aussi la jeune fille, et les livres d'économie provoquent entre eux le rapprochement tant désiré par Klaus Heinrich. Et bientôt, l'heureux petit pays salue les heureux fiancés, et le beau-père rembourse plusieurs centaines de millions de marks de l'énorme dette du petit pays.

Et pourtant, il y a quelque chose dans cette conclusion qui est un peu désagréable, et il vaut peut-être la peine d'y regarder de plus près.

Cela tient, je crois, à ce qu'il est fait d'un matériau différent des autres parties du roman. Les gens y sont vus d'une manière plus décadente qu'il n'est aussi facile d'y trouver le bonheur, la perspective du bonheur. Le cours du roman a conduit notre regard, qui suivait le destin, sur une lente trajectoire descendante, et la fin interrompt brusquement ce cours ; le roman donne pourtant l'impulsion à ce mouvement, qui glisse inexorablement vers le bas, et soudain, on ne peut plus aller plus loin. La fin fait obstacle à ce que le roman a mis en mouvement. Et son rythme est aussi différent de celui de tout le reste. Tout cela, comme nous l'avons déjà dit, avait pour rythme la lenteur, la progression presque imperceptible, celle d'une croissance et d'un dépérissement naturels. Soudain, un nouveau rebondissement survient, et la possibilité de nouveaux rebondissements se présente, là où pourtant le roman nous a obligé à voir que seules les choses attendues se produisent toujours, qu'il n'y a pas de nouveaux rebondissements et de possibilités, seulement le lent déploiement des anciens. La technique épique de Mann ne tolère pas cette conclusion soudaine (même sous cette forme exacerbée et concentrée). Ici, la fin naturelle n'est que le lent glissement des grains de sable d'un sablier de la partie supérieure à la partie inférieure ; une fin n'est peut-être même pas nécessaire, car le cours de toute chose – « Le rythme est la direction », comme Kipling l'a un jour cité comme paroles d'un officier allemand<sup>3</sup> – nous montre de toute façon inévitablement la fin. En un mot : dans son nouveau roman, Mann n'a pas été en mesure surmonter le caractère romanesque de son intrigue.

---

<sup>3</sup> Rudyard Kipling, *La Lumière qui s'éteint*, trad. Mme Charles Laurent, Paris, Paul Ollendorff, 1900, chap. 8.

Mais la faiblesse de la conclusion n'affaiblit que la fin et ne se répercute pas, dans la mémoire que nous en gardons, sur le roman dans son ensemble. Le caractère monumental de Mann repose sur sa vision grandiose et pas sur celle de ses cadres, de ses conceptions. Autrement dit, le caractère grandiose de la première ne vient qu'après coup, ne se développe qu'à partir de ces derniers, ne se nourrissant que de leur richesse. Cet aspect non programmatique, non voulu, confère à son premier roman sa typicité la plus profonde, cette universalité qui s'élève au-dessus de toute temporalité. Cela ne tient pas compte du fait que l'intrigue et les personnages « plus intéressants », et par endroits le style d'écriture maniéré du second roman, le réduisent à un roman « intéressant » ordinaire, qui perdrait sa valeur dès que cet « intérêt » deviendrait un peu usé. Les écrits de Mann ne semblent jamais entièrement nouveaux ; on n'a jamais l'impression, à leur lecture, que l'encre qui les a écrits est à peine sèche. Dans ses écrits, la distinction patricienne bourgeoise, en voie de disparition, existe toujours : la distinction du lent mouvement de la richesse solide.

