“ La descente dans les Enfers du temps chez Thomas Mann, André Gide et Jules Romains ”

Augustin Voegele

▶ **To cite this version:**

Augustin Voegele. “ La descente dans les Enfers du temps chez Thomas Mann, André Gide et Jules Romains ”. Frédérique Toudoire-Surlapierre et Augustin Voegele. L’Art, machine à voyager dans le temps, 2017, 10.5281/zenodo.8255955 . halshs-02086424

HAL Id: halshs-02086424
https://shs.hal.science/halshs-02086424

Submitted on 1 Apr 2019

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.

POUR CITER CET ARTICLE

Augustin Voegele, « La descente dans les Enfers du temps chez Thomas Mann, André Gide et Jules Romains », *Fabula / Les colloques*, L'art, machine à voyager dans le temps, URL : http://www.fabula.org/colloques/document4782.php, page consultée le 02 décembre 2017.

La descente dans les Enfers du temps chez Thomas Mann, André Gide et Jules Romains

AUGUSTIN VOEGELE
Aix-Marseille Université

1 Au XX^e^ siècle, la réécriture est une épreuve que subit le mythe : non seulement reformulé, mais contesté par une modernité qui prétend, selon des agencements variables, bouleverser son fonctionnement temporel, il change de sens, mais aussi de fonction. Telle est l'hypothèse que nous voudrions tenter d'étayer par des faits textuels, en nous fondant sur l'analyse de trois œuvres qui reprennent, chacune à sa façon, le motif de la catabase temporelle : *Les Histoires de Jacob* (*Die Geschichten Jaakobs*, 1933) de Thomas Mann, dont le « Prélude », sous-titré « Höllenfahrt », raconte, explicitement, une descente dans les Enfers du passé – d'un passé qui, insondable, cesse d'être le passé pour devenir un temps archétypique ; le livret qu'André Gide écrit pour *Perséphone* (1934[1]), mélodrame qu'il monte de concert avec Igor Stravinsky, Ida Rubinstein, Kurt Jooss, Jacques Copeau et André Barsacq, et qui, dans la version de l'écrivain (car les différents collaborateurs furent bien loin de s'entendre, et chacun voulut imposer sa vision du mythe et de l'œuvre[2]), raconte la gestation, dans les Enfers de l'éternité, d'un temps qui engendre à la fois de la liberté et de l'inquiétude ; enfin, *Violation de frontières* (1951) de Jules Romains, où le père de l'unanimisme disloque le mythe d'Orphée, et raconte l'installation d'un luthier amstellodamois dans les souterrains de New York : là, avec l'aide de quelques illuminés, il tente de triompher du principe de séparation qu'est le temps, et d'entrer en contact avec une civilisation extraterrestre située à un nombre incalculable d'années-lumière de notre planète.
2 Ce sont donc trois réinvestissements différents, et parfois presque contradictoires, de la temporalité du mythe qui nous occuperont : Thomas Mann prétend dépasser la temporalité mythique au profit d'une modernité éternelle ; André Gide, lui, affirme la caducité de l'éternité mythique, et promeut une modernité intime constamment renouvelée ; quant à Jules Romains, il confronte le mythe et son discours temporel à une double réalité historique (celle des conflits mondiaux) et cosmique (celle des astres qui sont séparés, non seulement par des abîmes spatiaux, mais aussi par des failles temporelles incommensurables).

Thomas Mann, ou l'éloge d'une modernité éternelle

3 « Le personnage principal [des romans au long cours], c'est le temps[3] », affirme Georges Duhamel dans sa *Chronique de Paris au temps des Pasquier*. Et cela est vrai, littéralement, des récits de Thomas Mann[4], qui, bien souvent, prennent « le temps pour matière première[5] ». Considérons, avant d'en arriver aux *Histoires de*

Jacob, la *Montagne magique* (*Der Zauberberg*, 1924). Certes, c'est d'Hans Castorp, jeune homme ordinaire devenu aventurier de l'esprit dans le « monde d'en haut[6] », que l'on suit la métamorphose. Mais ce qui change vraiment, quand on passe de la plaine à la vie en altitude, c'est le temps. C'est une véritable ascension vers le Purgatoire du temps que décrit Thomas Mann. Le temps, là-haut, chez les pensionnaires du sanatorium, ne peut plus guère être mesuré ; chez eux, « il n'y a pas de temps[7] » – ou du moins, leur temps n'a rien de commun avec le temps d'en bas.

4 Aussi le temps est-il la pierre d'achoppement sur laquelle vient buter l'ironique perspicacité du romancier, qui, de temps à autre, se voit obligé d'avouer son impuissance. L'antique mystère du temps, que la physique moderne renouvelle sans le dissiper, n'est pas sans intriguer Thomas Mann, qui semble plus fasciné qu'angoissé par le silence qui répond aux questions qu'il répète et reformule infatigablement :

> Qu'est-ce que le temps ? Un mystère ! Sans réalité propre, il est tout-puissant. Il est une condition du monde phénoménal, un mouvement mêlé et lié à l'existence des corps dans l'espace, et à leur mouvement. Mais n'y aurait-il point de temps s'il n'y avait pas de mouvement ? Point de mouvement s'il n'y avait pas de temps ? Interrogez toujours ! Le temps est-il fonction de l'espace ? Ou est-ce le contraire ? Ou sont-ils identiques l'un à l'autre ? Ne vous lassez pas de questionner[8] !

5 De fait, Thomas Mann ne se lassera pas de questionner. Il s'attaquera à nouveau au problème du temps dans le « Prélude » des *Histoires de Jacob* (premier volume de sa tétralogie biblique, *Joseph et ses frères*). Ce « Prélude » doublé d'une catabase est le récit d'une vaine quête des origines :

> Profond est le puits du passé. Ne devrait-on pas dire qu'il est insondable ? [...] Plus profondément on fouille, plus on s'enfonce dans le monde souterrain du passé, et plus les origines de l'homme, de son histoire, de ses mœurs, se révèlent indéchiffrables et reculent dans le gouffre sans fond, se dérobant à notre sonde[9].

6 Cette fois, ce n'est pas le temps abstrait, mais celui des collectivités humaines, qui occupe Thomas Mann. Ce temps communautaire est *essentiellement* étiologique : il n'a de consistance que dans la mesure où il sépare la communauté de l'ère primitive. Aussi ne peut-il être que remonté : c'est l'amont, ou plutôt la source qui borne l'amont qui excite la convoitise des voyageurs du temps.

7 Mais ce point originel existe-t-il ? Le « puits abyssal[10] » du passé ne « se joue-t-il » pas indéfiniment des « recherches » de la communauté désireuse de connaître le principe dont elle émane ? Certes, la communauté semble condamnée à « erre[r] sans fin, parce que derrière chaque plan de dunes sablonneuses qu'[elle] s'est efforcé[e] d'atteindre, de nouvelles étendues l'attirent vers des promontoires nouveaux[11] ». Pourtant, il vient un moment où la dernière saillie est atteinte ; où la sonde touche « le fond du puits des temps » – mais sans pour autant que « soit atteint le but final et initial[12] ». Car la quête étiologique que raconte Thomas Mann doit mener la communauté jusqu'au temps et au lieu de la Chute, et cette descente aux Enfers est en fait une remontée vers l'Éden :

> Ici, le puits abyssal de l'histoire humaine révèle toute sa profondeur, si incommensurable qu'on ne saurait plus y appliquer les idées de profondeur et de ténèbres mais évoquer, au contraire, les cimes et la lumière : la cime lumineuse d'où put se produire la chute dont notre âme a conservé le souvenir indissolublement lié à celui du Jardin de Félicité[13].

8 Parvenir à l'extrême limite du temps, ce n'est pas encore toucher au but. Car, une fois atteint ce point de bascule où l'altitude, de profondeur, se fait élévation, où la plongée dans les Enfers se fait ascension jusqu'à l'Impeccable Jardin, le voyageur sent que le pied lui manque. Il a touché le fond des temps, mais il y a encore l'en-deçà du temps – car « ce n'est pas au seuil du Temps et de l'Espace, mais antérieurement, que fut cueilli et goûté le fruit de volupté et de mort[14] ».
9 Toutefois, le voyage temporel qu'entreprend Thomas Mann n'est qu'apparemment étiologique : ce que cherche le romancier, ce n'est pas tant la source du passé et de l'avenir, que le présent éternel et mortel qui contient et annule passé et avenir. Cette quête démasque le mythe, qui donne l'apparence de la vie et du temps à ce qui relève de la mort et de l'éternité :

> Mourir, c'est en effet perdre le Temps, en sortir, mais aussi gagner l'éternité et l'omniprésence, par conséquent acquérir la véritable vie. Car l'essence de la vie, c'est le Présent, et ce n'est que par une affabulation mythique que son mystère nous apparaît au mode passé et au mode futur, façon populaire dont use la vie pour se révéler, alors que le mystère n'appartient qu'aux initiés[15].

10 Le vêtement temporel dont le mythe pare le présent n'est qu'un leurre. Et si l'origine échappe sans cesse à ceux qui la pourchassent à travers le temps, c'est qu'ils ne savent pas s'aviser qu'elle est partout *présente* : il n'y a pas, comme dans l'univers conçu par l'idéalisme platonicien, de modèle initial dont les objets *actuels* seraient les reflets, mais une incarnation constamment accomplie d'un modèle qui n'existe pas en-dehors de ses hypostases, et qui par conséquent n'est jamais absent.
11 Or c'est la narration, dit Thomas Mann, qui est seule capable de rétablir la vérité temporelle altérée par le mythe. Dans *La Montagne magique*, Mann tentait déjà de théoriser les relations périlleuses entre la narration et le temps. La narration, à l'instar de la musique[16], rythme le temps, le rend mesurable : « la narration ressemble à la musique en ce qu'elle "accomplit" le temps, qu'elle "l'emplit convenablement", qu'elle le "divise", qu'elle fait en sorte qu' "il s'y passe quelque chose[17]" […]. » Cette comparaison entre musique et narration fait sens : car, si les phrases musicales et les notes qui les composent s'enchaînent en vertu de règles grammaticales qui sont celles de l'harmonie, du contrepoint, etc., elles ne connaissent nulle autre causalité[18] – de telle sorte que l'analogie développée par Thomas Mann laisse entrevoir l'idée d'une narration privée de ce qui, dans la tradition aristotélicienne, constitue son trait distinctif et sa raison d'être, à savoir la capacité à dégager du brouillard des faits insignifiants et adventices la logique des enchaînements de cause à conséquence.
12 Mais n'anticipons pas, et revenons à la question de la relation de la narration au temps, qui est celle du contenu au contenant. Le temps est vide tant que la vie ou son substitut, la narration, ne vient pas le remplir. Aussi le temps ne saurait-il être le sujet d'un roman. C'est ce que souligne le narrateur de *La Montagne magique* :

> Peut-on raconter le temps en lui-même[19], comme tel et en soi ? Non, en vérité, ce serait une folle entreprise. Un récit où il serait dit : « Le temps passait, il s'écoulait, le temps suivait son cours » et ainsi de suite, jamais un homme sain d'esprit ne le tiendrait pour une narration[20].

13 La relation de contenu à contenant peut cependant s'inverser, ou être perçue selon une perspective renversée. Car la narration, comme les visions des fumeurs d'opium, est capable d'accélérer et de concentrer le temps (sans pour autant, *a priori*, bouleverser l'ordre d'apparition des segments qui le composent), à telle enseigne qu'il semblerait que le temps soit bien l'objet et le contenu de la narration :

> C'est un peu à la manière de ces rêves artificiels [ceux des opiomanes] que le récit peut traiter le temps. Mais comme il peut le « traiter », il est clair que le temps, qui est l'élément du récit, peut également devenir son objet. Si ce serait trop dire que d'affirmer que l'on puisse « raconter le temps », ce n'est pas, malgré tout, une entreprise aussi absurde qu'il nous avait semblé de prime abord que de vouloir évoquer le temps dans un récit[21] […].

14 Voilà pour ce que Thomas Mann dit de la narration dans *La Montagne magique*. Dans *Les Histoires de Jacob*, il ira beaucoup plus loin, ou du moins il abordera la question selon une autre perspective, puisque ce n'est plus le temps comme flux ou comme cadre du mouvement qui l'intéressera, mais le temps comme principe de destruction ou de disparition. Or le temps, affirme-t-il, est une illusion entretenue par le mythe. Au contraire, la narration, cette fête qui rétablit un temps cyclique ou périodique, et qui par conséquent restaure l'égalité entre la vie et la mort – la narration affirme l'éternité de l'être, au détriment du temps :

> Car ce qui est, est à jamais, même si la tournure courante consiste à dire « Ce fut. » Ainsi s'exprime le mythe, qui n'est que le vêtement du mystère ; mais la Fête est son habit de parade ; elle revient périodiquement, enjambant les modes du temps et, par elle, le Passé et l'Avenir deviennent présents à l'esprit populaire. Quoi de miraculeux si, dans la Fête, le principe humain s'exalte et dégénère en licence autorisée par l'usage, puisque c'est là que la mort et la vie se reconnaissent réciproquement[22].

15 Et le romancier ajoute :

> Fête de la Narration, tu es l'habit de parade du mystère vital, car pour l'entendement du peuple, tu représentes le non-temps et tu évoques le mythe afin qu'il se déroule exactement dans le présent[23] !

16 Se situant dans la continuité de l'analogie entre musique et narration proposée dans *La Montagne magique*, cette définition (hautement métaphorique) que Mann donne de la narration entre de façon radicale en contradiction avec la tradition aristotélicienne : loin de supposer une irréversible linéarité des *événements* qui se succèdent dans le temps, elle affirme la permutabilité anti-causale des actualisations apparemment (et illusoirement) successives d'un *avènement* unique. C'est ce que notait déjà Hilde Zaloscer en 1959 : le temps narratif, dans la tétralogie de Mann, « n'est plus le temps progressif de l'Occident, de l'homme occidental, ce temps dans lequel les

événements se déroulent selon une causalité et une logique bien définies[24] ». « Du […] point de vue de la narration […], les structures mythiques ont un effet significatif sur le passage du temps[25] » dans les œuvres de Thomas Mann, écrit Erica Wickerson : c'est vrai, mais *par réaction*. La narration telle que Thomas Mann la conçoit et la pratique dans *Joseph et ses frères* fonctionne comme un principe de « présentification » (de « Vergegenwärtigung[26] ») ; il n'en va d'ailleurs pas autrement dans *La Montagne magique*, comme le laisse entendre Joshua Kavaloski :

> Quand le narrateur emploie le présent […], il […] viole les principes narratifs qu'il définit dans l'avant-propos, ou *Vorsatz*, du roman […]. L'usage du présent par le narrateur […] rend moins évidente la séparation temporelle entre les événements accomplis de l'histoire et l'acte présent de raconter l'histoire[27].

17 Le récit, chez Thomas Mann, obéit à une *vocation de présent* qui s'affirme de plus en plus clairement au fil des ans et des œuvres, le passé étant étranger à la narration non seulement comme *acte*, mais aussi comme *régime temporel et ontologique*. La narration, chez Thomas Mann, tabularise[28] en quelque sorte le temps, et par conséquent annule la causalité romanesque (et plus largement *fictionnelle*) au profit d'une expérience *essentiellement moderne* : si la modernité de la narration mannienne échappe à toute *situation*, elle n'en est pas moins effective, puisqu'elle rend possible une présence au monde dont on peut dire qu'elle est immédiate dans la mesure où elle ignore tout passé.

André Gide, ou le temps comme inquiétude

18 *Les Histoires de Jacob* sont publiées en 1933. L'année suivante est donnée, à l'Opéra, la première de *Perséphone*, le mélodrame d'André Gide[29], Igor Stravinsky[30], Ida Rubinstein, Kurt Jooss, Jacques Copeau et André Barsacq. Ce que Gide raconte dans son livret, c'est une remontée des Enfers de l'éternité vers le monde à la fois heureux et inquiet du temps.

19 Mais, avant d'aborder la question temporelle dans *Perséphone*, revenons quelque quarante-cinq ans en arrière. En 1891, Gide publie son *Traité du Narcisse*, où il raconte une fuite hors des Enfers du temps[31] doublée d'une descente dans le paradis de l'éternité. « Le Paradis », écrit-il, « demeure sous l'apparence. Chaque chose détient, virtuelle, l'intime harmonie de son être[32] ». La tâche du poète, estime le jeune Gide, est de dépouiller chaque chose de la « forme transitoire qui la revêtait dans le temps », et de « lui redonner une forme éternelle, sa Forme véritable enfin, et fatale, – paradisiaque et cristalline[33] ». Mais cette « intemporalité du *Narcisse*[34] » n'est-elle pas trompeuse ? Certes, on peut résumer le *Traité du Narcisse* et la *théorie du symbole* qu'il contient comme le fait Roland Biétry :

> penché sur le « Fleuve du temps », [Narcisse] est d'abord séduit par le Monde des apparences sensibles mais prend bientôt conscience de l'imperfection de ces « formes » fugitives ; il y renonce alors et s'absorbe dans la pure contemplation […] des « Idées » qu'elles recèlent et dont elles ne sont que les « symboles[35] ».

20 Mais le lexique gidien invite le critique à faire une tentative herméneutique différente, à prendre le risque de l'anachronisme, et à réinterpréter le *Narcisse* à la lumière des notions formalisées par Ernst Cassirer[36]. C'est ce qu'a fait, non sans succès nous semble-t-il, Claude Foucart, qui, dans une étude intitulée « Le *Narcisse* de Gide, ou le passage du mythe au symbole », a montré comment la pratique gidienne du symbole donnait naissance à un renouvellement perpétuel de l'être-au-sens-du-monde[37].

21 Toujours est-il que, par rapport au *Traité du Narcisse*, *Perséphone* constitue une palinodie. Car, si dans le *Narcisse* l'éternité – une éternité labile certes – apparaissait paradisiaque, dans *Perséphone*, elle est infernale – elle est, littéralement, le fait des Enfers. Perséphone descendue aux Enfers constate que, dans le monde d'en bas, « la mort du temps fait la vie éternelle[38] ». Tamara Levitz parle à ce propos d'une « suspension de la téléologie[39] » qui, implicitement, paralyse toute velléité politique chez les citoyens des Enfers. Dans le royaume souterrain de Pluton, « rien ne s'achève[40] », tandis que dans le monde d'en haut, « la nuit succède au jour et l'hiver à l'automne[41] ». Ce que Gide propose là, c'est à la fois un éloge politique de la finitude et une variation sur « Si le grain ne meurt ». Le sens de la parabole biblique[42] est profondément bouleversé : ce que Gide célèbre, c'est une mort à soi-même qui engendre un nouveau *soi*, selon une logique de la palingénésie égoïste (au sens étymologique, et non moral, du terme). Il ne s'agit plus de mourir pour croître et multiplier, mais pour échapper, selon la politique de l'écart[43] chère à Gide, à la fixation de soi par soi d'une part et par les instances sociales d'autre part. Dès lors, le royaume de la mort échappe à l'éternité, pour peu que Gide-Perséphone y vienne tempérer le pouvoir d'un Pluton qui peut figurer, selon la perspective de lecture que l'on choisit, l'instance coloniale[44], la dictature du désir hétérosexuel[45], etc. En somme, la mort devient la matrice, le lieu de gestation du temps vital :

> Il faut, pour qu'un printemps renaisse
> Que le grain consente à mourir
> Sous terre, afin qu'il reparaisse
> En moisson d'or pour l'avenir[46].

22 Ici, comme chez Thomas Mann, mais selon un agencement tout à fait différent, la vie et la mort se reconnaissent mutuellement. Chez Mann, cette rencontre de la vie et de la mort était placée sous le signe du présent éternel ; ici, au contraire, c'est au futur que se conjugue cette réunion de la vie et de la mort, réunion qui donne en quelque sorte naissance au temps, ou qui du moins produit du temps – non pas un temps cyclique, mais un temps libérateur[47] et générateur de *différence*. On comprend, alors, pourquoi Gide et Stravinsky ne pouvaient s'entendre. Le compositeur, en effet, était très proche du penseur eurasianiste Pierre Souvtchinsky, pour qui « l'artiste atteint au divin en appréhendant intuitivement le temps ontologique dans un présent éternel[48] » : dans la théorie de l'art comme intuition du temps ontologique, la conscience « transcende l'histoire et peut être reconnue comme une présence permanente où qu'elle apparaisse[49] » – ce qui, du moins théoriquement, interdit à l'artiste toute métamorphose, et toute *inquiétude*. Or c'est précisément parce qu'il est l'indispensable

support d'une inquiétude qui constitue l'hypostase politique de son amour passionné du changement[50] ou de la *variation* que Gide fait l'éloge du temps.

Jules Romains, ou la présence contre le présent

23 Faisons à présent un bond par-dessus les années, et par-dessus la Seconde Guerre mondiale. Transportons-nous en 1951, année où Jules Romains publie *Violation de frontières*. Le pape de l'unanimisme veut purement et simplement abolir le temps, qui, autant que l'espace, sépare les hommes et les mondes. *Violation de frontières* nous rappelle combien peut être angoissant ce constat, que le ciel que l'on contemple est fait d'étoiles terriblement éloignées les unes des autres, dans le temps aussi bien que dans l'espace : « tout cela n'existe pas *ensemble* ! Tout cela est divisé, sectionné, coupé l'un de l'autre, par des abîmes de temps[51] ! » Le gouffre du temps semble, par moments, infranchissable. Les écrivains, remarquait Jules Romains dans le vingt-sixième tome des *Hommes de bonne volonté* (1946), auraient pu trouver là matière à de beaux développements :

> les écrivains, les poètes, nous ont déjà montré bien des fois deux êtres, mystérieusement destinés l'un à l'autre, mais au début séparés par toutes sortes d'obstacles, que ce soient ceux de la famille, de la condition, ou simplement ceux de la distance dans l'espace […]. Mais ils n'ont guère pensé à la séparation du temps […]. Imaginez que deux êtres, faits de toute éternité l'un pour l'autre, naissent, par quelque erreur du destin, à un siècle d'intervalle[52] […].

24 On notera en passant que Romains se fourvoie quelque peu en affirmant que ce scénario n'a pas été exploité, puisqu'une nouvelle aussi fameuse que *La Cafetière* de Gautier est fondée sur ce schéma de la rencontre impossible entre deux êtres séparés par la mort et le temps.

25 Toujours est-il que Romains est l'ennemi du temps[53]. Tentant d'établir une géographie des âmes indifférente aux contingences spatiales et temporelles, l'unanimisme « semble parfois nous suggérer l'idée qu'il y a entre certains moments une corrélation directe et immédiate, qu'ils n'obéissent point aux lois quotidiennes du temps, mais arrivent à former une sorte de "groupes" chronologiques[54] ». Le « traitement [que Romains] fait subir aux données temporelles [est] en rapport direct avec la vision unanimiste qu'il veut donner des événements[55] », et c'est pourquoi « [l]'espace et le temps aboutissent », dans ses récits, « à une redistribution de leurs composantes[56] ». Romains « spatialise le temps[57] », non pour promouvoir l'espace aux dépens du temps, mais parce que la tabularisation est un moyen efficace pour suggérer, dans un roman, l'abolition du temps.

26 *Violation de frontières* narre donc une lutte acharnée contre le temps : Romains y raconte comment une secte de télépathes tente d'entrer, par-delà les années-lumière (qui constituent un obstacle à la fois spatial et temporel), en communication mentale avec des extraterrestres. Ce qui retient l'attention, c'est que ces télépathes se réunissent dans les souterrains de New York. Et ce qui est encore plus intéressant, c'est que le personnage principal du récit est un luthier. Ce luthier, un Amstellodamois exilé aux États-Unis, a décidé de quitter la lumière du jour pour échapper à l'histoire moderne, et de ne plus vivre que dans l'*underground* new-yorkais. Or il suffit d'un glissement

métonymique pour faire de ce luthier un musicien, un musicien parti pour le monde d'en bas : on est tenté d'en conclure que le luthier est un Orphée des temps (post)modernes. Le mythe est disloqué, et désenchanté : le musicien fabrique des instruments, mais n'en joue plus ; il descend aux Enfers, non pour en sauver sa bien-aimée, mais au contraire pour fuir le monde d'en haut ; et de plus, les Enfers métropolitains sont faciles d'accès, et les vivants les parcourent quotidiennement, sans le savoir.

27 Toutefois, si cette réécriture du mythe est désenchantée, elle n'est pas désespérée. Car ce que propose Romains, c'est le récit de la quête d'une sorte, non pas d'au-delà du temps, ni d'en-deçà du temps, mais de non-temps. Il rêve à une communication purement psychique entre les êtres, c'est-à-dire à une communication totalement libérée de la matière et de ses deux auxiliaires que sont l'espace et le temps. Cette quête d'un monde psychique pur où le temps n'existerait tout simplement pas est-elle couronnée de succès ? Oui et non. Le luthier a le sentiment qu'il a réussi à établir un contact avec un autre monde. Mais, à la fin du livre, alors justement que lui et ses compagnons viennent d'obtenir ce premier succès, certes fragile, mais tout de même exaltant, il fuit les Enfers métropolitains, il remonte à la surface du monde, il retrouve la lumière du jour, et décide de jouir du temps. Il découvre la jouissance précaire, ou la jouissance du précaire : « Cela durera ce que cela durera[58] », telle est sa nouvelle phrase-talisman.

28 *Violation de frontières* est donc le récit d'une palinodie, d'une retraite dans les Enfers du non-temps suivie d'une redécouverte du plaisir du temps. Mais surtout, le récit de cette catabase urbaine propose, comme le « Prélude » des *Histoires de Jacob* (quoique bien moins explicitement), une réflexion comparative sur les temporalités respectives du mythe et de la narration (post)moderne. L'Orphée mythique descend aux Enfers pour chercher Eurydice parce qu'il distingue le passé du présent, le mort du vivant. L'Orphée (post)moderne de Jules Romains, lui, malgré la palinodie finale, descend aux Enfers pour fuir un *présent* précaire, et pour partir en quête d'une *présence universelle*, indifférente au temps et à l'espace. En effet, si le luthier fuit le grand jour, c'est parce qu'il a le sentiment que le monde (post)moderne a abandonné toute ambition de durée, et que les catastrophes qui scandent son histoire sont les monstrueux symptômes de ce renoncement à la permanence, de cette adhésion déplorable à un régime temporel qui est celui du *présent discontinu*. Par ailleurs, on peut se souvenir que Jules Romains adhérait (quoique sans fanatisme) à l'hypothèse panpsychiste, qu'il croyait possible qu'il existe une vie psychique commune à l'ensemble, non seulement de ce qui vit, mais plus largement de ce qui est : il est par conséquent tentant de considérer les extraterrestres avec lesquels le luthier de *Violation de frontières* essaie de communiquer comme une personnification de la psyché universelle, de la *présence universelle* de l'esprit.

29 Ainsi, tandis que chez Thomas Mann, la narration a pour vertu de dépouiller le mythe de la robe temporelle qui voile son essence éternelle, et d'instaurer de la sorte le règne d'un présent continu quoique périodique, chez Romains, la réécriture (post)moderne prive certes également le mythe de sa dimension chronique, mais c'est afin d'abolir un présent qui ne peut plus être que discontinu, et de révéler l'existence, *au-delà du temps et de l'éternité*, d'une *présence psychique universelle*.

-

30 *Les Histoires de Jacob*, *Perséphone, Violation de frontières* : trois textes qui, narrant ou mettant en scène une catabase, invitent à confronter les usages mythique d'une part et littéraire d'autre part du temps.

31 Certes, les usages du mythe propres aux trois écrivains qui ont retenu notre attention sont loin d'être semblables. Pour Thomas Mann, la narration littéraire (au sens très large du terme) réveille et révèle la puissance archétypique du mythe : au fond, le présent éternel de la narration dont parle Mann n'est pas loin de se confondre avec la « vérité figurale[59] » de la fiction, qui produit des scénarios décontextualisables et par suite perpétuellement modernes. André Gide, de son côté, en croisant le mythe de Perséphone et la parabole du grain de blé, fait l'éloge d'un régime temporel qui n'est ni celui de l'éternité, ni celui du temps cyclique, mais celui d'un temps libérateur qui autorise l'homme à se métamorphoser, non tant pour se rejoindre lui-même que pour échapper à l'emprise du *soi*, et à celle *des autres*. En somme, Gide célèbre une finitude temporelle qui est un gage de singularité et de modernité intérieure : le sujet gidien se renouvelle constamment, il est toujours en avance sur lui-même. Quant à Jules Romains, il se déprend assez vigoureusement de la temporalité mythique, sa réécriture du mythe d'Orphée étant représentative d'un certain glissement (post)moderne vers des formes désabusées (sinon dysphoriques) de l'utopie et de l'uchronie.

32 Néanmoins, malgré ces évidentes dissemblances, un même souci se fait jour chez Mann, Gide et Romains : celui de mettre la temporalité mythique à l'épreuve de la modernité, d'une modernité qui peut être aussi bien insituée (et euphorique, quoique mortelle) – dans le cas de Mann – qu'intime (et *inquiète*) – dans le cas de Gide – ou historique (et malheureuse) – dans le cas de Romains.

NOTES

1 La première est donnée le 30 avril 1934 à l'Opéra.

2 Voir l'ouvrage magistral de Tamara Levitz, *Modernist Mysteries :* Perséphone, Oxford, Oxford University Press, 2012.

3 Georges Duhamel, *Chronique de Paris au temps des Pasquier*, Paris, Union latine d'éditions, 1951, p. 32.

4 Sur les usages manniens du temps, on pourra consulter entre autres (en dehors des ouvrages cités plus loin) Irene Kann, *Schuld und Zeit. Literarische Handlung in theologischer Sicht. Thomas Mann, Robert Musil, Peter Handke*, Paderborn, Schöningh, 1992 ; et Raluca-Mihaela Hergheligiu, *Thomas Mann et Marcel Proust : tempus multiformum*, thèse de doctorat, EPHE, 2008.

5 Voir Éric Faye, *Le Sanatorium des malades du temps : temps, attente et fiction autour de Julien Gracq, Dino Buzatti, Thomas Mann, Kôbô Abé*, Paris, Corti, 1996, p. 135-204.

6 Thomas Mann, *La Montagne magique* [*Der Zauberberg*, 1924], traduit de l'allemand par Maurice Betz, Paris, Fayard, 1931, p. 510 ; pour l'original, voir Thomas Mann, *Der Zauberberg*, Berlin, Aufbau Verlag, 1956, p. 529 : « die Welt hier oben ».

7 Thomas Mann, *La Montagne magique*, p. 26 ; *Der Zauberberg*, p. 23 : « es ist gar keine Zeit ».

8 Thomas Mann, *La Montagne magique*, p. 471 ; *Der Zauberberg*, p. 489 : « Was ist die Zeit ? Ein Geheimnis – wesenlos und allmächtig. Eine Bedingung der Erscheinungswelt, eine Bewegung, verkoppelt und vermengt dem Dasein der Körper im Raum und ihrer Bewegung. Wäre aber keine Zeit, wenn keine Bewegung wäre ? Keine Bewegung, wenn keine Zeit ? Frage nur ! Ist die Zeit eine Funktion des Raums ? Oder umgekehrt ? Oder sind beide identisch ? Nur zu gefragt ! »

9 Thomas Mann, *Les Histoires de Jacob* [*Die Geschichten Jaakobs*, 1933], traduit de l'allemand par Louis Vic, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1935, p. 7 ; pour l'original, voir Thomas Mann, *Die Geschichten Jaakobs*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1991, p. 11 : « Tief ist der Brunnen der Vergangenheit. Sollte man ihn nicht unergründlich nennen ? […] Da denn nun gerade geschieht es, daß, je tiefer man schürft, je weiter hinab in die Unterwelt des Vergangenen man dringt und tastet, die Anfangsgründe des

Menschlichen, seine Geschichte, seine Gesittung, sich als gänzlich unerlotbar erweisen und vor unserem Senkblei, zu welcher abenteuerlichen Zeitenlänge wir seine Schnur auch abspulen, immer wieder und weiter ins Bodenlose zurückweichen. Zutreffend aber heißt es hier "wieder und weiter" ; denn mit unserer Forscherangelegentlichkeit treibt das Unerforschliche eine Art von foppendem Spiel : es bietet ihr Scheinhalte und Wegesziele, hinter denen, wenn sie erreicht sind, neue Vergangenheitsstrecken sich auftun, wie es dem Küstengänger ergeht, der des Wanderns kein Ende findet, weil hinter jeder lehmigen Dünnenkulisse, die er erstrebte, neue Weiten zu neuen Vorgebirgen vorwärtslocken. » Le découpage syntaxique étant bouleversé dans la traduction, nous donnons ici également le texte original de certaines des citations qui suivent (voir plus bas, note 11).

10 Voir plus bas, note 13.

11 Thomas Mann, *Les Histoires de Jacob*, p. 7. Pour l'original, voir plus haut, note 9.

12 Thomas Mann, *Les Histoires de Jacob*, p. 34 ; *Die Geschichten Jaakobs*, p. 40 : « Der Brunnen der Zeiten erweist sich als ausgelotet, bevor das End- und Anfangsziel erreicht wird, das wir erstreben ».

13 Thomas Mann, *Les Histoires de Jacob*, p. 32 ; *Die Geschichten Jaakobs*, p. 37-38 : « nur daß der Brunnenschlund der Menschengeschichte hier seine ganze Tiefe erweist, die keine zu messende Tiefe ist, – eine Bodenlosigkeit vielmehr, auf welche endlich weder der Begriff der Tiefe noch derjenige der Finsternis mehr Anwendung findet, sondern im Gegenteil die Vorstellung der Höhe und des Lichtes : der lichten Höhe nämlich, aus welcher der Fall geschehen konnte, dessen Geschichte mit der Erinnerung unserer Seele an den Garten des Glückes untrennbar verbunden ist. »

14 Thomas Mann, *Les Histoires de Jacob*, p. 34 ; *Die Geschichten Jaakobs*, p. 40 : « Nicht hier, nicht am Anfange von Zeit und Raum wurde die Frucht vom Baume der Lust und des Todes gebrochen und gekostet. Das liegt vorher. »

15 Thomas Mann, *Les Histoires de Jacob*, p. 46 ; *Die Geschichten Jaakobs*, p. 54 : « Sterben, das heißt freilich die Zeit verlieren und aus ihr fahren, aber es heißt dafür Ewigkeit gewinnen und Allgegenwart, also erst recht das Leben. Denn das Wesen des Lebens ist Gegenwart, und nur mythischer Weise stellt sein Geheimnis sich in den Zeitformen der Vergangenheit und der Zukunft dar. Dies ist gleichsam des Lebens volkstümliche Art, sich zu offenbaren, während das Geheimnis den Eingeweihten gehört. »

16 Sur le temps de la musique et le temps de la narration chez Thomas Mann, voir Yves Ouallet, *Temps et fiction : étude sur la figuration du temps dans la fiction (Marcel Proust, Thomas Mann, Virginia Woolf)*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 1999, p. 723-726.

17 Thomas Mann, *La Montagne magique*, p. 736 ; *Der Zauberberg*, p. 764 : « die Erzählung gleicht der Musik darin, daß sie die Zeit *erfüllt*, sie "anständig ausfüllt", si "einteilt" und macht, daß "etwas daran" und "etwas los damit ist" [...]. »

18 Il est vrai que cela est partiellement contesté par les spécialistes de la narratologie musicale. Voir Raphaël Baroni et Alain Corbellari (éd.), *Cahiers de narratologie*, nº 21 : « Rencontre de narrativités : perspectives sur l'intrigue musicale », 2011, en ligne : http://narratologie.revues.org/6390

19 Sur cette question, voir Thomas Herold, *Zeit erzählen : Zeitroman und Zeit im deutschen Roman des 20. Jahrhunderts*, Freiburg im Breisgau, Rombach Verlag, 2016.

20 Thomas Mann, *La Montagne magique*, p. 736 ; *Der Zauberberg*, p. 764 : « Kann man die Zeit erzählen, diese selbst, als solche, an und für sich ? Wahrhaftig, nein, das wäre ein närrisches Unterfangen ! Eine Erzählung, die ginge : "Die Zeit verfloß, sie verrann, es strömte die Zeit" und so immer fort, – das könnte gesunden Sinnes wohl niemand eine Erzählung nennen. »

21 Thomas Mann, *La Montagne magique*, p. 738 ; *Der Zauberberg*, p. 766 : « Ähnlich also wie diese Lasterträume vermag die Erzählung mit der Zeit zu Werke zu gehen, ähnlich vermag sie sie zu behandeln. Da sie sie aber "behandeln" kann, so ist klar, daß die Zeit, die das Element der Erzählung ist, auch zu *ihrem Gegenstande* werden kann ; und wenn es zuviel gesagt wäre, man könne "die Zeit erzählen", so ist doch, *von der Zeit* erzählen zu wollen, offenbar kein ganz so absurdes Beginnen, wie es uns anfangs scheinen wollte […]. »

22 Thomas Mann, *Les Histoires de Jacob*, p. 47 ; *Die Geschichten Jaakobs*, p. 54-55 : « Denn es ist, ist immer, möge des Volkes Redeweise auch lauten : Es war. So spricht der Mythus, der nur das Kleid des Geheimnisses ist ; aber des Geheimnisses Feierkleid ist das Fest, das wiederkehrende, das die Zeitfälle überspannt und das Gewesene und Zukünftige seiend macht für die Sinne des Volks. Was Wunder, daß im Feste immer das Menschliche aufgärte und unter Zustimmung der Sitte unzüchtig ausartete, da darin Tod und Leben einander erkennen ? »

23 Thomas Mann, *Les Histoires de Jacob*, p. 47 ; *Die Geschichten Jaakobs*, p. 55 : « Fest der Erzählung, du bist des Lebensgeheimnisses Feierkleid, denn du stellst Zeitlosigkeit her für des Volkes Sinne und beschwörst den Mythus, daß er sich abspiele in genauer Gegenwart ! »
24 Hilde Zaloscer, « Les hypostases du temps dans l'œuvre de Thomas Mann », in *La Revue de Caire*, nº 227-228, 1959, p. 1-20, p. 11.
25 Erica Wickerson, *The Architecture of Narrative Time : Thomas Mann and the Problems of Modern Narrative*, Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 127 : « In […] narrative terms […], mythic structures have a significant effect on the passage of time ». Nous traduisons.
26 Voir Harald Vogel, *Die Zeit bei Thomas Mann*, thèse de doctorat, Université de Münster, 1970, p. 268-277.
27 Joshua Kavaloski, « Performativity and the Dialectic of Time in Thomas Mann's *Der Zauberberg* », in *German Studies Review*, vol. 32, nº 2, mai 2009, p. 319-342, p. 322 : « When the storyteller employs the present tense […], he […] violates the narrative principles that he avows in the novel's foreword or *Vorsatz* […]. The narrator's use of present tense […] obscures the temporal separation between the completed past events of story and the present act of storytelling ». Nous traduisons.
28 Voir à ce propos Richard Thieberger, *Der Begriff der Zeit bei Thomas Mann : vom* Zauberberg *zum* Joseph, Baden-Baden, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1952, p. 23-26.
29 L'édition de référence est la suivante : André Gide, *Proserpine (drame). Perséphone (mélodrame)*, édition de Patrick Pollard, Lyon, Centre d'études gidiennes, 1977. Néanmoins, nous citerons l'édition Pléiade, plus facilement accessible, et, comme il se doit, également excellemment documentée : André Gide, *Perséphone* [1934], in *Romans et récits, œuvres lyriques et dramatiques*, vol. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 717-748, notice et notes p. 1306-1319. Sur l'œuvre et ses alentours contextuels et génétiques, voir Jean Claude, « *Proserpine* 1909 », in *Bulletin des Amis d'André Gide*, nº 54, avril 1982, p. 251-268 ; et Jean Claude, « Autour de *Perséphone* », in *Bulletin des Amis d'André Gide*, nº 73, janvier 1987, p. 23-55.
30 Voir Maureen A. Carr, *Multiple Masks : Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002 ; et Andrea M. Hanft, *André Gide, Igor Strawinsky :* Perséphone. *Von der Idee zum vollendeten Werk bei Betrachtung der verschiedenen Denkweisen von Schriftsteller und Komponist*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2015.
31 Sur les usages gidiens du temps, voir (entre autres) Josette Borrás Dunand, *El tiempo en André Gide*, thèse de doctorat, Université de Salamanque, 1984.
32 André Gide, *Le Traité du Narcisse. (Théorie du symbole)* [1891], in *Romans et récits, œuvres lyriques et dramatiques*, vol. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 173.
33 *Ibid*., p. 175.
34 Christian Angelet, *Symbolisme et invention formelle dans les premiers écrits d'André Gide*, Genève, Droz, 1982, p. 136.
35 Roland Biétry, *Les Théories poétiques à l'époque symboliste (1883-1896)* [1989], Genève, Slatkine, 2001, p. 333.
36 Voir Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen* [1923-1929], en trois t., Hamburg, Meiner, 2010.
37 Voir Claude Foucart, « Le *Narcisse* de Gide, ou le passage du mythe au symbole », in Pascale Auraix-Jonchière et Catherine Volpilhac-Auger (dir.), *Isis, Narcisse, Psyché entre Lumières et Romantisme : mythe et écritures, écritures du mythe*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise-Pascal, 2000, p. 241-251, p. 250.
38 André Gide, *Perséphone*, p. 722.
39 Tamara Levitz, *Modernist Mysteries :* Perséphone, p. 541 : « suspension of teleology ». Nous traduisons.
40 André Gide, *Perséphone*, p. 721.
41 *Ibid*., p. 730.
42 Voir Sigrid Gätjens, *Die Umdeutung biblischer und antiker Stoffe im dramatischen Werk von André Gide. Studien zu* Saül *und* Bethsabé*,* Perséphone *und* Œdipe, thèse de doctorat, Université de Hambourg, 1993.
43 Sur cette politique de l'écart dans un tout autre contexte, voir Hélène Baty-Delalande, « "Une route qui s'écarte de plus en plus". Gide et la crise de l'identité nationale (1939-1945) », in Jean-Michel Wittmann, *Gide ou l'identité en question*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 249-264.
44 Voir notamment Tamara Levitz, *Modernist Mysteries :* Perséphone, p. 252-256 et p. 286-289.

45 Voir *ibid.* : la question du « same-sex desire » est omniprésente dans l'essai de Tamara Levitz.
46 André Gide, *Perséphone*, p. 731.
47 Voir Walter Geerts, « *Prométhée, Œdipe, Thésée* : la quête gidienne de la liberté inscrite dans le mythe », in Corinne Bonnet, Cristina Noacco et Jean-Pierre Aygon (dir.), *La Mythologie de l'Antiquité à la modernité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 325-334.
48 Tamara Levitz, *Modernist Mysteries :* Perséphone, p. 155 : « the artist touches the divine by intuiting ontological time in an eternal present ». Nous traduisons. – Voir aussi Pierre Souvtchinsky, « La notion du temps et la musique », in *La Revue musicale*, nº 191, mai-juin 1939, p. 70-81.
49 Tamara Levitz, *Modernist Mysteries :* Perséphone, p. 174 : la conscience « transcends history and can be recognized as a permanent presence whenever it appears ». Nous traduisons.
50 Sur l'inquiétude chez Gide et Daniel-Rops (*Notre inquiétude*, Paris, Perrin, 1927), voir Tamara Levitz, *Modernist Mysteries :* Perséphone, p. 282.
51 Jules Romains, *Violation de frontières*, Paris, Flammarion, 1951, p. 241.
52 Jules Romains, *Françoise* (*Les Hommes de bonne volonté*, t. 26), Paris, Flammarion, 1946, p. 243.
53 Sur les usages romainsiens du temps, voir Gérard Pinchon, *Les Personnages des* Hommes de bonne volonté *de Jules Romains et la temporalité*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 1994. Nous nous permettons de renvoyer également à notre thèse : Augustin Voegele, *L'Œuvre du fantastique : Jules Romains au-delà de l'unanimisme*, thèse de doctorat, Université de Haute-Alsace, Université Paris Nanterre, 2017, en particulier p. 260-263, p. 455-471 et p. 483-491.
54 Victor Bloch, « Le Temps vaincu », in *Bulletin des Amis de Jules Romains*, nº 32, juin 1983, p. 5-20, p. 16.
55 Claude Sicard, « *Guerre et Révolution dans le roman français de 1919 à 1939*, par Maurice Rieunau », in *RHLF*, mai-juin 1976, p. 505.
56 Olivier Rony, « Introduction », in Jules Romains, *Les Hommes de bonne volonté*, vol. 1, Paris, Laffont, « Bouquins », 1988, p. I-CVIII, p. XCVIII.
57 Christophe Pradeau, « Le Décloisonnement du monde », in *Romantisme*, nº 136, 2007, p. 69-80, p. 77.
58 Jules Romains, *Violation de frontières*, p. 279.
59 Voir Christine Montalbetti, *La Fiction*, Paris, Flammarion, « Corpus Lettres », 2001, p. 38.

PLAN

- **Thomas Mann, ou l'éloge d'une modernité éternelle**
- **André Gide, ou le temps comme inquiétude**
- **Jules Romains, ou la présence contre le présent**

POUR CITER CET ARTICLE

Augustin Voegele, « La descente dans les Enfers du temps chez Thomas Mann, André Gide et Jules Romains », *Fabula / Les colloques*, L'art, machine à voyager dans le temps, URL : http://www.fabula.org/colloques/document4782.php, page consultée le 02 décembre 2017.

AUTEUR

AUGUSTIN VOEGELE

Aix-Marseille Université