

La montagne magique de Thomas Mann : entre démystification et affirmation du mythe

Thomas Mann's *The Magic Mountain*: Between Demystification and the Affirmation of Myth

LAURENT BALAGUÉ

Docteur en philosophie, Université Paris-Est

Chercheur indépendant

laurentbal@live.fr

Mots-clés

allégorie ; démystification ; origine des temps ; ironie ; *mathesis* universelle

Le livre de Thomas Mann *La montagne magique* se réfère dès son titre à la magie sans qu'on puisse immédiatement en savoir la raison. D'une part parce que la montagne est un lieu naturel et en apparence indépendant de toute magie et d'autre part parce que les événements que le roman rapporte se réfère à un sanatorium, autrement dit à un lieu scientifique hostile à toute magie. L'objet de cette étude sera de montrer en quoi on peut être fondé à lire ce livre comme un livre relevant de la pensée mythique et de la magie bien que le livre se présente également comme un texte de démystification. La pensée mythique est envisagée sous plusieurs aspect : d'abord, de manière triviale comme une forme de pensée non scientifique et fausse, ensuite comme une parole qui nous dit la vérité de la civilisation européenne, ensuite comme une pensée du temps de l'origine. Ce sont ces triples aspects contradictoires que nous mettons en avant.

Keywords

allegory; demystification; origins of time; irony; universal *mathesis*.

Thomas Mann's book *The Magic Mountain* refers to magic already in its title, without immediately revealing why. On the one hand, because mountains are natural places that appear to be independent of any magic, and on the other hand, because the events described in the novel take place in a sanatorium, in other words, a scientific place that is hostile to any magic. The purpose of this study is to show how this book may be read as a work of mythical thought and magic, even though it also presents itself as a text of demystification. Mythical thinking is approached from several angles: first, trivially, as a form of non-scientific and false thinking; second, as a discourse that tells us the truth about European civilization; and third, as a way of thinking about the origins of time. It is these three contradictory aspects that we aim to highlight.

Le roman *La Montagne magique* de Thomas Mann apparaît à la fois comme un incontestable chef-d'œuvre et comme un texte qui nous plonge dans l'embarras. Cet embarras tient à son étonnante lucidité qui montre le caractère chancelant de la civilisation occidentale qui emploie des moyens en apparence bien peu rationnels pour établir son diagnostic. C'est que la forme du roman pose ici un problème. Le personnage principal Hans Castorp peut paraître aussi bien celui qui est au centre de l'histoire et celui par lequel cette histoire s'échappe constamment à elle-même. Hans n'est d'ailleurs pas le narrateur de l'histoire, la narration se faisant à partir d'une voix indéterminée qui est probablement celle de Thomas Mann lui-même qui entretient avec cette histoire une distanciation ironique. Cette ironie qui n'est pas nécessairement dépréciative puisque le narrateur semble éprouver une forme d'affection bienveillante pour son personnage fait tendre le roman vers une forme qu'on pourrait qualifier de « philosophique », si on entend par là non seulement la recherche d'une éventuelle sagesse, mais aussi la volonté d'un éveil de la conscience se détachant des nécessités accablantes de ce monde : en particulier la maladie et l'un de ces termes possibles qui en est la mort. De nombreux éléments plaident en faveur de l'idée que le roman en question est une sorte d'œuvre philosophique : une forme agonistique ou dialogique entre différents personnages – Settembrini et Naphta – ou bien un ensemble de thèmes comme le temps, la maladie et la mort ou la culture. Comme le dit Paul Ricoeur, plusieurs thèmes s'entrelacent dans le roman ce qui peut créer une sorte de confusion, certes, mais ce qui ne laisse pas de doute sur la nature apparemment philosophique du roman. Si Ricoeur peut demander « Comment le même roman peut-il être un roman du temps, un roman de la maladie et un roman de la culture ? » (1984 : 219), c'est qu'il reconnaît un traitement de thèmes philosophiques par le roman en question. On peut néanmoins s'interroger ici sur la forme donnée au texte par Thomas Mann. Car si le roman qui est à la fois un roman du temps, de la maladie et de la culture traite de sujet qu'on peut qualifier de philosophique, il le fait sous une forme littéraire qui ne l'est pas nécessairement. Elle prendrait plutôt une forme mythique, forme qui est d'ailleurs reconnue par le narrateur lui-même dans le dernier chapitre du roman : « pendant sept ans, Hans Castorp demeura chez ceux d'en haut. Ce n'est pas un chiffre rond pour adeptes du système décimal, mais un bon chiffre, maniable à sa manière, une étendue de temps mythique et pittoresque, peut-on dire, plus satisfaisante pour l'âme qu'une sèche demi-douzaine » (Mann, 1931 : 1003).

Notre interrogation portera donc sur ce problème : comment un roman d'une grande lucidité et aux aspirations philosophiques, ce qui signifie aussi rationnelles et argumentées indéniables, peut-il se conjuguer avec une structure qu'on peut qualifier de mythique en rapport à une forme de magie (affirmée dans le titre du livre). Et à partir de là, quels sont les enjeux pour la « vérité » que ce roman nous délivre ?

Nous traiterons ces questions en deux moments : d'abord celui de montrer comment la structure mythique que nous dégagerons permet de mettre en scène les thèmes traités dans le texte. Ceci nous conduira ensuite à interroger le rapport au temps de ce qu'il faut bien appeler avec Paul Ricoeur un *Zeitroman*, un roman sur le temps, étant entendu que le temps est l'un des éléments fondamentaux de la pensée mythique.

1. Le mythe dans *La montagne magique*

Le roman de Thomas Mann se comprend autour de trois thèmes qui ont une réalité certaine et incontestable : d'abord la maladie, qui est ce qui rassemble tout le monde dans le *sanatorium* de Davos. Tout le monde y est malade, y compris les personnages qui a priori ne devraient pas l'être, comme les médecins ou bien Clawdia Chauchat, jeune dame russe qui a

éveillé le désir amoureux de Hans Castorp et qui n'est pas complètement étrangère au fait qu'il reste sur place, même si des raisons de santé plus sérieuses semblent expliquer le séjour long et démesuré du personnage dans la montagne. Ensuite le thème de la culture occidentale et « asiatique » sous toutes ses formes. Et l'on songe là naturellement à ces deux théoriciens de la culture que sont Settembrini et Naphta, l'un incarnant un idéal croyant au progrès et à la raison, l'autre reflétant une vision bien plus noire de la nature humaine, mais on peut également penser à l'opposition entre les différents pays rencontrés sur place : on y trouve des Allemands, des Suisses, des Italiens, des Néerlandais, des Russes, par exemple. Il n'est pas indifférent que chaque peuple porte ici une certaine vision du monde, ce qui n'est pas indifférent pour la poursuite de ce thème dans l'histoire. Enfin on trouve également dans le livre le thème du temps. Ce thème revient sans cesse et de façon si régulière qu'on pourrait y voir l'élément principal du texte. Nous développerons ce point dans la deuxième partie de notre article. Mais pour le moment, remarquons que chacun des trois thèmes est en réalité inséparable des deux autres.

Or l'un des principaux problèmes que le roman pose est de savoir comment ces thèmes sont traités. A-t-on affaire à un traitement rationnel des questions soulevées, doit-on y voir un traitement mythique ou bien faut-il dire que le partage entre rationalité et mythe est bien difficile à faire ? Cette question, qui n'est pas directement posée par Thomas Mann, semble néanmoins se situer au cœur de son texte. Puisque chacun des thèmes traités paraît au cours du roman pouvoir être compris selon les deux points de vue : le temps, la maladie et la culture peuvent être présentés à la fois du point de vue scientifique et du point de vue mythique. La question de savoir s'il faut opposer mythe et raison était dans l'air du temps. Le philosophe Ernst Cassirer qui publiera en 1925 le tome 2 de *La philosophie des formes symboliques*, consacré à la pensée mythique, s'attachera à ce problème. Citant Schelling, Cassirer affirme :

Rien de plus hétérogène au premier regard, il est vrai, que la vérité et la mythologie, rien de plus opposé même que la philosophie et la mythologie. « Mais justement cette opposition nous impose la tâche de découvrir le rationnel dans ce qui paraît irrationnel, un sens à ce qui paraît dépourvu de sens et cela non, comme on l'a fait jusqu'à présent, grâce à la distinction arbitraire qui consiste à déclarer comme essentiel tout ce qu'on croyait pouvoir considérer comme rationnel et significatif et à repousser tout le reste comme étant purement arbitraire, une enveloppe ou une déformation ; on doit plutôt faire en sorte que la forme apparaisse également comme nécessaire et par conséquent conforme à la raison ». (1972 : 19)

En renvoyant ainsi à Schelling, Ernst Cassirer parle de ce que ce dernier appelait l'usage « tautégorique » des mythes (18), c'est-à-dire à l'idée que les mythes sont des formes autonomes de l'esprit, créant elles-mêmes leur propre forme sans représenter de façon allégorique une idée extérieure. Le mythe apparaît alors comme une forme symbolique qui peut être vue soit comme une allégorie, c'est-à-dire une formulation imagée d'une idée, ce qui semble faire du symbole une forme de représentation d'une réalité préalable, soit de façon tautégorique, c'est-à-dire comme une réalité autonome, qui est une forme de la conscience qui jaillit de manière nécessaire pour interpréter le monde.

Cette digression que nous avons faite vise à montrer que la question de la nature des mythes avait envahi le questionnement philosophique depuis le XIX^e siècle¹, mais aussi et surtout à interroger le texte de Thomas Mann. Si *La montagne magique* apparaît finalement comme un texte qui prend la forme d'un mythe, comme le suggère l'auteur dans le dernier chapitre de son roman, on peut naturellement se demander quelle en est la forme et comment interpréter un tel texte. S'agit-il d'une allégorie, c'est-à-dire une histoire se déroulant dans le monde sensible, mais renvoyant à une idée non sensible de manière analogique ou métaphorique ? La structure du roman pourrait le laisser penser. Cette structure oppose un monde d'en bas où l'on vit et travaille selon les normes habituelles et un monde d'en haut qui est celui du sanatorium. Dans ce monde d'en haut, la manière de vivre est amplifiée à l'extrême. On y trouve à la fois un côté complètement morbide puisque c'est la maladie qui semble imposer toutes les normes de comportement. Cependant cet aspect morbide crée par réaction une surabondance de vie. On peut citer comme exemple de cela les pensées enthousiastes de Lodovico Settembrini sur la dynamique de progrès de la civilisation occidentale ou bien les désirs amoureux bien vivaces de Hans Castorp pour Clawdia Chauchat qui acquièrent encore plus de vivacité à la fin du roman avec l'apparition de Mynheer Peeperkorn, personnage symbolisant à ce qu'il semble le débordement dionysiaque de la vie.

Comprise de manière allégorique, *La montagne magique* apparaîtrait ainsi comme un mythe où le monde d'en haut symboliserait la réalité du monde d'en bas. Cette vérité serait naturellement assez peu attirante puisque la maladie et la mort y apparaissent à la fois au niveau individuel – comme, par exemple, pour Joachim Ziemssen – et à la fois au niveau de la civilisation. Le roman est en même temps un roman de la maladie, de la civilisation et du temps. Et ceci semble lier les trois thèmes. Le roman renvoie ainsi à l'actualité de son époque. Thomas Mann, qui écrira le texte pendant onze ans, de 1912 à 1923, aura naturellement d'excellente raison de faire le diagnostic d'une maladie de l'ensemble de la culture européenne. Par culture, il faut naturellement ici entendre une forme de vie et une mise en forme de la dynamique de la vie, mise en forme qui s'avérera profondément malade, il faut bien le reconnaître. Compris de manière analogique, *La montagne magique* apparaît ainsi comme une symbolique de la mort de la culture européenne. L'analogie se fait alors avec le monde du haut qui symboliserait une sorte de destin et de vérité du monde du bas.

Comprendre ce roman comme une sorte de mythe qui se jouerait sur ce type d'analogie pose cependant un certain nombre de problèmes qu'on ne peut complètement esquiver. On peut remarquer que le roman possède un côté réaliste au sens du principe de réalité posé par Freud et que ce réalisme s'oppose à toute forme d'imaginaire et à tout principe de plaisir. Les gens qu'on rencontre sur place se soumettent tous à un rituel réaliste qui ne relève certainement pas d'une magie ou d'un mythe quelconque, mais d'une pratique médicale et scientifique. Le sanatorium est un lieu où s'exprime la science et la technique la plus rigoureuse. L'ordre, le nombre et la mesure, c'est-à-dire le triptyque qui constitue ce que Descartes appelait la *mathesis universalis*. La quatrième règle pour la direction de l'esprit de Descartes affirmait ainsi que : « En réfléchissant plus attentivement, il finit par devenir clair pour moi que seules les choses et

¹ On peut citer un nombre conséquent de philosophes ou ethnologues qui ont analysé la question mythique. En plus de Schelling et de Cassirer, on peut penser à Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss, Frazer, Wittgenstein ou bien Maurice Merleau-Ponty ou encore tout le mouvement psychanalytique, Freud étant un grand interprète des mythes, pour ne donner qu'une liste d'exemples non exhaustive.

toutes les choses dans lesquelles c'est l'ordre et la mesure que l'on examine se rapportent à la mathématique » (1997 : 98).

C'est bien cette prétention à l'ordre de la *mathesis universalis* qui règne dans le sanatorium. Il ne fait pas de doute que le cartésianisme en tant que philosophie qui voulait fonder la science prétendait congédier toute forme de magie et de mythe. Dans la mesure où c'est bien un ordre cartésien que le sanatorium souhaite imposer, on peut se demander si le roman de Thomas Mann fonctionne comme une forme de mythe.

Disons, pour répondre à cette question, que le roman *La montagne magique* fonctionne comme un appareil critique vis-à-vis de cet ordre scientifique imposé par les médecins du *Berghof*. Le mot critique ne doit pas ici être pris dans un sens simplement péjoratif. Le mot critique signifie ici l'établissement des limites de validité d'un certain ordre. D'un point de vue littéraire, l'établissement de la critique passe par l'ironie narrative. Le narrateur de *La montagne magique* n'est pas son personnage principal même si c'est principalement autour des perceptions d'Hans Castorp que l'histoire se déploie. Cependant le fait que Hans soit accompagné d'un narrateur qui par moment s'exprime en son propre nom crée une ambiguïté dans la narration. On peut ici se référer à ce passage de l'avant-dernière partie qui se termine de la sorte :

Nous laissons tomber le rideau, pour l'avant-dernière fois. Mais tandis qu'il s'abaisse, nous allons encore, en notre esprit, avec Hans Castorp qui est resté sur la haute montagne, regarder au loin, en prêtant l'oreille, vers un humide cimetière du pays plat, où une épée scintille et s'abaisse, où des commandements retentissent et où une triple décharge – trois saluts héroïques – crépite au-dessus du tombeau de soldat de Joachim Ziemssen. (Mann, 1931 : 775)

Nous voyons ici cette distanciation ironique où le narrateur apparaît comme un metteur en scène qui relate l'événement triste de l'enterrement du cousin de Hans. Mais cette mise en scène qui fixe le cadre de tout le roman et qui est d'autant plus efficace qu'elle sait se faire oublier ouvre une brèche dans l'énonciation et permet toujours la distance critique.

Et cette distance critique s'exerce vis-à-vis de la science et de la technique. On peut prendre pour exemple qui témoigne de cela un objet tout simple : le thermomètre. Comme on le sait, le thermomètre est un instrument de mesure de la température du corps humain. Cet objet apparaît comme servant le principe de réalité. Il donne une mesure en apparence incontestable.

Il permet de rappeler au patient la dure réalité en tant qu'elle s'oppose au principe de plaisir. En témoigne, ce passage du début du livre où Joachim, le cousin à qui Hans va rendre visite, dit :

Joachim, de la tête, fit signe que non. Un peu plus tard, il retira le thermomètre de sa bouche, le considéra et dit en même temps :
– Oui, lorsqu'on surveille le temps, il passe très lentement. J'aime beaucoup la température, quatre fois par jour, parce que, à ce moment, on se rend vraiment compte de ce que c'est en réalité qu'une minute ou même sept minutes, alors que des sept jours d'une semaine, on ne fait ici aucun cas, ce qui est affreux. (100)

Cet objet est présent durant tout le livre au point de constituer quasiment un personnage à part entière. Il est suffisamment important pour constituer le titre du dernier sous-chapitre du

chapitre quatre du roman. Or cet objet de mesure en apparence si scientifique, c'est-à-dire à l'autorité incontestable puisqu'elle est celle du vrai, comporte certaines failles. En premier lieu, il pose un certain frein à la vie. Tout habitant du *Berghof*, à l'exception pour un temps de Hans Castorp qui n'avait pas prévu de passer si longtemps sur place, possède un thermomètre et mesure de manière rituelle sa température. Ceci a pour effet à la fois déplaisant, mais également comique que tout malade du lieu a son thermomètre à la bouche de manière régulière. Une autre difficulté de cet objet tient à la répétition indéfinie des mesures où bien souvent rien ne change de manière significative, ce qui peut également traduire un certain manque de confiance des scientifiques pour les mesures qu'ils sont en train de prendre.

D'une manière générale, le roman se construit également sur l'idée que la science entendue au sens d'ordre de nombre et de mesure n'est elle-même qu'un mythe. Cette idée n'est pas énoncée par le narrateur lui-même, ni par Hans, mais par l'un des personnages les plus dérangementants du récit. Il s'agit de Léon Naphta, qui dialogue souvent avec son opposé, Lodovico Settembrini. Lors d'un de leurs nombreux dialogues sur la teneur de la culture occidentale, Naphta en vient à dire :

Naphta répondit avec un calme inquiétant :

– Cher ami, il n'y a pas de connaissance pure. La légitimité de la conception religieuse de la connaissance qui peut se résumer par la parole de saint Augustin : « Je crois afin de connaître » est absolument incontestable. La foi est l'organe de la connaissance ; l'intellect est secondaire. Votre science sans prémisses est un mythe. Il y a toujours une foi, une conception du monde, une idée, bref une volonté, et c'est affaire de la Raison de l'interpréter, de la démontrer, toujours et dans tous les cas. Il s'agit d'aboutir au *Quod erat demonstrandum*. Déjà la conception de la preuve contient, psychologiquement parlant, un élément volontaire très net. Les grands scolastiques du douzième et du treizième siècle étaient d'accord dans leur conviction qu'en philosophie rien ne pouvait être vrai qui était faux devant la théologie. Laissons de côté la théologie, si vous voulez, mais une humanité qui ne reconnaîtrait pas que rien ne peut être vrai dans la science naturelle de ce qui est faux aux yeux du philosophe ne serait pas une humanité. L'argumentation du Saint-Office contre Galilée se réduisait à ceci que ses principes étaient philosophiquement absurdes. Il ne peut y avoir argumentation plus décisive. (581-582)

Les dialogues philosophiques entre Settembrini et Naphta constituent naturellement une partie importante du roman. Ils mettent en lumière la nature du *Berghof* sous l'angle de la culture occidentale dans sa positivité, mais également dans son opposition à la culture « asiatique » (235).

L'opposition de Leon Naphta à Lodovico Settembrini joue un rôle fondamental dans le roman. L'Italien Settembrini, personnage haut en couleur, affirme de manière passionnée tout son amour de la culture occidentale en tant que celle-ci participe d'une forme d'humanisme. Settembrini fait remonter l'histoire de l'humanisme au moyen-âge italien. On peut ici se référer à ce passage où il expose sa vision de l'histoire :

Settembrini demanda si ses auditeurs avaient jamais entendu parler de Brunetto, Brunetto Latini, greffier municipal de Florence vers 1250, qui avait écrit un livre sur les vertus et les vices. Ce maître avait été le premier à donner aux Florentins une

éducation, il leur avait enseigné la parole, ainsi que l'art de diriger leur république d'après les règles de la politique. « Vous y voilà, Messieurs ! s'écriait Settembrini. Vous y voilà ! ». Et il parlait du verbe, du culte du verbe, de l'éloquence, qu'il appela le triomphe de l'humanité. Car la parole était l'honneur de l'homme, et elle seule rendait la vie digne de l'homme. Non pas l'humanisme seulement, mais l'humanité en général, toute dignité humaine, l'estime des hommes et l'estime de l'homme pour soi-même, tout cela était inséparable de la parole, était lié à la littérature.

– Tu vois bien, dit plus tard Hans Castorp à son cousin, tu vois bien que dans la littérature, ce qui importe, ce sont les belles paroles. Je m'en étais tout de suite rendu compte. (238-239)

On voit s'afficher une sorte de foi en la culture européenne qui est assimilable à une forme de mythe au sens d'une histoire idéalisée d'où vient sourdre une origine à la fois indéfinie et vénérée. Le mythe est ainsi intimement lié à la littérature et au langage. Non seulement parce que le mythe utilise le langage, mais aussi parce que cet humanisme affirme en réalité la primauté de la littérature dans le mythe de la culture européenne. Mais il est évident que Settembrini ne conçoit pas cette histoire comme un « mythe », mais bien plutôt comme une histoire « vraie », c'est-à-dire qui a passé l'épreuve de la critique. C'est pour cette raison que l'apparition du personnage de Naphta dans la deuxième partie du livre est cruciale. L'ombrageux Naphta s'oppose au lumineux Settembrini et met en évidence que les idées humanistes de ce dernier relèvent du mythe. De ce point de vue-là, on peut dire que le mythe, c'est le discours de l'autre². L'apparition du personnage de Naphta et les dialogues multiples qu'il aura avec Settembrini ont pour effet de remettre en cause l'idéal de l'Italien et de proposer une autre origine, plus pessimiste et plus sombre de la société occidentale. On ne peut dire que Thomas Mann prenne parti dans cette joute oratoire entre les deux mythologies. Il met plutôt en scène un combat entre deux discours sur l'origine de la civilisation européenne. Or ce discours sur l'origine renvoie à un temps immémorial qu'il s'agit tout de même de cerner. Et c'est sans doute pour cela que le texte de Thomas Mann en plus d'être un roman sur la maladie et la civilisation est un roman du temps. Le rapport au temps pourrait apparaître comme la vérité du mythe.

2. Temps et mythe dans *La montagne magique*

Comme nous l'avons dit, le narrateur de *La montagne magique* parle d'un temps mythique qui serait à l'œuvre dans le roman. Il prend cela avec une certaine ironie, en parlant également du chiffre sept qui correspond aux sept années passées par Hans Castorp sur le lieu en question. L'ironie du narrateur est affirmée par le fait de l'association du « mythique » au « pittoresque ». Le pittoresque reste l'inhabituel aux limites de l'extravagant. Alors que l'histoire mythique sert au contraire de cadre fondateur pour ceux qui souscrivent aux mythes en question. On fera d'ailleurs remarquer que le numéro sept est un numéro habituel dans les symboliques religieuses. Le Christianisme parle des sept jours de la création, des sept péchés capitaux, des sept vertus. Dans l'apocalypse, c'est-à-dire la révélation, il renvoie aux sept

² De la même manière que Paul Ricoeur qui analysait le discours idéologique et son fonctionnement pouvait dire : « l'idéologie, c'est le discours de l'autre ». On ne reconnaît jamais son discours comme idéologique quand bien même il le serait, mais on accuse toujours l'autre d'être idéologue, c'est-à-dire de proposer un discours imaginaire mensonger sur la société.

archanges de Dieu et également aux sept têtes de la bête. De ce point de vue, on peut s'inscrire en faux contre l'idée avancée par Thomas Mann que le chiffre sept est « pittoresque » pour un mythe. C'est un numéro au contraire extrêmement connoté. Et ce numéro est connoté dans un rapport à la magie.

Ici encore il peut paraître intéressant de suivre des analyses du philosophe Ernst Cassirer qui dans son analyse de la pensée mythique liait intimement la magie à un usage du nombre : « Car toute magie est, pour une grande part, magie des nombres, et lors du développement de la science théorique, la pensée n'a passé que très progressivement de la conception magique à la conception mathématique du nombre » (1972 : 174).

Il y a donc une tension à l'intérieur même du nombre entre l'usage magique et l'usage rationnel de la chose. Cette tension est peut-être celle-là même de l'aventure de la pensée occidentale qui souhaiterait sans doute pouvoir s'affranchir des mythes pour laisser place à une science entièrement rationnelle³.

Comme le signale Paul Ricoeur, c'est seulement tout à la fin du roman (roman fleuve par ailleurs qui fait plus d'un millier de pages) que la référence à la montagne « magique » s'explique. Cette référence est liée à l'idée de nombre et à l'idée de temps. Temps qui est celui de la fin des temps, celui de l'apocalypse et de la révélation. Mais la révélation est celle d'un retour à la réalité. Et la réalité est un retour au temps du monde d'en bas.

Car il est flagrant que le temps de la montagne apparaît comme anormal, non scientifique, non mesurable. Hans Castorp l'avait remarqué au début de son séjour. Il avait dit :

C'est drôle, et cela reste drôle, que le temps, pour commencer, vous paraisse si long lorsqu'on est dans un nouvel endroit. C'est-à-dire... Naturellement, je ne veux pas du tout dire que je m'ennuie, au contraire, je peux même dire que je m'amuse royalement. Mais lorsque je me retourne, rétrospectivement par conséquent, il me semble, si je me comprends bien, être ici depuis je ne sais plus combien de temps, et j'ai l'impression que jusqu'à l'instant où je suis arrivé et où je n'ai pas tout de suite saisi que j'étais ici et où tu me dis : « Descends donc ! » – tu te rappelles ? – il faille remonter toute une éternité. Cela n'a absolument rien à voir avec les mesures, ni même avec la raison, il me semble que c'est une pure affaire de sensibilité. Naturellement, ce serait idiot de dire : « Je crois être ici depuis deux mois. » Ce serait un non-sens. Je ne puis que dire, en somme : « Depuis très longtemps ». (Mann, 1931 : 159)

Cela reste toujours une énigme de savoir ce qu'est le temps. Thomas Mann est éloigné des considérations des scientifiques et d'Aristote qui font du temps le nombre du mouvement. Il se rapproche bien plus de Saint-Augustin, qui nous dit que le temps nous échappe toujours quand

³ Idée qu'on trouverait notamment chez Auguste Comte et sa loi des trois états : toute forme de pensée passerait d'abord par un état théologique, passerait alors dans un état de dissolution avec l'état métaphysique, ce qui amènerait à un état positif qualifié de réel. Thomas Mann n'est pas indifférent à ce genre de conception et son personnage Settembrini peut apparaître en tant qu'admirateur du jeune ingénieur Hans Castorp, comme un porte-parole du positivisme. Cependant, il ne faut pas perdre de vue que pour Thomas Mann, le monde dans lequel vit l'ingénieur n'échappe pas au mythe.

il dit « qu'est-ce donc que le temps ? si personne ne me le demande, je le sais ; mais si on me le demande et que je le veuille expliquer, je ne le sais plus » (1964 : 264) et qu'on peine toujours à distinguer un temps long et un temps court. Or la question que pose Hans Castorp est véritablement celle d'Augustin. Elle se répétera tout au long du livre avec l'exemple notable des « potages éternels ». Par cette formule désignant le temps passé dans la salle à manger et à ces répétitions incessantes et qualifiées d'« éternelles » avec une ironie certaine par le narrateur, nous voyons l'action magique de la montagne sur la réalité du temps. Le potage, être fugace, destiné à être englouti devient « éternel ». Paul Ricoeur, commentant ce passage, qualifiera cette éternité d'« étrange » (1984 : 231) et il citera ce passage du texte :

Mais comme c'est toujours le même, il est au fond peu correct de parler de « répétition » ; il faudrait parler d'identité, d'un présent immobile, ou d'éternité. On t'apporte le potage à déjeuner, tel qu'on te l'a apporté hier, et tel qu'on te l'apportera demain. Et au même instant, un souffle t'effleure, tu ne sais ni comment ni où ; tu es pris de vertige, tandis que tu vois venir ce potage, les formes du temps se perdent, et ce qui se dévoile à toi comme la véritable forme de l'être, c'est un présent fixe où l'on t'apporte éternellement le potage. Mais il serait paradoxal de parler d'ennui à propos d'éternité ; et nous voulons éviter les paradoxes, surtout en compagnie de notre héros. (Mann, 1931 : 276)

Ce passage semble capital pour comprendre pourquoi Thomas Mann parle à la toute fin du roman d'un temps mythique. Le mythe prend ici la forme de l'irrationalité comprise sous la forme de l'incompréhensible. Quand Saint-Augustin nous dit qu'il sait ce qu'est le temps, mais qu'il est incapable de l'expliquer, il se refuse à tomber dans une théologie de l'absurde comme pouvait l'être celle de Tertullien. Karl Jaspers qui voit en Augustin un philosophe affirme à ce sujet : « il demeure étranger au *sacrificium intellectus*, au *credo quia absurdum* de Tertullien » (1989 : 195). Cependant Augustin voit toute la difficulté à maintenir une explication sur le temps et en appelle par la prière à Dieu pour comprendre toutes les difficultés liées à ce sujet. Thomas Mann n'a pas recours à ces pratiques religieuses dans son roman. En revanche il assume le caractère mythique du temps qui a cours là-haut, tout en prenant une certaine distance avec ce mythe. La distanciation ironique commence avec ce narrateur qui n'est pas Hans Castorp tout en étant suffisamment proche de lui. Ce pli opéré dans l'écriture du roman par l'ironie narrative crée une différence entre le temps raconté et le temps du récit. Ce temps du récit n'est pas celui qui est raconté et ceci à aucun niveau : Thomas Mann a mis plus de sept ans pour écrire le livre et il faudra moins de sept ans au lecteur pour terminer le livre. Le temps de la lecture ou de l'écriture ne correspondent pas au temps raconté. Or cette différence entre le temps du récit et l'expérience du temps connaît de multiples métamorphoses. L'épisode un petit peu curieux des potages éternels tend ainsi à se transformer avec l'épisode de la nuit de Walpurgis en une éternité non plus réelle, mais rêvée. Dans un état à la limite de l'ébriété, Hans Castorp en vient à tutoyer son mentor Settembrini, acte que ce dernier interprétera comme une forme d'affranchissement intellectuel et à déclarer de manière toute aussi effrontée son amour à Clawdia Chauchat. Moment de transgression, d'oubli de soi et de sortie par le rêve. Paul Ricoeur renvoie ici à la poésie grecque quand il dit :

Clawdia prêchant la liberté par le péché, par le danger, la perte de soi, aura-t-elle été autre chose pour Hans que les sirènes pour Ulysse quand celui-ci se fit attaché au mât

de son navire pour résister à leurs chants ? Le corps, l'amour et la mort sont trop fortement liés, la maladie et la volupté, la beauté et la pourriture encore trop confondues, pour que la perte du sens du temps compté soit payé en retour par le courage de vivre dont cette perte est le prix. *L'Ewigkeitsuppe* n'a eu pour suite qu'une éternité de rêve, une éternité de carnaval, *Walpurgisnacht*. (1984 : 234)

Le discours devient rêve, fuite hors de la réalité guidée par le désir. Quelque chose de mythique semble être là. Toutefois le développement du mythe continue de se poursuivre au-delà du rêve.

C'est, qu'en effet, le rapport au temps et en un temps de plus en plus insaisissable et mythique au sens d'une origine des temps apparaît. Thomas Mann consacre ainsi un chapitre à la neige qui joue un rôle capital dans l'œuvre. Cet événement parfaitement naturel en montagne et même en plaine de la tombée de la neige permet une sorte de matérialisation du temps. La neige apparaît en effet comme l'équivalent spatial à la temporalité. Chaque point de neige pouvant apparaître comme une sorte d'unité minimale du temps. Et la question certes rhétorique et triviale de savoir combien il faut de flocons de neige pour constituer un tas de neige rejoint le mystère du temps long et du temps court.

Mais la vérité du chapitre sur la neige n'est pas simplement là. Elle repose dans une sorte d'affrontement avec le sublime compris comme ce qui dépasse complètement toutes les forces humaines et qui pourtant révèle à l'homme son affranchissement vis-à-vis des forces de la nature et une forme de liberté. C'est de cette manière que le chapitre est lu par Ricoeur qui signale cet épisode de la neige comme une sorte de conquête de la liberté par Hans, vis-à-vis de ses précepteurs et maîtres que constitue le couple opposé Settembrini et Naphta. Ricoeur propose cette analyse :

Le « Silence éternel » unit l'espace et le temps dans une unique symbolique. En outre l'affrontement de l'effort humain à la nature et aux obstacles qu'elle oppose symbolise exactement le changement de registre des rapports entre temps et éternité – enjeu spirituel de l'épisode. Tout bascule lorsque le courage s'étant mué en *défi* – ce « refus obstiné à la prudence raisonnable » –, le lutteur, grisé de fatigue (et de porto), est visité par une vision de verdure et d'azur, de chants d'oiseaux et de lumière : « il en était ainsi à présent de son paysage qui se métamorphosait, qui se transfigurait progressivement. Certes le souvenir d'une Méditerranée, jamais visitée, mais connue « depuis toujours » n'est pas exempt de terreur (les deux vieilles qui déchirent un enfant, au-dessus d'un bassin, entre les flammes d'un brasier) : comme si le laid était irrémédiablement lié au beau ! Comme si la déraison et la mort appartenait à la vie — sinon « la vie ne serait pas la vie ». Mais désormais Hans n'a plus que faire de ses précepteurs. *Il sait*. Ce qu'il sait ? « *L'homme ne doit pas laisser la mort régner sur ses pensées au nom de la bonté et de l'amour* ». (1984 : 239-240)

Le passage par le mythe, c'est-à-dire ici l'imaginaire non plus rêvé, mais intimement imbriqué en lui, à la manière d'une « texture imaginaire du réel » (1964 : 24) dont nous parle Maurice Merleau-Ponty, a une valeur révélatrice de vérité. La lucidité et la découverte des plus grandes vérités passent par un temps immémorial. L'usage du mythe dans le roman en tant que le mythe est ce rapport à un temps originel présent « depuis toujours » (Mann, 1931 : 707) sert donc de fond à une réflexion qui tend vers la vérité. Ici Thomas Mann se rapproche

considérablement de ce qui constituera la pensée de Merleau-Ponty qui était amené à déclarer dans la *Phénoménologie de la perception* : « La réflexion ne saisit donc elle-même son sens plein que si elle mentionne le fonds irréflechi qu'elle présuppose, dont elle profite, et qui constitue pour elle comme un passé originel, un passé qui n'a jamais été présent » (Merleau-Ponty, 1945 : 280).

Ce fonds irréflechi, ce temps originaire qui n'a jamais été présent, c'est justement le temps du mythe.

Conclusion

Que le roman ne s'arrête pas avec l'épisode de la neige et que les événements les plus dramatiques du roman arrivent après ne doit certainement pas être négligé. Que la lucidité et le savoir acquis par Hans soient ensuite suivis d'une « grande hébétude » (Mann, 1931 : 893) qui exprime une forme de nihilisme est également important. Cependant cela ne touche pas de manière décisive au point que nous voulions élucider dans cette étude qui était le rapport à la magie et au mythe du roman *La montagne magique*. Nous avons voulu montrer que le terme « mythe » pouvait être pris en de multiples sens. Le premier d'entre eux fut celui de récit imaginaire et faux. C'est ce que l'on voit avec la démystification constante au cours du roman de l'idée que le progrès de la civilisation occidentale est l'œuvre de la raison et non d'une mythologie. Démystification ambiguë donc, puisqu'elle est en même temps affirmation du mythe. Naphta, ce personnage chaotique, sombre et finalement suicidaire qui dénonce la science sans présupposé comme un mythe est en même temps celui qui éclaire les difficultés. Car on en reste toujours au niveau des difficultés : Thomas Mann se garde bien de donner raison à Naphta ou à Settembrini. Il nous a néanmoins semblé qu'il a affirmé le mythe et la magie qui lui est propre comme constitutif du destin de la civilisation européenne, le mythe étant alors compris comme temps de l'origine et origine des temps.

BIBLIOGRAPHIE :

CASSIRER, Ernst (1972). *La philosophie des formes symboliques*. Paris : Les Editions de Minuit.

DESCARTES, René (1997). *Œuvres philosophiques I*. Paris : Classiques Garnier.

JASPERS, Karl (1989). *Les grands philosophes. 2/ Platon-Saint Augustin*. Paris : Plon.

MANN, Thomas (1931). *La montagne magique*. Paris : Arthème Fayard et Cie.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1964). *L'Œil et l'Esprit*. Paris : Gallimard.

RICOEUR, Paul (1984). *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*. Paris : Seuil.

SAINT AUGUSTIN (1964). *Les Confessions*. Paris : Garnier.