



HAL
open science

Entre “ concessions en profondeur ” et
“ dédommagement ”: Krokowski, personnage complexe
et stratégique dans *La Montagne magique*

Jean-François Laplénie

► To cite this version:

Jean-François Laplénie. Entre “ concessions en profondeur ” et “ dédommagement ”: Krokowski, personnage complexe et stratégique dans *La Montagne magique*. *Etudes Germaniques*, 2017, Thomas Mann, *La Montagne magique* (études réunies par Jean-Marie Valentin et Hans Wißkirchen), 288 (4), pp.623-641. 10.3917/eger.288.0623 . hal-02889582

HAL Id: hal-02889582

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02889582v1>

Submitted on 26 Mar 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.

**Entre « concessions en profondeur » et « dédommagement »
Krokowski, personnage complexe et stratégique
dans *La Montagne magique***

In a short article published in 1925 Thomas Mann addresses his “unsimple” relation to psychoanalysis, suggesting that in his latest published novel, The Magic Mountain, the character of Dr. Krokowski could be read as “indemnification” [“Schadloshaltung”] for “deeper concessions” [“tiefere Zugeständnisse”] which the author made to psychoanalysis “inside his work.” He thus invites us to analyse this character not only as such (i.e. in the straightforward process of characterisation), but in terms of a strategy within the “artistic economy” of the novel. Krokowski’s repeated mythical identification as the infernal judge Minos makes him simultaneously a master of the labyrinthine space structure of the Berghof sanatorium, of its cyclic time, and of the theories that reign there. He notably plays a key role in contrasting successions of scenes in which refusal or denial of psychoanalysis alternates with Freudian dream sequences which present themselves as narrative confirmations of the actual validity of psychoanalytical theories. In this game of giving voice to both validation of and attacks upon psychoanalysis (“deeper concessions” and “indemnification”) – culminating in the diptych of sections Hippe and Analyse – Krokowski is a central piece and personifies both the possibility and the limit of a psychoanalytical reading of the novel, thus opening a space of playful relationship to the text.

In einem kurzen Aufsatz (1925) über sein „uneinfach[es]“ Verhältnis zur Psychoanalyse legt Thomas Mann nahe, dass in seinem jüngsten Werk, dem *Zauberberg*, die Figur des Krokowski eine „Schadloshaltung für tiefere Zugeständnisse“ sein könnte, die er „im Inneren seiner Werke der Psychoanalyse“ gemacht hätte. Somit wäre diese Figur nicht nur als solche, das heißt aus dem Blickwinkel der Charakterisierung, zu untersuchen, sondern als Strategie innerhalb der „künstlerischen Ökonomie“ des Romans. Dass Krokowski mehrmals mit dem Höllenrichter Minos metaphorisch identifiziert wird, lässt ihn als Meister sowohl der labyrinthischen Raumstruktur und der zyklischen Zeit des Sanatoriums, als auch der dort geltenden Normen und Theorien erscheinen: Er spielt namentlich eine Schlüsselrolle im kontrastreichen Aufeinanderfolgen von Szenen, in denen abwechselnd Verwerfung bzw. Verleugnung der Psychoanalyse, oder – besonders in Traumszenen – eben die eigentliche Gültigkeit ihres Erklärungsmodells inszeniert wird. Bei diesem Spiel, in dem im Text sowohl Bestätigung der Freudschen Theorien („tiefere Zugeständnisse“) als auch kritische oder satirische Attacken auf sie („Schadloshaltung“) zu Wort kommen, und das im Diptychon der Abschnitte *Hippe* und *Analyse* besonders offensichtlich wird, steht Krokowski im Mittelpunkt und stellt zugleich die Möglichkeit und die Grenzen einer psychoanalytischen Lektüre des Romans

* Jean-François LAPLÉNIE, Maître de Conférences, Université Paris-Sorbonne (Paris-IV), Centre Universitaire Malesherbes, 108, bd. Malesherbes, F-75850 PARIS Cedex 17 ; courriel : jean-francois.laplenie@paris-sorbonne.fr

dar. Durch den strategischen Umgang mit dieser Figur wird einerseits die Anlehnung an psychoanalytisches Wissen teilweise unkenntlich gemacht, andererseits ein Spielraum der Interpretation des Textes eröffnet.

En 1925, c'est une psychanalyse freudienne en voie d'établissement qui fait figurer ses soutiens littéraires en bonne place dans son almanach annuel.¹ Des deux textes publiés dans la section intitulée « Écrivains et psychanalyse » (*Dichter und Psychoanalyse*), le second s'inscrit dans un dialogue déjà bien installé avec certaines figures centrales du champ littéraire : il s'agit de la republication de l'article de Hermann Hesse intitulé « Künstler und Psychoanalyse », texte très favorable à la psychanalyse, déjà paru en 1918 dans la *Frankfurter Zeitung* et pour lequel Freud avait même pris le temps de remercier personnellement Hesse. L'article qui précède ce texte, intitulé « Mein Verhältnis zur Psychoanalyse », commandé à Thomas Mann spécialement pour cet almanach, est à la fois plus surprenant et plus ambigu. Ce premier des grands textes que Mann consacre à la psychanalyse² expose dès les premières lignes un balancement entre admiration pour la « grandeur » du projet, et méfiance envers le caractère potentiellement destructeur de cette « manie du dévoilement » :

Mein Verhältnis zur Psychoanalyse ist so uneinfach wie sie es verdient. Man kann in der Psychoanalyse, diesem merkwürdigen Gewächs wissenschaftlich-zivilisatorischen Geistes, mit allem Recht etwas Großes und Bewunderungswürdiges erblicken, eine kühne Entdeckung, einen tiefen Vorstoß der Erkenntnis, eine überraschende, ja sensationelle Erweiterung des Wissens vom Menschen. Und man kann auf der anderen Seite finden, daß sie, mißbräuchlich ins Volk gebracht, zu einem Instrument boshafter Aufklärung, einer kulturwidrigen Manie der Enthüllung und Diskreditierung werden kann, gegen die Bedenken zu haben, nicht bloße Sentimentalität zu bedeuten braucht.³

Le balancement dialectique installé dès cette première longue période gouverne le texte entier : les polarités conceptuelles si caractéristiques de Thomas Mann apparaissent ici démultipliées dans un rapport de correspondances complexes : « *kulturwidrig* » renvoie à « *zivilisatorisch* », « *Entdeckung* » se retrouve partiellement – et avec un sens opposé – dans « *Enthüllung* », la qualité toute romantique de profondeur (« *tief* ») s'oppose à la mécanique vide de la « *Manie* » – toutes oppositions qui se trouvent résumées dans l'expression « *boshafte Aufklärung* », ce savoir nuisible distribué contre le gré de ceux dont il parle. Thomas Mann

1. *Almanach des Internationalen Psychoanalytischen Verlags* (1925), p. 32-33 et 34-38.
2. Massimo Bonifazio : « Verschiebungen: Thomas Manns Essays über Sigmund Freud », dans : Jutta Linder (Hrsg.) : *Thomas Mann als Essayist*. Internationales Forschungskolloquium Messina 2012, Frankfurt a.M. : Klostermann, 2014, p. 115-130.

3. Thomas Mann : « Mein Verhältnis zur Psychoanalyse », *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe* [= *GKFA*], Bd. 15.1 (*Essays*, II), p. 990.

mobilise ici une rhétorique caractéristique à la fois par son usage des polarités, de ses écrits des années 1910, mais également d'une certaine critique des théories freudiennes émanant du champ littéraire : il s'agit, comme l'a fait Karl Kraus au cours de la décennie précédente, de défendre « l'art et des artistes [...] sur lesquels [la psychanalyse] a manifestement jeté son dévolu ».⁴

Cette affirmation de défiance vis-à-vis des doctrines freudiennes passe également, autre point commun avec la position majoritaire dans le champ littéraire, par une contestation de leur caractère novateur ; comme Hesse dans son texte de 1918, Mann souligne que leurs prétendus apports ne font que poursuivre et reformuler les avancées de Nietzsche, mais également que c'est cette proximité entre la psychanalyse et le nietzschéisme qui expliquerait l'intérêt de l'école psychanalytique pour son œuvre.⁵ Se prépare donc dès le début du texte une position qui ne se résume pas à l'habituelle levée de boucliers du monde des lettres contre une stratégie de positionnement de la psychanalyse dans le monde de la littérature :⁶ il s'agit bel et bien, pour Thomas Mann, dans cette première prise de position publique à l'égard des théories freudiennes, de se défendre d'avoir emprunté à la psychanalyse dans ses œuvres, et singulièrement pour l'écriture de *Der Tod in Venedig*. Dans une stratégie de légitimation qui emprunte beaucoup aux querelles scientifiques, Mann conteste à Freud la priorité de ses découvertes, et explique que ce qui semble être freudien dans son œuvre est en réalité un héritage plus ancien.

Il ne s'agit donc pas ici « de simple hostilité »,⁷ ni uniquement d'une défense du « terrain » de la littérature contre l'intrusion d'un domaine de rationalité hétéronome,⁸ mais d'un discours de poétique des œuvres, d'une réflexion sur la façon dont la littérature se nourrit des autres domaines de la pensée. Et cette réflexion pose dès l'abord la nécessité de masquer l'emprunt, de le rendre méconnaissable, ou du moins inassignable. C'est

4. *Ibid.* : « Kunst und Künstlertum [...], auf die sie [die Psychoanalyse] es offenbar besonders abgesehen hat ».

5. *Ibid.* : « Nun, das war mir nichts Neues, als es mir zum erstenmal entgegentrat. Bei Nietzsche, namentlich in seiner Wagner-Kritik, hatte ich es im wesentlichen erlebt, und es war, als Ironie, zu einem Element meiner geistigen Verfassung und meiner Produktion geworden, – ein Umstand, dem es zweifellos zu verdanken habe, daß meinen Schriften eine gewisse charakteristische Aufmerksamkeit und kritische Vorliebe von seiten der analytischen Gelehrtenschule zuteil wurde. Auch der »Tod im Venedig« erfuhr aus guten Gründen diese Teilnahme. »

6. C'est notamment le cas depuis les grands textes de l'année 1907 : *Der Dichter und das Phantasieren*, *Der Wahn und die Träume in Wilhelm Jensens Gradiva*, de Freud et le petit opuscule *Der Künstler*, d'Otto Rank.

7. Thomas Mann (note 3), p. 991 : « Einfache Feindseligkeit bedeutet das keineswegs, denn Erkenntnis, als Prinzip nicht produktiv, kann, wie das Phänomen Nietzsche zeigt, doch auch wieder mit Kunst sehr viel zu tun haben, und der Künstler kann mit ihr auf vortrefflichem Fuße stehen. »

8. Robert Musil : « Charakterologie u. Dichtung » [vers 1926] : *Gesammelte Werke*, hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1978, t. II, p. 1404.

dans ce contexte préparatoire qu'il faut donc comprendre l'allusion faite dans ce texte à la *Montagne magique* et au personnage qui y joue le rôle d'« agent » de la psychanalyse, Krokowski :

Längst spielt die Psychoanalyse in die Dichtung unseres ganzen Kulturkreises hinein, hat auf sie abgefärbt und wird sie möglicherweise in steigendem Grade beeinflussen. Auch in meinem eben herausgegeben Zeitroman »Der Zauberberg« spielt sie eine Rolle. Dr. Krokowski, wie ihr Agent hier heißt, ist zwar ein bißchen komisch. Aber seine Komik ist vielleicht nur eine Schadloshaltung für tiefere Zugeständnisse, die der Autor im Inneren seiner Werke der Psychoanalyse macht.⁹

Sur la rhétorique commune à Karl Kraus et Robert Musil – défendre la littérature contre la prétention réductionniste d'une théorie à la vulgarisation envahissante – viennent se greffer ici à la fois un constat et un aveu : d'une part, la psychanalyse constitue une composante indéniable du fond culturel de l'époque ; de l'autre, il faut distinguer, certes, entre les emprunts réels (« *tiefere Zugeständnisse [...] im Inneren der Werke* » – toute la rhétorique de la profondeur est convoquée ici) et une sorte de tractation, de jeu d'apparence, de négociation stratégique qui se déroulerait en surface : influence avouée et satire assumée, c'est là une structure que Thomas Mann expérimente et peaufine dès ses premières nouvelles.

Mon objet n'est pas ici de rouvrir à nouveaux frais la question de la réception de la psychanalyse par Thomas Mann, question déjà abondamment et minutieusement traitée depuis les années 1970, en particulier par Hans Wysling,¹⁰ Jean Finck¹¹ ou Manfred Dierks.¹² L'on peut même se contenter ici d'une hypothèse basse, celle d'une connaissance imprécise des théories freudiennes, fondée sur des lectures de seconde main, et suivre ainsi les affirmations de Thomas Mann lui-même dans son discours de 1929. Mais cette hypothèse basse suffit à explorer la piste que nous propose le texte de 1925, à savoir de traiter Krokowski non pas, ou non seulement, comme un personnage, mais comme une stratégie littéraire, c'est-à-dire comme un élément de construction qui fonctionnerait presque comme un motif : selon son placement au sein de cette grande construction qu'est la *Montagne magique*, il faudrait essayer de le voir comme l'une des nombreuses clefs de lecture, comme cette fameuse clef qui ouvre la porte du cabinet dans la section *Fragwürdigstes*.

On peut bien entendu étudier Krokowski comme personnage, en reconstituer les modèles et le replacer dans diverses traditions discursives.

9. Thomas Mann (note 3), p. 991.

10. Par exemple Hans Wysling : « Thomas Manns Rezeption der Psychoanalyse », dans : Benjamin Bennett *et al.* (Hrsg.) : *Probleme der Moderne. Studien zur deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht*. Festschrift für Walter Sokel, Tübingen : Niemeyer, 1983, p. 201-222.

11. Jean Finck : *Thomas Mann et la psychanalyse*, Paris : Les Belles Lettres, 1982.

12. Par exemple Manfred Dierks : « Der Wahn und die Träume in *Der Tod in Venedig*. Thomas Manns folgenreiche Freud-Lektüre im Jahr 1911 », *Psyche* 44 (1990), n° 5, p. 240-268.

Manfred Dierks¹³ a montré l'ambivalence des références qui construisent ce personnage de Krokowski, entre prêtre ascétique, figure christique et allusion plus ou moins directe au lieu commun de l'analyste qui est en voie de constitution progressive dans la littérature des années 1910-1920. Il a finement reconstitué le contraste entre les effets de sens véhiculés par cette construction complexe, le discours du personnage (notamment son discours sur l'abstinence) et la transe fébrile dans laquelle il plonge l'auditoire de ses conférences. De son côté, Yahya Elsaghe¹⁴ a poursuivi ce travail de reconstitution en interrogeant la possible judéité du personnage, pointant notamment le flou et la marge d'interprétation offerte par son nom, son langage, sa caractérisation physique.

Roi des Enfers et gardien du labyrinthe

Si l'on quitte le terrain de l'analyse de la caractérisation pour traiter Krokowski comme un motif structurant, on observe dès les premières sections qu'il joue un rôle cardinal dans deux domaines romanesques primordiaux : il marque les rythmes et les durées, d'une part, et il structure les lieux signifiants du sanatorium, de l'autre. Ainsi, dans la section *Satana*, dans laquelle Hans Castorp fait la connaissance de Lodovico Settembrini, l'une des premières questions que pose l'Italien au jeune protagoniste porte justement sur la durée : « Wieviel Monate haben unsere Minos und Rhadamanth Ihnen aufgebrummt ? »¹⁵ Comme dans *Der Tod in Venedig*, la capacité des personnages eux-mêmes à établir les filiations entre réalité et substrats mythiques permet un jeu subtil et varié avec les références. Certes, le lecteur cultivé – celui même que suppose et construit le texte mannien – reconnaît immédiatement l'allusion mythologique ; et pourtant, le narrateur prend bien soin de préciser que le protagoniste ne semble pas la saisir pleinement : « Hans Castorp lachte erstaunt, wobei er sich zu erinnern suchte, wer Minos und Rhadamanth doch gleich noch gewesen seien. »¹⁶ Ce détail ne doit pas être seulement lu comme une marque de la jeunesse de Castorp : son hésitation invite le lecteur à s'arrêter sur ce jeu de référence en apparence évident, et notamment à nous demander lequel, de Behrens et de Krokowski, est donc Minos, et lequel Rhadamanthe.

Cet arrêt nous permet tout d'abord de constater qu'il manque ici un juge des Enfers, si l'on s'en tient à la tradition établie. En effet, Settembrini

13. Manfred Dierks : « Dr. Krokowski und die Seinen. Psychoanalyse und Parapsychologie » in : Thomas Sprecher (Hrsg.) : *Das »Zauberberg«-Symposium 1994 in Davos*, Frankfurt a.M. : Klostermann, 1995, p. 173-195.

14. Yahya A. Elsaghe : « "Edhin Krokowski aus Linde bei Pinne, Provinz Posen." Judentum und Antisemitismus im *Zauberberg* und seiner Vorgeschichte », in *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur* 101 (2009), n° 1, p. 56-72.

15. Thomas Mann : *Der Zauberberg*, GKFA, vol. 5.1, p. 90.

16. *Ibid.*

exclut Éaque pour ne retenir que les deux frères, fils de Zeus et d'Europe. Or, si le rôle de ces deux personnages mythologiques est fort comparable aux Enfers, il n'en est pas de même pour le reste de leurs implications symboliques. C'est la section *Ewigkeitssuppe und plötzliche Klarheit* qui nous donne une indication. Settembrini évoque justement leur premier dialogue, et Castorp répond :

„Natürlich weiß ich das noch, Herr Settembrini. Viel Neues habe ich seitdem erlebt, aber das weiß ich doch noch wie heute. Gleich damals waren Sie so amüsan und machten Hofrat Behrens zum Höllenrichter... Radames... Nein, warten Sie, das ist was anderes...“

„Rhadamanthys? Mag sein, daß ich ihn beiläufig so nannte. Ich behalte nicht alles, was mein Kopf gelegentlich hervorsprudelt.“

„Rhadamanthys, natürlich! Minos und Rhadamanthys! Auch von Carducci erzählten Sie uns damals gleich...“¹⁷ (*Ewigkeitssuppe und plötzliche Klarheit*)

Rhadamanthe, c'est donc Behrens – et Krokowski est Minos. Contrairement à ce que laisserait supposer la hiérarchie médicale du sanatorium, l'assistant est, en quelque sorte plus puissant que le médecin-chef, en termes symboliques, puisque Minos est celle des deux figures qui possède le plus d'épaisseur narrative, tant les mythes auxquels il a part sont plus abondants et plus centraux dans la culture occidentale. Il est lié au mythe du Minotaure et du labyrinthe, et donc à un motif à l'érotisme troublant (la bestialité – le docteur lui-même porte un nom qui peut évoquer le crocodile) mais surtout à une figuration symbolique de la puissance des pulsions, au chemin tortueux pour y accéder, et au danger qu'elles représentent. La déambulation quotidienne de Krokowski dans les couloirs du sanatorium est elle-même une sorte de mise en acte narrative du caractère minoen de ce personnage.

L'élément labyrinthique porté par Krokowski se reflète encore dans la configuration spatiale du Berghof. Le « cabinet analytique » du docteur, que le texte nomme également « *analytische Grube* », n'est pas seulement le lieu d'une symbolique évidente :

Er klopfte, neigte sich hin beim Klopfen und hielt das Ohr zu dem pochenden Finger. Und da des Bewohners baritonales »Herein!« mit dem exotisch anschlagenden r-Laut und dem verzerrten Diphthong aus dem Gelasse erschollen war, sah Joachim seinen Vetter im Halbdunkel von Dr. Krokowskis analytischer Grube verschwinden.¹⁸ (*Veränderungen*)

Tout, dans la mise en scène du lieu, repose sur une accumulation qui renforce l'isotopie de la profondeur (la voix de baryton, la pénombre) et celle, voisine, du danger (l'engloutissement). Il faut du reste noter à quel point cette accumulation isotopique est traitée de façon flagrante dans le roman. Settembrini, qui représente à plus d'un titre le pôle opposé à

17. *Ibid.*, p. 296-297.

18. *Ibid.*, p. 555-556.

Krokowski (les Lumières et la lumière méditerranéenne, la surface), note du reste lui-même à quel point la symbolique du personnage est évidente :

„Ah, Krokowski!“ rief Settembrini. „Dort geht er und weiß alle Geheimnisse unserer Damen. Man bittet, die feine Symbolik seiner Kleidung zu beachten. Er trägt sich schwarz, um anzudeuten, daß sein eigenstes Studiengebiet die Nacht ist. Dieser Mann hat in seinem Kopf nur einen Gedanken, und der ist schmutzig. Ingenieur, wie kommt es, daß wir von ihm noch gar nicht gesprochen haben! Sie haben seine Bekanntschaft gemacht?“¹⁹ (*Satana*)

Il y a lieu de s'interroger sur le caractère ostensible de la symbolique du personnage. Tout se passe comme si ce déploiement de significations était là pour dissimuler ou détourner l'attention d'une autre dimension. Cette hésitation est visible, notamment, dans la particularité topologique que représente le cabinet lui-même : si, dans un premier temps, le cabinet est placé²⁰ dans une polarité entre obscurité et lumière, situé à un étage « bien éclairé » mais opposé, à ce même étage, à des lieux lumineux (« *Operationssaal* ») ou plus mystérieusement « rayonnants » (« *Durchstrahlungsatelier* ») et semble donc bel et bien reprendre et confirmer le caractère de « pénombre » qui caractérisait la première évocation, cette belle polarité est relativisée par le fait que l'impression, qui fait de cette cave des « Enfers médicaux », ne repose que sur une « illusion » :

Wir sprechen von einem Kellergeschoß, weil die steinerne Treppe, die vom Erdgeschoß dorthin führte, in der Tat die Vorstellung erweckte, daß man sich in einen Keller begeben, – was aber beinahe ganz auf Täuschung beruhte. Denn erstens war das Erdgeschoß ziemlich hoch gelegen, das Berghofgebäude aber zweitens, im ganzen, auf abschüssigem Grunde, am Berge errichtet, und jene „Keller“-Räumlichkeiten schauten nach vorn, gegen den Garten und das Tal: Umstände, durch die Wirkung und Sinn der Treppe gewissermaßen durchkreuzt und aufgehoben wurden.²¹ (*Zweifel und Erwägungen*)

La « signification » et l'« effet » de cette catabase vers le cabinet analytique ou la salle de radiologie sont donc démentis par la configuration réelle et concrète des lieux. L'on croit descendre dans le royaume souterrain, et pourtant l'on est toujours « à la surface », ce qui ne manque pas de provoquer l'hilarité de Castorp, comme à chaque fois que le réel du Berghof révèle son caractère paradoxal :

Denn man glaubte wohl über ihre Stufen von ebener Erde hinabzusteigen, befand sich aber drunten immer noch und wiederum zu ebener Erde oder

19. *Ibid.*, p. 99.

20. *Ibid.*, p. 204 : « Dem Assistenten war für seine Privatordinationen ein eigenes Zimmer eingeräumt, das, wie der große Untersuchungsraum, das Laboratorium, der Operationssaal und das Durchstrahlungsatelier, in dem gut belichteten Kellergeschoß des Anstaltsgebäudes gelegen war. »

21. *Ibid.*, p. 204.

doch nur ein paar Schuh darunter, – ein belustigender Eindruck für Hans Castorp, als er seinen Vetter, der sich vom Bademeister wiegen lassen sollte, nachmittags einmal in diese Sphäre »hinunter«-begleitete.²² (*Zweifel und Erwägungen*)

Le texte fait donc fonctionner à plein une opposition verticale entre surface et profondeur (mythe des juges infernaux, pénombre, voix caverneuse, mouvement de descente) – opposition qui renvoie à chaque fois symboliquement au domaine de la psychologie dite « des profondeurs » (*Tiefenpsychologie*) – mais révèle à mi-parcours du roman que cette polarité est en réalité factice et repose sur une mise en scène qui s'effondre dès que l'on prend conscience que la prétendue profondeur est toujours « *zu ebener Erde* », au rez-de-chaussée de la réalité, ou tout au plus « *nur ein paar Schuh darunter* », juste un peu en-dessous. Le cabinet de Krokowski, figuration supplémentaire de la symbolique du labyrinthe, constitue une impossibilité topique qui reflète l'illusion inhérente à l'activité de Krokowski.

Le maître du temps cyclique

Si Krokowski, bien plus que le maître officiel des lieux, Hofrat Behrens, fonctionne comme un motif qui rend sensible la configuration autant spatiale qu'idéologique du Berghof, il se révèle également, et bien rapidement, en incarnant le temps cyclique. Il est le premier personnage qu'évoque Joachim à Castorp dès son arrivée, dans la section *Ankunft*, tandis que les autres²³ ne sont présentés que dans la troisième section, *Im Restaurant* :

Dann ist da noch Krokowski, der Assistent – ein ganz gescheites Etwas. Im Prospekt ist besonders auf seine Tätigkeit hingewiesen. Er treibt nämlich Seelenzergliederung mit den Patienten.“

„Was treibt er? Seelenzergliederung? Das ist ja widerlich!“ rief Hans Castorp, und nun nahm seine Heiterkeit überhand. Er war ihrer gar nicht mehr Herr, nach allem andern hatte die Seelenzergliederung es ihm vollends angetan, und er lachte so sehr, daß die Tränen ihm unter der Hand hervorliefen, mit der er, sich vorbeugend, die Augen bedeckte.²⁴ (*Ankunft*)

22. *Ibid.*, p. 204.

23. *Ibid.*, p. 28-29 : « Eine Dame sitze mit ihm am Tische, namens Frau Stöhr, ziemlich krank übrigens, eine Musikergattin aus Cannstatt, – die sei das Ungebildetste, was ihm jemals vorgekommen. »Desinfizieren«, sage sie, – aber in vollstem Ernst. Und den Assistenten Krokowski nenne sie den »Fomulus«. Das müsse man nun hinunterschlucken, ohne das Gesicht zu verziehen. Außerdem sei sie klatschsüchtig, wie übrigens die meisten hier oben, und einer anderen Dame, Frau Iltis, sage sie nach, sie trage ein »Sterilett«. »Sterilett nennt sie das, – das ist doch unbezahlbar!« Und halb liegend, gegen die Lehnen ihrer Stühle zurückgeworfen, lachten sie so sehr, daß ihnen der Leib bebte und sie fast gleichzeitig Schluckauf bekamen. »

24. *Ibid.*, p. 20.

Ce rire frénétique qui se saisit de Castorp, qui a déjà été abondamment commenté, fonctionne comme le marqueur d'une entrée progressive du protagoniste dans le temps parallèle du sanatorium. Associé au personnage de Krokowski et à son activité, ce rire est tout à la fois l'élément d'une apparente satire et la première occurrence d'un motif que nous avons déjà rencontré en lien avec le labyrinthe.

Cette première évocation, dont on peut souligner qu'elle convoque immédiatement un stéréotype négatif, celui d'une psychanalyse mortifère qui dissèque les âmes, ouvre une série de scènes qui caractérisent Krokowski comme maître de ce temps particulier qui est celui du sanatorium et dont la forme répétitive est figurée par le tour immuable des chambres, tournée minoenne qui, dans un premier temps, « contourn[e] la chambre de Hans Castorp », ²⁵ ce qui ne manque pas de vexer le jeune protagoniste car c'est là le signe qu'il ne fait pas encore partie intégrante de la communauté de « ceux d'en haut » :

Freilich, er war eben gesund und zählte nicht mit, – denn bei denen hier oben, dachte er, lagen die Dinge so, daß derjenige nicht in Betracht kam und nicht gefragt wurde, der die Ehre hatte, gesund zu sein, und das ärgerte den jungen Castorp. ²⁶ (*Satana macht ehrrührige Vorschläge*)

Lorsque, au contraire, le diagnostic de maladie est établi – comme du reste Krokowski l'avait prédit dès leur première entrevue – la preuve la plus significative de l'inclusion de Castorp dans le monde du sanatorium est justement le fait que Krokowski ne fait plus le détour mais s'arrête dans sa chambre lors de sa tournée quotidienne :

Ja, Dr. Krokowski beschrieb auf seinem selbständigen Nachmittagsrundgang keinen Bogen mehr um Hans Castorp. Dieser zählte nun mit, er war nicht länger ein Intervall und Hiatus, er war Patient, er wurde gefragt und nicht links liegengelassen, wie es zu seinem geheimen und leichten, aber täglich wieder empfundenen Ärger so lange geschehen war. Es war am Montag gewesen, daß Dr. Krokowski zum erstenmal im Zimmer erschienen war, – wir sagen „erschieden“, denn das ist das rechte Wort für den sonderbaren und sogar etwas entsetzlichen Eindruck, dessen Hans Castorp sich damals nicht hatte erwehren können. ²⁷ (*Ewigkeitssuppe und plötzliche Klarheit*)

25. *Ibid.*, p. 125-126 : « Später verlor er das Bewußtsein. Nach seiner Taschenuhr war es halb vier, als Gespräch hinter der linken Glaswand ihn weckte: Dr. Krokowski, der um diese Zeit ohne den Hofrat die Runde machte, sprach dort russisch mit dem unmanierlichen Ehepaar, erkundigte sich, wie es schien, nach dem Befinden des Gatten und ließ sich seine Fiebertabelle zeigen. Dann aber setzte er seinen Weg nicht durch die Balkonlogen fort, sondern umging Hans Castorps Abteil, indem er sich auf den Korridor zurückbegab und durch die Zimmertür bei Joachim eintrat. Daß man solchergestalt einen Bogen um ihn beschrieb und ihn links liegen ließ, empfand Hans Castorp denn doch als etwas verletzend, obgleich ihn nach einem Zusammensein unter vier Augen mit Dr. Krokowski ja durchaus nicht verlangte. »

26. *Ibid.*, p. 126.

27. *Ibid.*, p. 290.

Plus loin, dans la section *Veränderungen*, le narrateur lui-même désigne du reste explicitement la tournée du docteur comme un élément central du « rythme éternellement monotone » du sanatorium, de cette « *stehende Ewigkeit* ». ²⁸ Dans le roman, le personnage de Krokowski apparaît ainsi comme le support du temps cyclique, détaché du temps historique et linéaire du monde, qui est l'une des figuration du temps dans le récit. Le traitement particulièrement marqué des motifs caractéristiques (tenue vestimentaire sans changement, voix de baryton, accent traînant), la répétition des scènes dans lesquelles il joue un rôle central (tournée labyrinthique dans les couloirs du sanatorium, conférences hebdomadaires ²⁹ dont le retour régulier sert à évaluer l'écoulement du temps) soulignent la dimension fonctionnelle du personnage.

Les rêves de Hans Castorp, validation littéraire paradoxale des théories freudiennes

Krokowski apparaît donc, au terme d'une première analyse fonctionnelle de sa position dans le roman, comme une figure à la signification riche. Second dans la hiérarchie médicale et pourtant premier dans l'ordre mythologique, figure d'une profondeur de sens qui se révèle être superficielle, il est évidemment, comme l'a analysé une longue tradition critique, l'« agent » de la psychanalyse dans le roman. Cette fonction, cependant, n'apparaît dans un premier temps que de façon allusive. Thomas Mann fait en effet attendre le terme propre d'*Analyse* jusqu'à la section qui porte ce titre, dans le quatrième chapitre. Pendant toute la première partie en revanche (chapitres 1 à 3) – c'est-à-dire pendant la première phase du travail sur le roman –, le mot est remplacé par celui de *Seelenzergliederung*. Le terme se donne immédiatement comme une germanisation plaisante du composé grec, avec une légère surtraduction du mot *analysis* en *Zergliederung* (« dissection »). Le calque direct donne un monstre lexical dont l'effet comique ne manque pas de se faire sentir chez les deux cousins. Ce rire masque cependant la violente charge critique à l'encontre de la psychanalyse, accusée de profaner « l'âme » par la méthode d'une dissection « impie ». L'arrière-plan vitaliste de

28. *Ibid.*, p. 552.

29. Dès leur première évocation (*ibid.* p. 178), ces conférences sont en effet décrites, dans un apparent paradoxe, tout à la fois comme une « variation » du quotidien, mais également par le « retour régulier » de cette variation. Ce caractère régulier et immuable est encore accentué par le fait que la thèse centrale de Krokowski, les rapports entre l'amour et la maladie, est elle-même immuable (*ibid.*, p. 286), quel que soit l'angle sous lequel il la traite. Dans ce contexte de temps cyclique, la moindre variation est signifiante, et c'est pourquoi le changement de thème de prédilection de Krokowski, qui passe dans le dernier chapitre de la psychanalyse à la parapsychologie, rend sensible la chute inexorable de la *Montagne magique* dans le « *großer Stumpfsinn* ».

cette traduction³⁰ n'est pas sans présenter une certaine coloration anti-sémite.³¹ On peut supposer que l'emploi du terme correspond à un stade de l'évolution idéologique de Thomas Mann encore marqué par un refus de l'héritage rationaliste de la psychanalyse.

Dans les chapitres esquissés dans la première phase de travail, c'est donc le terme péjoratif qui est privilégié ; cette position de départ est cependant relativisée, dans la section *Freiheit* (qui correspond certes à une phase plus tardive du travail), par le représentant des Lumières lui-même, Settembrini, employant cette fois le vocable correct. Nous retrouvons ici, jusque dans le vitalisme nietzschéen assumé des propos de Settembrini, le balancement que nous avons souligné en commençant, dans le texte de l'*Almanach* de 1925 :

Die Analyse ist gut als Werkzeug der Aufklärung und der Zivilisation, gut, insofern sie dumme Überzeugungen erschüttert, natürliche Vorurteile auflöst und die Autorität unterwühlt, gut, mit anderen Worten, indem sie befreit, verfeinert, vermenschlicht und Knechte reif macht zur Freiheit. Sie ist schlecht, sehr schlecht, insofern sie die Tat verhindert, das Leben an den Wurzeln schädigt, unfähig, es zu gestalten. Die Analyse kann eine sehr unappetitliche Sache sein, unappetitlich wie der Tod, zu dem sie denn doch wohl eigentümlich gehören mag, – verwandt dem Grabe und seiner anrühigen Anatomie...³² (*Freiheit*)

La prise de position de Settembrini prépare, au mot près, l'article « Mein Verhältnis zur Psychoanalyse » : « *Werkzeug der Aufklärung und der Zivilisation* » renvoie à « *Instrument boshafter Aufklärung* », l'arrière-plan vitaliste de la critique est ici souligné par la métaphore de la racine, et le terme « baroque » de « *Zergliederung* » se retrouve traduit dans le classicisme du langage de Settembrini sous le terme d'« *Anatomie* ». Cette nouvelle occurrence du motif est cependant l'occasion d'un saut : Hans Castorp, par association d'idée – instrument par excellence de l'analyse –, opère un passage du terme d'anatomie à celui de « *Lichtanatomie* », renversant les polarités de l'obscurité et de la lumière. Ce faisant, le jeune protagoniste nous rappelle que le cabinet de radiologie, dans la topographie bizarre du sanatorium, se situe en face de celui de Krokowski, dans ce prétendu sous-sol qui n'est en réalité qu'un rez-de-chaussée un peu enfoncé, et où sont situés conjointement les cabinets analytiques et radiologiques. Ces deux façons de pratiquer – le

30. On retrouve souvent, dans les années 1920, une telle critique de la dimension analytique des théories freudiennes, par exemple dans Wilhelm Neutra : *Seelenmechanik und Hysterie (Psychodystaxie). Vorlesungen über allgemeine und medizinische angewandte Lustenergetik (Psychosynthese)*, Leipzig : Vogel, 1920. Voir également le commentaire du terme de « *Zersetzung* » par Manès Sperber (*Alfred Adler oder Das Elend der Psychologie*, Wien-München-Zürich : Fritz Molden, 1970, p. 23-26).

31. Le terme fait penser au slogan proclamé avant l'autodafé des œuvres de Freud le 10 mai 1933 : « Gegen seelenzerfasernde Überschätzung des Trieblebens, für den Adel der menschlichen Seele! »

32. Thomas Mann : *Der Zauberberg* (note 15), p. 338.

verbe « *treiben* » apparaît dans les deux contextes – l’anatomie relie le savoir, maladie et mort. Settembrini loue les conséquences politiques de la psychanalyse, mais il rejette, pour lui-même, cette connaissance qui semble correspondre à une façon de s’incliner devant la mort : de même qu’il affirme « ne pas s’intéresser à son squelette », ³³ il attaque une activité qui déracine l’action et rend impossible la mise en acte de l’émancipation à laquelle, pourtant, elle contribue.

Pris dans ce réseau multiple de significations, la psychanalyse semble donc plutôt marquée du sceau de la mort et fonctionner en système avec les motifs qui représentent cette dernière. Et pourtant, du propre aveu de Thomas Mann dans son article de 1925 – article de commande, rappelons-le – le comique, et, ajouterons-nous ici, la pénombre inquiétante qui entourent les activités de Krokowski, seraient « un dédommagement pour des concessions » faites à la psychanalyse « à l’intérieur des œuvres ». « *Im Inneren seiner Werke* » : cette formulation, qui vient à la place d’un attendu « *in seinen Werken* », active encore la dialectique entre effets manifestes à la surface du texte et structures dissimulées. S’il y a « dédommagement », alors il est à constater dans un jeu entre emprunts réels – mais éventuellement partiels ou gauchis par l’intention littéraire – et des effets de surface qui en détourneraient le regard ou limiteraient la portée. La complexité du personnage, dans ses références mêlées, a déjà été bien analysée, c’est pourquoi je me concentrerai ici plutôt sur des effets de continuité et de discontinuité dans le texte. Le texte littéraire, comme l’inconscient, ne connaît pas la négation, ou plutôt il résout la figure du paradoxe (concession et dédommagement) sous deux formes : la succession d’éléments contradictoires, qui ne sont donc plus co-présents dans le texte, mais productifs successivement, ou bien le feuilletage sémantique. Succession et feuilletage caractérisent notamment la façon dont les rêves sont traités dans la première moitié du roman.

On l’a vu, Krokowski fait partie des personnages qui introduisent Castorp dans l’univers du Berghof. Très vite après que son cousin Joachim lui a décrit, de la façon périphrastique analysée plus haut, les activités louches du médecin, Thomas Mann met en scène une rencontre. Cette première entrevue a lieu dans la section *Im Restaurant* et montre un Castorp en lutte avec le sommeil. Au détour de la conversation, le jeune homme insiste sur le fait qu’il est en parfaite santé. À ces mots, les éléments de caractérisation du docteur (son sourire, sa tête penchée) se renforcent encore :

„Wahrhaftig?“ fragte Dr. Krokowski, indem er seinen Kopf wie neckend schräg vorwärts stieß und sein Lächeln verstärkte... „Aber dann sind Sie

33. *Ibid.*

eine höchst studienwürdige Erscheinung! Mir ist nämlich ein ganz gesunder Mensch noch nicht vorgekommen.³⁴ (*Im Restaurant*)

La réponse de Krokowski, si elle permet l'une des premières formulations généralisatrices du motif de la maladie dans le roman,³⁵ est également une reformulation d'une thèse freudienne,³⁶ tirée des *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* que les commentateurs identifient souvent comme la source de Thomas Mann pour le discours psychanalytique du personnage.³⁷ Après un bref échange au cours duquel Castorp se défend d'avoir besoin du moindre traitement (« *weder in körperlicher noch in psychischer Hinsicht* »), le docteur réitère la mimique triomphale de celui qui sait interpréter les sous-entendus et les dénégations :³⁸

Da brach das Lächeln Dr. Krokowskis wieder siegreich hervor, und indem er dem jungen Manne aufs neue die Hand schüttelte, rief er mit lauter Stimme: „Nun, so schlafen Sie denn wohl, Herr Castorp, – im Vollgefühl Ihrer untadeligen Gesundheit! Schlafen Sie wohl und auf Wiedersehen!“ – Damit entließ er die jungen Leute und setzte sich wieder zu seiner Zeitung nieder.³⁹

Le souhait teinté d'ironie émis par Krokowski à la fin de cette première conversation se révèle en réalité être une sorte de malédiction, puisque Castorp, cédant au sommeil, fait dans la nuit même un très long rêve⁴⁰ que le narrateur ne manque pas de raconter, tant il est une confirmation par l'exemple de tous les mécanismes mis au jour par Freud :

Hauptsächlich sah er Joachim Ziemßen in sonderbar verrenkter Lage auf einem Bobschlitten eine schräge Bahn hinabfahren. Er war so phosphoreszierend bleich wie Dr. Krokowski, und vorneauf saß der Herrenreiter, der sehr unbestimmt aussah, wie jemand, den man lediglich hat husten hören, und lenkte. „Das ist uns doch ganz einerlei, – uns hier oben“, sagte der verrenkte Joachim, und dann war er es, nicht der Herrenreiter, der so grauenhaft breiig hustete. Darüber mußte Hans Castorp bitterlich weinen und sah ein, daß er in die Apotheke laufen müsse, um sich Coldcream zu besorgen. Aber am Wege saß Frau Iltis mit einer spitzen Schnauze und hielt etwas in der Hand, was offenbar ihr „Sterilet“ sein sollte, aber nichts weiter war als ein Sicherheits-Rasierapparat. Das machte Hans Castorp

34. *Ibid.*, p. 30.

35. Krokowski explicitera cette conception « philosophique » de la maladie dans la section *Ewigkeitssuppe und plötzliche Klarheit* (*ibid.*, p. 291).

36. On peut y reconnaître la relativisation du normal et du pathologique qu'effectue Freud en 1905 dans le premier des *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (*Gesammelte Werke*, Frankfurt a.M. : Fischer, 1999, vol. 5, p. 59-61).

37. Notamment Jean Finck (note 11). Voir dans le détail *GKFA*, vol. 5.2, p. 178-179.

38. Il s'en défendra pourtant dans le passage déjà évoqué (note 35).

39. Thomas Mann : *Der Zauberberg* (note 15), p. 30.

40. *Ibid.*, p. 33 : « Der Schlaf übermannte ihn, kaum daß er das Nachttischlämpchen gelöscht hatte, aber er schreckte noch einmal auf, da er sich erinnerte, daß in diesem Bette vorgestern jemand gestorben sei. „Es wird nicht das erstmal gewesen ein“, sagte er zu sich, als könne ihm das zur Beruhigung dienen. „Es ist eben ein Totenbett, ein gewöhnliches Totenbett.“ Und er schlief ein. / Aber sobald er eingeschlafen war, begann er zu träumen und träumte fast unaufhörlich bis zum anderen Morgen. »

nun wieder lachen, und so wurde er zwischen verschiedenen Gemütsbewegungen hin und her geworfen, bis der Morgen durch seine halboffene Balkontür graute und ihn weckte.⁴¹

C'est en effet un rêve à tout point de vue exemplaire qui est décrit ici : on y trouve des restes diurnes (*Tagesreste*) comme la descente des cadavres en luge et les approximations langagières de Mme Iltis, et les processus du travail du rêve, notamment la figuration (le nom *Iltis* figuré par le museau fin du renard) et les processus secondaires (le « *Sterilett* » rationalisé sous la forme d'un rasoir de voyage). L'ironie de la scène consiste dans le fait que le refus outré de Castorp, bel exemple de dénégation significative, est démenti par une scène qui vient valider l'appareillage théorique dont les aspects inquiétants du personnage de Krokowski pouvaient apparaître, à première lecture, comme une critique. L'apparente critique de la psychanalyse est en quelque sorte contrebalancée, et en partie neutralisée, par la validation de ces théories dans la suite du texte. Que cette fonction soit littérairement assurée par des rêves ne fait que reprendre un fonctionnement déjà éprouvé dans *Der Tod in Venedig*.

Krokowski au centre de l'« économie artistique » du roman

Cette installation de la psychanalyse au cœur du dispositif romanesque prépare bien entendu un épisode central de la première moitié du roman et qui est déployé encore une fois en deux phases contradictoires : il s'agit des deux sections successives, *Hippe* et *Analyse*, au milieu du quatrième chapitre. Thomas Mann y met en œuvre le schéma d'un retour de l'amour éprouvé par Castorp adolescent pour son camarade Přibislav Hippe dans l'amour qu'il éprouve présentement pour Clawdia Chauchat. Le dévoilement progressif de ce contenu « refoulé » occupe le quatrième chapitre, mais il est préparé dès la fin du troisième chapitre, dans la section *Satana macht ehrrührige Vorschläge*. Dans un premier temps, c'est l'apparition de Madame Chauchat dans le restaurant qui lance un processus de remémoration entravé par des résistances inconscientes que la narration souligne par l'emploi du discours direct :

Hans Castorp, der die ungezogene Frau nicht ohne Mißbilligung betrachten konnte, dachte bei sich: Sie erinnert mich an irgend etwas, doch kann ich nicht sagen, an was...⁴² (*Satana macht ehrrührige Vorschläge*)

Dans la suite de la même section, Thomas Mann réactive le motif du rêve psychanalytiquement orthodoxe et installe de ce fait la continuité

41. *Ibid.*

42. *Ibid.*, p. 130.

avec la première scène de rêve.⁴³ C'est donc encore une fois sous la forme d'un rêve parfaitement analysable que le souvenir refoulé tente une première fois une percée vers la conscience claire. Tout d'abord, la figuration onirique de la scène originaire, celle du prêt du crayon dans la cour d'école – scène qui se répétera « comme [...] en rêve »⁴⁴ et en langue française, lors du carnaval⁴⁵ – permet de saisir le souvenir :

Dann schien es dem Träumenden, als befände er sich auf dem Schulhof, wo er so viele Jahre hindurch die Pausen zwischen den Unterrichtsstunden verbracht, und sei im Begriffe, sich von Madame Chauchat, die ebenfalls zugegen war, einen Bleistift zu leihen. Sie gab ihm den rotgefärbten, nur noch halblangen in einem silbernen Crayon steckenden Stift, indem sie Hans Castorp mit angenehm heiserer Stimme ermahnte, ihn ihr nach der Stunde bestimmt zurückzugeben, und als sie ihn ansah, mit ihren schmalen blaugraugrünen Augen über den breiten Backenknochen, da riß er sich gewaltsam aus dem Traum empor, denn nun hatte er es und wollte es festhalten, wovon und an wen sie ihn eigentlich so lebhaft erinnerte.⁴⁶ (*Satana macht ehrrührige Vorschläge*)

De façon encore une fois conforme au modèle théorique, le passage des barrières du refoulement s'accompagne d'une intense angoisse, et s'exprime littérairement dans la scène onirique suivante, dans laquelle Castorp se voit poursuivi par Krokowski, qui figure ici en quelque sorte à la fois la validation et la justesse du dispositif théorique, mais aussi le danger que représente sa face institutionnelle et médicale, cette volonté de « révélation » dont parlent à la fois l'article de 1925 et Settembrini :

Eilig brachte er die Erkenntnis für morgen in Sicherheit, denn er fühlte, daß Schlaf und Traum ihn wieder umfingen, und sah sich alsbald in der Lage, Zuflucht vor Dr. Krokowski suchen zu müssen, der ihm nachstellte, um Seelenzergliederung mit ihm vorzunehmen, wovor Hans Castorp eine tolle, eine wahrhaft unsinnige Angst empfand.⁴⁷ (*Satana macht ehrrührige Vorschläge*)

L'affrontement, paradigmatique de tout le roman, entre forces de la raison et de la déraison, est finalement mis en scène dans la phase finale du rêve : le personnage de Settembrini apparaît et se refuse à laisser sa place, à libérer complètement le chemin, pour ainsi dire, à l'irruption de l'inconscient mais aussi à l'abandon à ces forces potentiellement destructrices. Sous la mise en forme en apparence conforme à la vulgate analytique apparaît ainsi la mise en scène de conflits abstraits qui ne sont pas (ou pas uniquement) ceux du personnage dont, à l'aide des théories freudiennes,

43. *Ibid.*, p. 139 : « Später kam der Schlummer. Aber mit ihm kamen die krausen Traumbilder, noch krausere als in der ersten Nacht, aus denen er des öfteren schreckhaft oder einem wirren Einfall nachjagend emporfuhr. »

44. *Ibid.*, p. 511.

45. *Ibid.*, p. 504.

46. *Ibid.*, p. 140.

47. *Ibid.*

Thomas Mann cherche à dessiner une psychologie réaliste, mais qui sont bien les lignes de force du roman lui-même. Aux Lumières mortifères de Krokowski s'opposent les Lumières humanistes de Settembrini, qui se refusent à laisser la place à leurs concurrentes : « Allein Settembrini ließ sich nicht von der Stelle drängen ». ⁴⁸ Cette première tentative de se saisir du refoulé échoue cependant, mais permet à Thomas Mann de mettre en place un dispositif littéraire qui, à la fois, puise dans les mécanismes mis au jour par la psychanalyse et joue avec les connaissances possibles (et, dans les années 1920, probables dans certains milieux) du lecteur, et en même temps ouvre un espace de mise en scène (disons : de figuration) des arrière-plans idéologiques du roman.

La recherche des contenus refoulés s'achève dans le chapitre *Hippe*, où le mécanisme psychanalytique est complété, comme ç'avait été le cas dans *Der Tod in Venedig*, par les emprunts mythologiques. Là où le simple rêve s'est révélé insuffisant pour rapporter au jour le souvenir enfoui, le roman s'appuie maintenant sur le motif mythologique de la catabase – la descente aux Enfers – durant laquelle, suivant les épisodes correspondants de l'*Odyssee* (chant XI) et de l'*Énéide* (chant VI), les ombres des défunts peuvent revenir, attirées par le sang du sacrifice (*nekuia*). Au cours de sa promenade en montagne, après avoir passé le torrent (où l'on reconnaît le Styx) et avoir apporté le sacrifice de son sang (le saignement de nez), Hans Castorp est visité par les fantômes de son passé, enfin autorisés à passer la barrière du refoulement qui les empêchaient de communiquer avec les vivants (c'est-à-dire avec le présent). Ce retour radical du refoulé prend ici la forme d'une hallucination dont la vivacité « abolit l'espace et le temps » – comme c'était le cas dans l'épisode central de la *Gradiva* analysé par Freud lui-même en 1907 :

Da fand er sich auf einmal in jene frühe Lebenslage versetzt, die das Urbild eines nach neuesten Eindrücken gemodelten Traumes war, den er vor einigen Nächten geträumt... Aber so stark, so restlos, so bis zur Aufhebung des Raumes und der Zeit war er ins Dort und Damals entrückt, daß man hätte sagen können, ein lebloser Körper liege hier oben beim Gießbache auf der Bank, während der eigentliche Hans Castorp weit fort in früherer Zeit und Umgebung stünde, und zwar in einer bei aller Einfachheit gewagten und herzberauschenden Situation. ⁴⁹ (*Hippe*)

Ce fonctionnement en trois temps – incapacité de se remémorer, rêve, hallucination – pourrait fonctionner assez simplement si le narrateur ne retardait pas le récit de l'hallucination, et donc l'évocation précise du contenu refoulé, par une série de périphrases dont la première est significative car elle est l'aveu même que le rêve de la section *Satana macht ehrwürdige Vorschläge* (« Traum [...], den er vor einigen Nächten geträumt ») était bel et bien conçu en concordance avec le modèle psy-

48. *Ibid.*, p. 140.

49. *Ibid.*, p. 183.

chanalytique. Ce dernier prévoit en effet un contenu latent qui constitue la matrice du rêve (« *Urbild* ») et ne devient rêve manifeste qu'à l'issue d'un travail (« *gemodelt* ») dont le matériau figuratif est constitué par les expériences récentes (« *nach neuesten Eindrücken* »).

Un tel aveu de dette n'est pas une mince affaire pour un auteur comme Thomas Mann, qui joue volontiers avec les emprunts et leur démenti. De fait, c'est encore une fois dans un effet de succession et de discontinuité que le personnage de Krokowski devient stratégique pour contrebalancer l'emprunt et son aveu. Les commentateurs s'accordent en effet pour considérer que *Hippe* et la section suivante ont été conçus comme deux faces d'un diptyque : à sa redescente de la montagne, après son expérience hallucinatoire, Castorp va assister à la conférence de Krokowski sur l'amour et la maladie, à laquelle il arrive en retard mais à temps pour assister à la scène de fascination collective que représentent ces conférences. Les femmes ont les joues rougies d'excitation, la tension érotique est palpable, et les notations qui associent Krokowski à la figure du prêtre ascétique s'accumulent dans la scène. Les deux faces du diptyque sont donc organisées selon un principe de contraste flagrant qui oppose le haut (la montagne) et le bas (le sanatorium), la solitude individuelle et le fonctionnement collectif, l'espace naturel et l'espace social, mais également le ton sérieux et le ton satirique, et enfin la permanence du passé et le présent cyclique et perpétuel du sanatorium. À propos de cette scène en particulier, et des autres scènes similaires où apparaît Krokowski, il faut cependant noter que, si Thomas Mann parle en 1919 de « *Moquerie* », ⁵⁰ en 1925 de « *Komik* », ce n'est pas directement le personnage de Krokowski qui est drôle, mais bien l'aveuglement devant la psychanalyse, qui culmine dans la scène grotesque de la crise d'apoplexie du professeur Popow :

Der Aufruhr war unbeschreiblich. Die Damen, Frau Stöhr voran, aber ohne daß etwa die Frauen Salomon, Redisch, Hessenfeld, Magnus, Iltis, Levi und wie sie nun heißen mochten, ihr etwas nachgegeben hätten, wurden von den verschiedensten Zuständen betreten, so daß einige es Herrn Popow fast gleichtaten. Ihre Schreie gellten. Man sah nichts als zugekrampfte Augen, offene Münder und verdrehte Oberkörper. Eine einzelne gab stiller Ohnmacht den Vorzug. Erstickungsanfälle, da jedermann von dem wilden Ereignis im Kauen und Schlucken überrascht worden war, spielten sich ab.⁵¹ (*Totentanz*)

Au sens strict, la cible de la moquerie est bien plutôt la suggestibilité (non pas hystérique, mais bien sociale) des femmes du Berghof, qui,

50. Entrée du journal du 16 décembre 1919, dans Thomas Mann : *Tagebücher*, vol. 1 : 1918-1921, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a.M. : Fischer, 1979, p. 345. Comme l'article de 1925, Thomas Mann y note déjà la « contradiction » entre cette « moquerie » et la présence effective d'emprunts à la psychanalyse (« *thatsächlichem psychoanalytischem Einschlag* »).

51. Thomas Mann : *Der Zauberberg* (note 15), p. 453-454.

dans cette scène, rivalisent de ressources pour mimer à la perfection la crise d'apoplexie et valider volontairement le discours de Krokowski. Ce faisant, elles valident ce discours de manière superficielle, mais en soulignant le caractère volontaire des crises, le narrateur met en évidence l'inanité du concept central d'inconscient.

Ce n'est donc pas la même facette de la psychanalyse qui fait l'objet d'une critique (« *Schadloshaltung* ») et d'emprunts (« *Zugeständnisse* »). Si la critique prend pour cible la prétention englobante et totalisante de la psychanalyse, ainsi que le suivisme aveugle et l'effet de mode qui l'entourent – tous points qui sont anticipés dans le discours public du champ littéraire des années d'immédiate avant-guerre et après-guerre –, les emprunts, en revanche, concernent un autre pan de la psychanalyse. Sur ce point, on se reportera aux apports des recherches de Manfred Dierks, qui souligne le fait que la difficulté d'une preuve directe d'une lecture précoce de Freud (début des années 1910) réside dans le fait que les emprunts se situent tous dans le droit fil de motifs déjà actifs chez Thomas Mann. Les deux principaux apports freudiens sont ceux qui sont déjà développés dans l'essai *Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gradiva* de 1907 :⁵² le processus du retour du refoulé, et la construction d'un rêve littéraire « réaliste ». Le retour du refoulé, par exemple, entre en résonance avec l'affleurement du passé dans le présent, tel qu'on peut déjà le voir dans la structure cyclique de *Tonio Kröger* (1903). L'emprunt littéraire à Freud vient s'ajouter à l'emploi de structure mythiques dans le texte, qui lui aussi indique une présence du passé dans le présent : la condensation de ces deux procédés (emprunts au mythe et à la psychanalyse) se lit dans le rêve d'Aschenbach de *Der Tod in Venedig*. Entre le travail sur la nouvelle de 1912 et les rêves du *Zauberberg*, encore plus « freudiens », la connaissance de Freud s'est affinée mais s'accompagne d'une satire de la psychanalyse qui recouvre et masque la dette.

La critique des effets sociaux de la psychanalyse, dont le personnage stratégique de Krokowski est ici le moyen littéraire par excellence, sert donc très explicitement à rééquilibrer l'emprunt fait au chapitre précédent et constitue, à proprement parler, un « dédommagement » (« *Schadloshaltung* ») littéraire pour les « concessions » faites à la théorie psychanalytique « à l'intérieur » de l'œuvre. Cet effet de rééquilibrage de l'ensemble du roman a bien été identifié par les lecteurs contemporains : j'en veux pour preuve le compte rendu donné par Erich Vogeler d'une lecture de Thomas Mann (*Hippe et Analyse*) à Berlin, dans le *Berliner Tageblatt* du 21 mars 1922 :

Das Stück, das er diesmal gab, und das mit erotischen, sozusagen bei Gott erotischen Erinnerungen des Helden begann und in eine höchst belehrsame, erstaunliche, ja unvergleichliche psychoanalytische Seance mündete,

52. Manfred Dierks (note 12).

war ein entzückendes Kabinettstück, das in seiner Geschlossenheit den ganzen Thomas Mann offenbarte. Wie ist das alles in einer künstlerischen Oekonomie ausgewogen, wie ist das Einzelne in Beziehung zu einander und zum Ganzen gesetzt !⁵³

Vogeler identifie les divers éléments qui composent le diptyque des deux sections consécutives : l'érotisme échevelé de la section *Hippe* (« *sozusagen bei Gott erotisch[...]* ») mais également l'effet d'enchaînement (« *mündete* ») qui lie au chapitre suivant et à la séance analytique « étonnante » qui en constitue le pendant. Le terme de « *Kabinettstück* » et l'insistance sur la clôture formelle (« *Geschlossenheit* ») et l'équilibre (« *ausgewogen* ») nous montrent bien l'importance de cette « économie » des références dont le personnage de Krokowski est partie prenante. Ce personnage, complexe par le feuilletage des références multiples qu'il convoque (Minos, le prêtre ascétique nietzschéen, l'analyste, etc.) mais aussi stratégique dans son emploi à l'intérieur du texte – comme personnage qui rend sensibles les structures temporelles et spatiales du roman – sert également à équilibrer l'économie générale des emprunts aux théories extra-littéraires. Par son entremise, la psychanalyse dans le roman est à la fois intégrée au dispositif romanesque et fait l'objet d'un jeu de connivence, de satire et de validation, qui la rend à la fois méconnaissable et productive.

À titre de deuxième hypothèse, l'on pourrait également voir en Krokowski l'une de ces figures complexes de psychanalystes qui commencent à peupler la littérature moderne dès la fin des années 1910,⁵⁴ *analystae in fabula* qui préparent et occupent en partie la position de l'interprète équipé de connaissances psychanalytiques. Le psychanalyste *dans le texte* prépare et encadre la psychanalyse *du texte*, mais en nous livrant des pistes évidentes, il nous guide et éventuellement nous perd dans le jeu des références. Le roman apparaît certes comme un texte à analyser, mais l'humour qui entoure l'outil d'analyse, la théorie psychanalytique, permet un jeu, dans les deux sens que possède ce mot en français : un écart entre la surface du texte et sa profondeur, entre les intentions explicites et masquées ; et un jeu de plaisir, jeu enfantin avec les possibilités et les impossibilités d'interprétation, « plaisir du texte » dans une langue en quelque sorte « sans responsabilité ».⁵⁵

53. Erich Vogeler : « Thomas-Mann-Vorlesung », *Berliner Tageblatt*, 21 mars 1922, cité d'après *GKFA*, vol. 22, p. 971.

54. C'est le cas dans un roman contemporain de la *Montagne magique*, *La Coscienza di Zeno*, auquel Italo Svevo travaille depuis 1919 et qui paraît en 1923.

55. Thomas Mann : *Der Zauberberg* (note 15), p. 511.