

Ellen Olestjerne :

Franziska zu Reventlow et le projet de soi

par

Paula Andrea Garcia Hernandez

Département d'Études allemandes

Université McGill, Montréal

Septembre 2008

Mémoire de maîtrise soumis à la
faculté des études supérieures et de la recherche
en vue de l'obtention du diplôme de
Maîtrise ès Arts

©Paula Andrea Garcia Hernandez, 2008

REMERCIEMENTS

Ce mémoire est le fruit de la passion semée par le Prof. Paul Peters, je le remercie de voir en moi, ce qui pour moi était invisible, pour sa patience et son constant encouragement, sans cela, ce travail n'aurait jamais vu le jour. Je tiens à lui exprimer ma gratitude de m'avoir fait bénéficier de son savoir, et de ses commentaires qui m'ont permis de disséquer cette œuvre.

Aussi, je dédie ce travail à la personne la plus courageuse que je connaisse, ma maman. Cet ardu travail est le résultat de sa motivation et de son optimisme; et de la foi qu'elle a édifiée en moi. Maman, si je peux aujourd'hui toucher mes rêves, c'est seulement parce que tu m'as placée dans leur chemin.

Il ne faut pas oublier ici les amis qui, malgré toutes les crises, sont aujourd'hui encore présents. Aurélie, Isa, merci pour votre patience et votre aide. Julie, Marie, Michel, merci, aussi pour les corrections, mais surtout pour le temps dont vous ne disposiez pas, vous avez été là même dans la distance, vos ondes positives sont arrivées jusqu'à moi, merci.

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	vi
ABSTRACT	vii
INTRODUCTION.....	8
CHAPITRE I LE <i>BILDUNGSROMAN</i>	28
Définition de <i>Bildungsroman</i>	28
Problème dans la définition: <i>Bildungsroman</i> , <i>Erziehungsroman</i> , et <i>Entwicklungsroman</i>	33
<i>Bildungsroman</i> – au féminin?	37
CHAPITRE II LE <i>SELBSTBEFREIUNG</i> : LE REFUS IDENTITAIRE	46
La tyrannie à l'inquiétant <i>Nevershuus</i> : le château, la mère, la révolte d'Ellen	47
Le refus global d'Ellen : le pensionnat et la peinture	57
L'exil... volontaire ? Fuite, l'héroïne en terra <i>incognita</i> , la mort du père	66
CHAPITRE III AU-DELÀ DE LA BOHÈME – LA PARTHÉNOGENÈSE FÉMININE ..	73
Le contre-univers bohémien : l'art, les pièges de l'amour	74
La transition vers sa parthénogenèse : se réapproprier son <i>Lebensrecht</i>	94
Le corps comme médium du <i>Selbsterfindung</i> : métamorphose, parthénogenèse et <i>Paradiesstufe</i>	98

CONCLUSION.....	110
BIBLIOGRAPHIE	113

SOMMAIRE

Il est communément admis que le genre *Bildungsroman*, soit, en raison de la notion d'éducation, exclusivement masculin. Par contre, il s'agit ici de démontrer le pendant féminin de ce genre en étudiant le cheminement intellectuel, affectif et éducationnel de l'héroïne éponyme dans *Ellen Olestjerne* de Franziska zu Reventlow.

Le premier chapitre de cette analyse met en place le cadre théorique où sera défini le *Bildungsroman* féminin. Le deuxième aborde le *Selbstbefreiung*, la libération de l'héroïne, élément indissociable du pendant féminin du genre. Enfin, le troisième chapitre traite sur le *Selbsterfindung* de l'héroïne, qui doit se réinventer une définition en dehors des normes patriarcales pour atteindre l'harmonie avec soi-même et avec son milieu.

L'étude d'*Ellen Olestjerne* mène à la conclusion qu'il existe en effet le *Bildungsroman* féminin, l'héroïne atteint son *Selbsterfindung* d'une manière extrêmement radicale, elle refuse toute conception préconçue de sa féminité par le patriarcat, et se crée de toutes pièces une identité conforme à ses valeurs.

Mots clés

Bildungsroman féminin, *Lebensrecht*, *Selbstbefreiung*, parthénogenèse féminine, *Selbsterfindung*, *Paradiesstufe*

ABSTRACT

This thesis examines Franziska zu Reventlow's novel *Ellen Olestjerne* in which Reventlow creates a heroine who reaches intellectual, emotional, and educational maturity exclusively outside of the established constructs and definitions of patriarchal Wilhelmine society. Given that the *Bildungsroman* was a hitherto almost exclusively male genre, this thesis aims to prove, based on Reventlow's novel, the existence of a possible alternative and "female" *Bildungsroman*, and all that this entails.

The first chapter of this study establishes the theoretical framework for the possibilities and problematic of female *Bildungsroman* by examining the overall historic, thematic, and formal context of the genre. The second approaches the *Selbstbefreiung*, or the difficult process of the liberation of the heroine from all external constraint and definition, an indispensable element of a female *Bildungsroman*. Lastly, the third chapter treats of *Selbsterfindung* or, self-reinvention of the heroine. Her path, it is argued, is, as woman, more one painful self-reinvention than of simple self-discovery, since she must radically reshape herself and her image of an autonomous female identity against all prevailing definitions in order to ultimately reach harmony with herself and her environment, a harmony she paradoxically achieves by flouting all societal convention.

The study of *Ellen Olestjerne* leads to the conclusion that there is indeed a female *Bildungsroman*: for the heroine achieves both her *Selbsterfindung* and

reconciliation with life and the human collectivity, but in an unprecedentedly radical fashion, which shows the deep originality of both the author and her novel.

Keywords

Bildungsroman, Lebensrecht, Selbstbefreiung, female parthenogenesis, Selbsterfindung, Paradiesstufe

INTRODUCTION

Wer bin denn ich, wenn ich eine Frau bin? *Schreibend* suchten Frauen in „einem langen Weg zur Mündigkeit“ Antwort auf diese Frage und hinterließen so Spuren im Geschichtsprozeß, die uns, die wir fünfzig Jahre nach Virginia Woolf immer noch fragen, zumindest ein Traditionsbewußtsein im Fragen vermitteln können.¹

Dans *Weiblichkeit und weibliches Schreiben: Poststrukturalismus, weibliche Ästhetik, kulturelles Selbstverständnis*, Ingeborg Weber soumet à vérification la thèse sur la *particularité* de l'écriture féminine, et sur la *particularité* de la féminité. Dans son essai, elle ne peut donc se dérober à la question de l'identité de la femme, qui en l'occurrence est de grande pertinence dans notre analyse. Même encore cinquante ans après Virginia Woolf et ses allusions à *Une chambre à soi*, l'inévitable questionnement reste lui toujours d'actualité, «Wer bin denn ich, wenn ich eine Frau bin?» est le fondement même de notre étude. Ellen Olestjerne, l'héroïne éponyme du roman de Franziska zu Reventlow semblerait à la fin du récit trouver la réponse; et c'est pour cette raison qu'il est question d'elle et de son cheminement dans cette étude. En refusant d'imiter un modèle préconçu, Ellen est malgré elle, un modèle d'une nouvelle définition féminine, celle de la *non-définition*².

¹ Ingeborg Weber, *Weiblichkeit und weibliches Schreiben: Poststrukturalismus, weibliche Ästhetik, kulturelles Selbstverständnis*, Darmstadt, Wissenschaftliche Gesellschaft, 1994, p. 3.

² Par *non-définition*, il s'agit ici d'absence et non pas d'antithèse. Non pas que l'héroïne ne se rebelle pas contre les définitions patriarcales de la femme, mais son geste va au-delà. Ellen se construit un modèle à elle, propre, et ce, en l'absence préalable de modèle alternatif, et nullement dans le but ultérieurement d'en

Mais avant il est nécessaire de présenter l'auteure Franziska zu Reventlow, pour après expliquer en détail les raisons et les intentions de cette analyse.

Biographie de Franziska zu Reventlow (1871-1918)

Ihr Götterkind, dies ganz private, vaterlose Kind, um das ihr ganzes Leben sich bewegt hatte, war Soldat geworden. Sie holte ihn sich - setzte ihn in Konstanz in ein Ruderboot, legte sich selbst in die Riemen, wurde von Wachtbooten aus beschossen, brachte im durchlöcherten Kahn ihren Buben an Schweizer Ufer.³

On est en 1917, d'après Balder Olden «alle Zeitungen der Welt waren voll von dieser Tat»⁴, une petite femme toute menue amène à bout des coups de rame son «Bubi» de 20 ans, au terrain neutre suisse. Il la dépasse largement en hauteur et en poids, son enfant, personne, même pas l'empire prussien va le lui enlever. Voici donc Franziska zu Reventlow, femme, amante, mère, peintre et écrivaine, qui ne se contentera pas du confortable milieu, mais qui cherchera le long de sa vie, même à la mort, à sortir de toute convention. Pour beaucoup, elle se sauve des années difficiles de la vieillesse en courant à 47 ans vers sa propre mort. Une chute à bicyclette en serait responsable, elle aurait buté contre son bâton de marche, en s'infligeant une blessure mortelle au niveau de l'abdomen. Sans aucun doute, une mort hors du commun pour une femme à son époque, mais toute à fait à la Reventlow... Sa vie a été idéalisée, de même sa mort; la vérité étant toute simple et autre: elle qui vivait

en faire un.

³ Telle est la version racontée par Balder Olden, devenue légende probablement en raison de son sensationnalisme. Balder Olden, *Das Tagebuch*, cité dans Johanna Segers, *Über Franziska zu Reventlow*, Oldenbourg, Igel, 2007, p. 58.

⁴ *Ibid.* p. 58.

difficilement depuis des années avec les contrecoups des deux graves opérations effectuées l'abdomen, succombe, suite à la chute, aux séquelles de la vieille blessure à nouveau ouverte, son corps affaiblit ne supporte plus une troisième opération⁵. Sa mort aura été aussi paradoxale que sa vie; en courant vers la liberté elle aura trouvé la mort.

Fanny

Franziska comtesse zu Reventlow, appelée officiellement Fanny, naît le 18 mai 1871 dans le nord de l'Allemagne. En 1868, le comte Ludwig zu Reventlow s'installe à Husum avec sa famille à titre de sous-préfet du roi de Prusse. Franziska y grandit avec ses trois frères et sa sœur sous l'œil stricte de la mère, qui tient à une éducation conforme à l'image des rigoureuses normes aristocratiques de la société wilhelmienne. Dans son roman autobiographique, *Ellen Olestjerne*, Reventlow présente la mère comme un être froid, souvent cruel, qui punit sévèrement tout écart de conduite; Franziska, qui très jeune se démarque par sa fugacité, et son net désir de profiter des privilèges qui ne semblent être conférés qu'à ses frères, souffre particulièrement par cette rigidité. Afin de dompter l'esprit rebelle de Franziska, les parents décident en 1886, comme dernier recours, de déléguer l'éducation de l'enfant au *Magdalenenstift* à Altenbourg; où son séjour est pourtant de courte durée, puisqu'une année après, en raison de mauvaise conduite, elle se fait renvoyer. Cet événement ne fait qu'aggraver la

⁵ Brigitta Kubitschek, *Franziska Gräfin zu Reventlow Leben und Werk*, Munich, Profil, 1998, p. 497 : «Durch einen Sturz vom Fahrrad hatte sich Franziska am Tag vor ihrem Tod schwere innere Verletzungen zugezogen. Sie konnte sich noch in ihre Wohnung schleppen; dort fand die ihre Haushilfe, Giuseppina Vicinelli, fast bewußtlos und sich vor Schmerzen windend. Sie sorgte dafür, daß Franziska zu Reventlow unverzüglich in die Klinik eingeliefert wurde. Die Schwerverletzte wurde sofort operiert; doch während der Operation stellte man eine Darmverschlingung fest. Erschwerend war hinzugekommen, daß in einer wenige Jahre zuvor erfolgten Operation (wohl im Herbst 1914 in München) bereits Teile des Darms wegoperiert waren. Noch während des Eingriffs in der Klinik von Locarno starb Franziska zu Reventlow an Herzversagen.»

relation, déjà bien tendue, de Franziska avec sa mère, qui décide de l'envoyer chez des parents à la campagne, espérant ainsi non plus redresser, mais du moins, adoucir l'esprit récalcitrant de sa fille. Franziska cristallise ses ambitions lors de son séjour à la campagne, elle veut devenir peintre; métier auquel elle sait bien ses parents, installés dès 1889 à Lübeck, s'opposeront fondamentalement. Afin d'acquérir éventuellement l'autonomie financière, dans le but toujours de concrétiser son désir de devenir artiste peintre, elle convainc le père de financer ses études en tant qu'enseignante; études qu'elle réussit sans effort, en seulement un an et demi. Également pendant ce temps, elle fait ses premiers échanges littéraires dans le *Ibsenklub*⁶ de Lübeck. Mais Franziska reste toujours sous la garde parentale, et décide finalement de s'enfuir à Wandsbeck, où elle essaie sans succès, de trouver un emploi. De plus, la cause de la maladie subite du père lui est attribuée⁷, les frères, la sœur et la mère lui refuseront même la visite au pied du père mourant. Sans emploi, reniée par sa famille, «Franziska zu Reventlow verlobte sich schließlich mit Walter Lübke, der ihr Verständnis entgegenbrachte und ihr ein Gefühl von Geborgenheit und Sicherheit vermittelte»⁸, écrit Ulla Egbringhoff dans son livre sur la biographie de l'auteure, «[a]ußerdem unterstützte Walter Lübke ihre

⁶ Selon Helmut Fritzt : «Die «Ibsen-Clubs» gelten gegen Ende des Neuzehnten Jahrhunderts als das intellektuelle Vorfeld der jugenlichen Rebellion». Helmut Fritzt, *Die erotische Rebellion*, Frankfurt a.M., Fischer, 1980, p. 44.

⁷ B. Kubitschek, *op. cit.*, p. 268 : «Ihr Bruder Ludwig will sie sogar dafür [*den Tod des Vaters*] verantwortlich machen; er wirft ihr in seinem Brief vom 26. Mai 1893 vor, daß sie durch ihre wiederholten Lübecker Aufenthalte – Franziska hatte dort mehrfach alte Freunde besucht, wovon der Vater Kunde erhielt – den Schlaganfall "Äfective Affection" verursacht habe. Er fordert seine Schwester in diesem Brief – widerum ohne Anrede und Gruß – in harten Worten auf, ihm nicht "vor die Augen zu kommen", wenn sie demnächst wegen der schweren Krankheit des Vaters ins Elternhaus nach Lübeck reise.»

⁸ Ulla Egbringhoff, *Franziska zu Reventlow*, Hambourg, Rowohlt Taschenbuch, 2000, p. 42.

künstlerischen Ambitionen und hinderte sie nicht an der Verwirklichung ihres Traumes, Malerin zu werden»⁹.

Franziska zu Reventlow à Schwabing

Gegen den Namen Fanny hegte sie jedoch zeitlebens une abneigung und nannte sich Franziska. Allerdings erscheint in später ausgestellten Urkunden, wie im "Staatsangehörigkeits-Ausweis" von 1900, im "Russischen Reisepaß" von 1912 und in der beglaubigten Abschrift der Sterbeurkunde von 1939, immer der Name "Fanny" als erster Vorname. In keinem offiziellen Dokument, die zur Verfügung stehen, wird der Name Franziska genannt, dem sie seit ihren Münchener Jahren, also ab 1893, den Vorzug gibt.¹⁰

Brigitta Kubitschek dans son œuvre *Franziska Gräfin zu Reventlow Leben und Werk* éclaire de manière convaincante le mystère autour du vrai nom de l'auteure, celle-ci semble avoir fait un choix délibéré lors du changement de Fanny à Franziska. Le nom Franziska fera partie de la nouvelle vie de la jeune femme; Fanny ce n'est que le nom officiellement donné par les parents, et en le délaissant, elle laisse le monde familial et peut se construire dans son nouveau monde à Munich une identité autre que celle imposée.

C'est ainsi qui débute une autre étape pour Franziska zu Reventlow; en août 1893, elle part à Munich afin de faire des études dans la prestigieuse école de peinture d'Anton Azbé, et elle écrit quelques textes littéraires publiés dans le *Husumer Nachrichten*. Installée à Schwabing, elle jouit enfin de la liberté pour créer, et elle jouit aussi de l'atmosphère créatrice de ce milieu bohémien, où elle côtoie artistes,

⁹ *Ibid.* p. 42.

¹⁰ B. Kubitschek, *op.cit.*, p. 36.

philosophes, écrivains. Son fiancé, Walter Lübke, attend par contre le prompt retour de Franziska, qui entretient parallèlement une relation amoureuse avec Adolf Herstein, de qui elle tombe enceinte en 1894. Elle se voit donc obligée d'épouser Lübke, qui n'apprendra que plus tard la vérité quant à Herstein, et quant à ladite grossesse, qui n'arrivera jamais à terme. Lübke demandera le divorce en ne pouvant comprendre l'idée de relation libre que Reventlow embrasse:

Die Vorstellung jedoch, die Franziska zu Reventlow von einem gemeinsamen Leben hatte, unterschieden sich von denen ihres Verlobten erheblich. Ihre Abneigung gegen Bindungen, Verpflichtungen und Abhängigkeitsverhältnisse war so dominant, dass dies letztendlich auch ihre Beziehung zu Walter Lübke zerstörte.¹¹

1896 est une année plutôt difficile pour Reventlow, elle n'arrive pas à se remettre du divorce avec Lübke, elle vit des grandes difficultés financières, et en plus, elle est terriblement malade et seule. Néanmoins, elle réussit à survivre avec la publication dans le *Simplicissimus* des courtes histoires humoristiques et des satires, comme *Vater*, *Wahnsinn* et *Das jüngste Gericht*. Le *Simplicissimus* était un magazine satirique qui s'attaquait à la situation sous le régime de l'empereur Guillaume II, des écrivains renommés en ont fait partie, dont Frank Wedekind, Ludwig Thoma, Rainer Maria Rilke. D'après Kubitschek :

Auch die Gräfin Reventlow hatte bereits im Gründungsjahr des "Simplicissimus" eine Geschichte mit dem Titel "Das jüngste Gericht" abgeliefert, die dann am 9. Januar 1897 erschien. Die betreffende Ausgabe wurde noch in Leipzig von der Druckpresse weg konfisziert, und der Staatsanwalt erhob in München Anklage wegen Gotteslästerung und beschlagnahmte die Ausgabe. Darauf hin schrieb die

¹¹ U. Egbringhoff, *op.cit.*, p. 50.

Gräfin Reventlow die Geschichte "Das allerjüngste Gericht", die am 6. März 1897 im "Simplicissimus" erschien und diese Vorgänge um die Anklage ironisch persiflierte.¹²

C'est un acte de grande audace de répliquer, avec la publication du texte satirique *Das allerjüngste Gericht*, à la censure de *Das jüngste Gericht*¹³, puisque à la même époque, l'écrivain Oskar Panizza avec son texte *Das Liebenskonzil*, aussi considéré comme blasphématoire par le ministère public, doit purger une peine de prison d'un an.

Mère et femme

À partir de 1897, date de naissance de son enfant Rolf Reventlow, elle subsistera grâce à la traduction. La situation de mère monoparentale – elle ne révélera jamais l'identité du père – lui convient parfaitement, et ce malgré les difficultés financières qu'elle éprouve, «die Göttermaus» lui donne une raison de vivre. Toutefois, elle ne s'oublie pas en tant que femme, elle a différentes relations amoureuses, mais vit difficilement le fossé infranchissable qui se creuse dans sa vie entre l'amour et l'érotique. Dans la nuit de l'an 1896-97, elle écrit ses réflexions dans son journal intime au sujet de l'année qui vient s'achever, et se remémore avec nostalgie les beaux moments de l'été, et son impuissance face à l'amour qui ne prend jamais pour elle le même chemin que sa vie érotique :

¹² B. Kubitschek, *op.cit.*, p. 321.

¹³ Dans cette histoire courte, Dieu et Saint Pierre, afin de mener à terme le jugement final, doivent engager un avocat. D'après Fritz, c'est «ein Sketch, in dem sie [Reventlow] die Zensurgelüste der Staatsanwaltschaft verspottet, die selbst noch im Himmel Gericht halten würden». H. Fritz, *op.cit.*, p.141.

Dieser Sommer – Gott, da jubelte wieder alles in mir – ich war gesünder und dachte mir, nun ist alles möglich. Ich wollte Walter behalten und die anderen alle auch – was habe ich in der kurzen Zeit alles erlebt – einen nach dem anderen. Warum fühle ich das Leben herrlich und intensiv, wenn ich viele habe? –immer das Gefühl, eigentlich gehöre ich allen. Und dann wieder der haltlose Jammer, daß ich dadurch gerade den Einen verliere, der mich liebt. Warum gehn Liebe und Erotik für mich so ganz auseinander?¹⁴

Elle est incapable d'aimer qu'un seul homme. Elle entretient vers 1900 des relations amoureuses avec Ludwig Klages, qui l'introduit au cercle des *Kosmiker*, avec Dr. Alfred Friess alias «Monsieur»; avec Karl Wolfskehl, aussi des *Kosmiker*, ainsi qu'avec Albrecht Hentschel. Dans la même période, elle écrit le texte *Viragines oder Hetären*, ici elle démontre entre autres aux *Viragines* – féministes –, que la libération de la femme ne peut que passer par l'érotisme et la maternité.

*Les complexes d'argent*¹⁵

Franziska zu Reventlow aura le long de sa vie des problèmes financiers. Elle et son enfant frôlent la misère, ne possèdent pas de domicile fixe, sont des clients réguliers des maisons des prêts; mais en même temps Reventlow refuse de vendre à un seul homme sa liberté: la sécurité financière qu'elle aurait souhaitée, n'équivaut pas le prix de sa liberté. Entre 1897 et 1903, année de la cohabitation avec son amoureux Bohdan von Suchoski, et Franz Hessel, elle traduit, presque à la chaîne, des textes français d'Anatole France, Guy de Maupassant, André Prévost, et Émile Zola, entre

¹⁴ Franziska zu Reventlow, *Sämtliche Werke in fünf Bände*, sous la direction de Michael Schardt, Oldenbourg, Igel, 2004, t. 3, p. 43.

¹⁵ Inspiré du titre du roman *Der Geldkomplex* (1916) de Reventlow.

autres. Elle regrette amplement le temps perdu qu'elle voudrait mieux passer avec son «Göttermaus», mais de cette façon elle réussit à nourrir son enfant, et sans le vouloir elle nourrit et affine le style qui lui sera si singulier le temps venu.

Elle essaie sans succès, à part la traduction, différentes professions. À ce sujet, il faut citer Helmut Fritz qui dans *Die erotische Rebellion* résume assez bien ce qui pourrait s'appeler la détermination infatigable de Reventlow à subvenir aux besoins de son enfant:

In den ersten Münchner »Bubi«-Jahren hastet die unermüdlische Gräfin von einem Tätigkeitfeld zum anderen. Sie übersetzt in Tag- und Nachtschichten französische Liebesromane, sie putzt Klinken (wie zur gleichen Zeit Thomas Mann) als Versicherungsagentin für die »Hamburger Militärdienst-, Austeuer- und Altes-Versicherungs-Gesellschaft« [...] Sie lernt Stenographie, um als Privatsekretärin eine Stelle zu finden, pachtet einen Milchladen und geht bankrott.¹⁶

Également, elle fait des cours de théâtre, qui sont payés par ses heures supplémentaires en tant que modèle vivant. À certains moments, Reventlow se prostitue, sans aucune contrainte morale, dans le seul but d'amener du pain sur la table pour son enfant. Après une de ces journées occasionnelles de prostitution, Reventlow réfléchit à ce sujet dans son journal. L'avenir financier d'une femme monoparentale s'avérant à l'époque comme incertain, la prostitution n'est donc pas un choix pour elle; le plus important, c'est, il n'y a aucun doute, le bien-être de l'enfant :

Ich komme müde heim, bon froh, wenn ich etwas mehr Geld in der Tasche hab' und wieder bei meinem Bübchen bin. Aber daß er mir etwas übernehmen sollte, wenn er groß wird und einen Einblick in die Abgründe tut, durch die seine Mutter

¹⁶ H. Fritz, *op.cit.*, p. 56.

gelegentlich wandelt – er möchte mir's eher übelnehmen, wenn ich ihn und mich verhungern ließe, und wenn ich mich mit Übersetzungen totschinde. Mein einziges Verbrechen ist, daß ich nicht reich bin.¹⁷

Elle s'y prendra par bien des moyens afin de sortir du marasme financier, dans lequel elle semble devoir rester. Erich Mühsam lui propose une affaire qui pourrait la sortir de sa situation : un mariage arrangé avec un baron russe, ce dernier se voyant dans l'obligation de se marier afin de toucher l'héritage de son riche père, lui en donnerait la moitié une fois l'affaire conclue. Selon Mühsam dans *Namen und Menschen. Unpolitische Erinnerungen* la demande se déroule ainsi :

«Sagen Sie mal, Gräfin», sagte ich, «Sie sollen Baronin werden.» «Sie sind wohl verrückt», entgegnete sie, und dann setzte ich ihr die Geschichte auseinander. «Wie heißt der Kerl?» fragte sie nach kurzer Überlegung und meinte dann : «Rechenberg ist ganz praktisch. Da brauche ich ja nicht einmal die Monogramme in den Taschentüchern umzusticken.»¹⁸

Ascona

Franziska et Rolf Reventlow quittent Munich vers 1910, pour se diriger à Ascona, où se réalisera le dit mariage avec le Baron Alexander von Rechenberg¹⁹. Pour celui-ci, elle ne reçoit que 20000 marks qu'elle perdra aussitôt avec la débâcle en 1914 de la

¹⁷ F. zu Reventlow, *op.cit.*, p. 98.

¹⁸ Erich Mühsam, *Namen und Menschen. Unpolitische Erinnerungen*, Leipzig, Volk und Buch, 1949, p. 164.

¹⁹ Erich Mühsam raconte de manière succincte cette aventure dans ses écrits autobiographiques. Le baron Rechenberg il le décrit comme «ein riesiger Kerl, der ein verwegenes Leben als Matrose in aller Welt und als Goldwäscher im Ural hinter sich hatte, bei irgendwelchen Abenteuern sein Gehör vollständig eingebüßt hatte und gegen die abstinenten Vegetarier besonders dadurch erheblich abstach, daß er zu jeder Mahlzeit ungeheure Fleischmassen vertilgte und ständig besoffen war.» *Ibid.* p. 151.

banque de Tessin. Ascona est la période la plus prolifique littérairement pour Reventlow, les œuvres de cette époque sont: *Von Paul zu Pedro*, *Herrn Dames Aufzeichnungen*, *der Geldkomplex*; et divers récits dont *Tot*, *Wir Spionne*, *Das Logierhaus* «*Zur schwankenden Weltkugel*» qui est publié aux éditions Langen. Son dernier roman *Der Selbstmordverein* n'est qu'un fragment lorsque Reventlow trouve la mort.

Malgré l'exclusion sociale, malgré le banissement familial, malgré les complexes d'argent, conséquence directe de son statut de femme, malgré son état de santé précaire, Franziska zu Reventlow, sous les conditions aussi difficiles que catastrophiques, réussit, non pas à devenir peintre comme elle l'aurait voulu, mais réalise tout de même son *Kunstwerk* : vivre en marge de la société sa défintion de femme autonome, tout en créant une œuvre littéraire qui étonne par sa radicalité.

Pourquoi choisir Reventlow?

Die Misogynie, weniger als Haß auf die einzelne Frau, sondern als Haß auf das weibliche Element in der Kultur, gehörte, ebenso wie ihre Kehrseite, die Idolatrie und Dämonisierung des Weiblichen, zu dem Denk-Habitus der europäischen Intelligenz um die Jahrhundertwende.²⁰

Nike Wagner dans son analyse *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne* présente cette *terra incognita*²¹ qu'est la femme autour de la fin de siècle. Soit elle est conceptualisée par l'homme comme l'épouse et la mère respectable

²⁰ Nike Wagner, *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1987, p. 9.

²¹ *Ibid.* p. 8.

assignée à un unique rôle familial; soit elle est en marge de cette unique structure familiale, donc anormale, voire même amoral, en conséquence un être destructeur: la femme fatale, la femme fragile, la femme enfant.

Il est ici intéressant de constater que Franziska zu Reventlow s'oppose à faire partie de telle ou telle définition à laquelle chaque femme de son époque semble devoir y appartenir. Ni femme fragile, ni femme fatale, ni femme enfant... et surtout pas femme bien-pensante, Franziska zu Reventlow ne peut être définie dans aucune des catégorisations typiques de son époque. Et ce même si à tout prix, en raison peut-être de sa personnalité hors de toute norme, on semble équivoquement vouloir l'incarcérer derrière les barreaux des termes tout faits. Son ami et amant de longue date Ludwig Klages l'appelle la *heidnische Heilige* semblant ainsi vouloir catégoriser son propre fantasme.²² Également, il faut mentionner qu'elle est vue par certains critiques comme l'«*Urbild der "Lulu"*», ou comme une «*"Madame Chauchat"*»²³, ainsi faisant référence, tout d'abord, à la femme fatale de Wedekind, et ensuite, à l'héroïne de Thomas Mann dans *Der Zauberberg*. En vérité, il est juste de reconnaître que Franziska zu Reventlow émerge en tant que femme et écrivaine de la norme, surtout lorsqu'il semblerait que certains critiques actuels n'évaluent pas son œuvre à sa juste valeur. C'est le cas en effet, de la critique littéraire de Tilman Spreckelsen, dans le *Frankfurter Allgemeine* du 8

²² D'après Klages, Reventlow était pour lui l'incarnation de la sainte païenne. Elle était la sainte dans l'incarnation de sa pureté nordique: «In dieser Frau – so fühlte und glaubte ich – begegnete mir, gestaltet und verkörpert, das Element nordischen Heidentums in unvermischer Reinheit, strahlend, unbesieglich und eine Verheißung, wie es deren keine noch gab, keine je wider geben wird.» Elle était la païenne dans l'assouvissement de ses désirs: «Sie lebte gemäß Goethes »Und ist es trieb, so ist es Pflicht«». H. E. Schröder, *Ludwig Klages. Die Geschichte seines Lebens*, Bonn, H. Bouvier, 1966, p. 270 et 320 respectivement.

²³ Wolfgang Kroeske, «Franziska Gräfin zu Reventlow. Oder : Das Geld kommt nur zu dem, der es mehr liebt als alles andere» cité dans *Frauen um Erich Mühsam: Zenl Mühsam und Franziska zu Reventlow*, Schriften der Erich-Mühsam-Gesellschaft, Malente, Gustav-Heinemann-Bildungsstätte, sixième Erich-Mühsam-Tagung, 12-14 mai 1995, vol. 11, p. 94.

décembre 2005, qui traite sur l'œuvre de Reventlow. Michael Schardt, l'éditeur, réunit pour la première fois dans cette édition en cinq tomes le *Gesamtausgabe der Werke, Tagebücher und Briefe* de Franziska zu Reventlow, ainsi que son journal intime, et également une bibliographie exhaustive de l'écrivaine. Spreckelsen, avec une certaine ironie, mentionne qu'il faut vouer un grand intérêt à la vie de Reventlow, lorsque l'on décide de s'intéresser à son œuvre :

Ob man dieses (*ein großes Interesse an Reventlows Leben*) auch an die Schriftstellerin wenden möchte, ist wiederum eine Geschmacksfrage: Da ist der sentimentale Debütroman "Ellen Olestjerne" von 1903, der den Untertitel "Eine Lebensgeschichte" vielleicht mit allzu großem Recht trägt, denn besonders das bemüht sinnstiftende Ende scheint unmittelbar aus autobiographischen Aufzeichnungen geschöpft.²⁴

Ce n'est pas juste «eine Geschmacksfrage» que d'étudier les qualités littéraires d'une œuvre, à moins qu'elle semble en être dépourvue, et c'est exactement l'impression qui reste au lecteur lorsqu'il lit l'accueil de Spreckelsen, puisqu'il ne fait référence qu'au caractère autobiographique du livre, omettant le cheminement de l'héroïne qui s'apparente à celui d'un *Wilhelm Meister* dans le genre *Bildungsroman*. Le premier roman de l'auteure est dégradé sans explications valables, comme les autres romans de l'écrivaine, au genre *Unterhaltungsroman* de la manière suivante :

Tatsächlich atmen auch die im zweiten Band dieser Ausgabe versammelten Romane den Geist gehobener Unterhaltungsliteratur aus dem Kaiserreich, die daher heute kaum noch unterhalten. Wenigstens wird diese Reventlow-Ausgabe

²⁴ Tilman Spreckelsen, «Heiße Götternacht der Liebe: Werke, Briefe und Tagebücher der Franziska zu Reventlow», *Frankfurter Allgemeine*, Frankfurt a.M., 8 décembre 2005, p. 36.

Maßstäbe setzen, da sie auf absehbare Zeit sicher die ausführlichste ihrer Art bleiben wird. Schwer zu sagen, ob man dazu gratulieren soll.²⁵

En réplique, il ne reste qu'à citer Manuela Günter dans *Avantgarden in Ost und West*. La critique soulève la radicalité de Reventlow, qui truque les lecteurs dans ses, "à première lecture", *Unterhaltungsromane*. Dans ses textes la féminité serait une mascarade, derrière laquelle il serait impossible de trouver un être réellement féminin:

Nicht die Auflösung des Status des Weiblichen Zeichen, sondern eine Bestätigung bildet die Grundlage, um die zeichenproduzierenden Subjekte zu denunzieren. Dies ein Grund, warum die Parodien Reventlows so ›herzlos‹ erscheinen: Auf den ersten Blick harmlos-amüsante Unterhaltungsromane, erweisen sie sich einer zweiten Lektüre als radikale und eigenwillige Abrechnungen mit den Bildern von Weiblichkeit, weiblichem Schreiben und deren Produzenten und Produzentiinnen. Die Texte inszenieren Weiblichkeit als Oberfläche, die der männlichen Tiefe entgegengestellt wird.²⁶

Il est certain que l'intention ici, n'est pas de légitimer *tous* les écrits de Reventlow, mais puisque l'on croit que roman *Ellen Olestjerne* est bien plus que de la simple «gehobene[r] Unterhaltungsliteratur», qui n'est même plus capable d'«unterhalten», il est juste de trouver dans quelle mesure, avec des arguments à l'appui, le roman donnerait tort à la sévère critique de Spreckelsen.

²⁵ *Ibid.* p. 36.

²⁶ Manuela Günter, «Weibliche Autorschaft und Avantgarde(n) : Der ›Falk‹ Franziska zu Reventlow», *Avantgarden in Ost und West*, sous la direction de Hartmut Kircher, Maria Kłńska, et Erich Kleinschmidt, Cologne, Böhlau, 2002, p. 222.

Il est à croire qu'il faut accorder à Reventlow une certaine reconnaissance, déjà pour son temps elle est bien au-delà du moderne et de l'avantgarde²⁷, elle est révolutionnaire: elle tient à rompre avec tout concept du féminin figé par l'idéal patriarcal; elle est autonome financièrement, elle est divorcée, elle est mère monoparentale. Non seulement elle ne fait pas partie des définitions typiques de la femme de l'époque, qui réduisent la femme à la passivité, au dévouement, à l'adaptation²⁸ dans la sphère du privé, mais en plus elle démontre par son vécu l'existence d'une femme vue par une femme, c'est-à-dire : on se trouve vis-à-vis d'une femme qui se définit en pratique et en théorie à sa manière. Il faut clarifier qu'elle objecte toute manipulation et toute définition patriarcale masculine préconçue de son existence féminine, soit autant la définition "positive" de la femme bien-pensante, comme d'ailleurs la définition diabolique incarnée par la femme fatale, et ce au nom de sa propre conception d'identité féminine. Puisque Reventlow tient à sortir des sentiers battus et s'édifier une identité propre, il faut souligner l'absence de modèles de féminité (soit des modèles vivants pour la jeune Franziska, ou des modèles littéraires écrits d'héroïnes pour Ellen), dans cette *terra incognita* de sa quête identitaire, elle devra s'y aventurer et affronter les dangers de tout pionnier en terre nouvelle.

La vie de bohémienne de Franziska zu Reventlow semble avoir captivé grand nombre des critiques, puisque souvent il est d'avantage question dans les analyses de

²⁷ *Ibid.* p. 227: «Franziska zu Reventlow gilt stilistisch nicht als Autorin der Moderne, und keinesfalls wird sie den Avantgarden zugerechnet. Deren Kriterien erfüllt sie zwar sehr weitgehend, zugleich weicht sie diese aber auf und untergräbt sie: Das Mittel der Provokation durch den radikalen Bruch mit Konventionen und Traditionen beherrscht sie ebenso souverän wie die Figur der Überschreitung; die Forderung nach einer Rückführung von Kunst in Leben scheint ihr geradezu eine Selbstverständlichkeit.»

²⁸ Karin Tebben, *Beruf: Schriftstellerin*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1998, p. 25.

sa vie trépidante, et de ses amours, que de ses œuvres. Mon intention est toute autre: analysant le récit autobiographique *Ellen Olestjerne*, il est possible de constater que l'héroïne construit un *Selbstentwurf* de son identité féminine, femme-amante, femme-mère, qui rejette tout rôle assigné par la société. Ce *Selbstentwurf* d'Ellen marque l'appartenance du roman à ce que l'on considère comme le *Bildungsroman*, il sera question ici, de le démontrer. Mais, il s'agit d'un *Bildungsroman* extrêmement radical et féminin. «On ne naît pas femme : on le devient»²⁹, soutient Simone de Beauvoir dans sa formule devenue célèbre dans *Le Deuxième Sexe*, Ellen réussira l'impossible, l'inversion même de ce procès d'assimilation. Elle ne se moule pas à la définition préconçue de la société et de son milieu, voire de son amant Walkoff et de la dite scène alternative bohémienne, qui subtilement veut tout de même lui imposer ce rôle de femme; elle devient bien plus, elle réussit catégoriquement la régression de son processus de socialisation déjà entamé par le mariage. Ce n'est pas une simple révolte que vit l'héroïne, mais bien la *régression* de son éducation de femme: elle objecte l'éducation figée à la manière bourgeoise-patriarcale, afin de vivre en chair sa parthénogenèse, puisqu'elle se crée de toute pièce en tant que nouvelle personne féminine autonome. Cette analyse est divisée en trois parties: d'abord sont introduits la notion du *Bildungsroman*, pour enchaîner avec le *Selbstbefreiung* ou le refus identitaire d'Ellen, et finir avec le *Selbsterfindung* identitaire de l'héroïne qui passe de l'enfance à la maturité éducationnelle, intellectuelle et affective. Mais préalablement, il faut d'introduire la problématique du récit qui sera traitée ici.

²⁹ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1950, t. 2, p. 13.

Ellen Olestjerne

Le premier roman de Reventlow *Ellen Olestjerne* (1903) est un roman hautement autobiographique qui raconte les luttes intérieures d'une jeune fille de famille noble, qui rejette la rigidité des normes établies de la société wilhelmienne. (Ce roman étant l'objet de cette analyse, il sera question dorénavant, afin d'alléger la lecture, d'identifier le roman *Ellen Olestjerne* d'après la version éditée par Michael Schardt par les sigles EO)³⁰ Le recours de Franziska zu Reventlow à «Ellen» en tant que personnage, démontre la difficulté de l'auteure à s'approprier son propre personnage. Ce «Pathos der Distanz»³¹, derrière lequel l'auteure se réfugie, en raison de la difficulté qu'elle éprouve à dire «ich», lui permettra de conjurer la rupture définitive avec la mère, la famille, et la société pour ainsi apprivoiser les conséquences de ses choix. L'héroïne éponyme refuse de se conformer à son destin de femme: bien élevée, mariée à un de ses semblables, noble et riche, mère de beaucoup d'enfants. Au contraire, Ellen échappe à son destin en prenant le sien entre ses propres mains. En quittant la maison familiale pour rejoindre la vie bohémienne de Munich, où elle vivra, et où elle assumera son propre destin rejetée par sa famille, dans la pauvreté et la maladie, elle se libérera de sa famille et de son rôle assigné. Malgré l'échec de son entreprise, Ellen assume entièrement les conséquences de son plus grand désir, devenir artiste peintre. Tout d'abord, l'auteure raconte dans *Ellen Olestjerne* sa propre enfance jusqu'à ce qu'elle devienne mère, par contre, les noms dans ce récit sont fictifs : Ellen étant en réalité Franziska, Friedrich Merold étant dans la vie réelle Emanuel Fehling. Toutefois, puisque

³⁰ Franziska zu Reventlow. *Sämtliche Werke in fünf Bände*, sous la direction de Michael Schardt, Oldenbourg, Igel, 2004, t. 1.

³¹ Elke Liebs, «Die Schwierigkeit eine tüchtige Tochter zu sein». *Mütter-Töchter-Frauen, Weiblichkeitsbilder in der Literatur*, sous la direction de Helga Kraft et Elke Liebs, Stuttgart, J.B. Metzler, 1993, p. 175.

les traits hautement autobiographiques sont maniés de manière à reproduire le modèle masculin du *Bildungsroman*, mais avec une héroïne, il serait éronné de comprendre le roman comme simple autobiographie masquée, ou comme roman à clef. Ce roman est le résultat du travail littéraire de l'artiste, qui condense dans ses pages le développement d'Ellen, pour en faire un *Bildungsroman*. C'est pour cette raison qu'une discussion sur la forme du Bildungsroman, et son pendant féminin, s'avère comme indispensable pour la compréhension de l'œuvre *Ellen Olestjerne*.

D'après Gerhart Mayer dans *Der deutsche Bildungsroman*: «Um ihre Existenzform der emanzipierten Bohémienne vor sich selbst und der Welt zu rechtfertigen, verfaßte sie den weitgehend autobiographischen Roman *Ellen Olestjerne*.»³² Ce *Rechtfertigung* n'est pas à confondre avec un besoin d'appréciation, mais plutôt à voir comme la nécessité de l'auteure de se libérer du passé, en l'écrivant Reventlow assume et soumet par écrit les transformations effectuées dans sa vie, son monde se cristallise, et il n'est plus à cacher; de plus, le passé étant écrit, il lui laisse libre voie pour l'avenir, qui reste lui, à être écrit. Dans une société qui attend d'elle la suppression de son soi, c'est son moyen de cristalliser, ce qu'elle n'a même pas le droit de dire. Toutefois, il faut considérer un élément que Mayer semble avoir négligé: ce n'est pas son existence en tant que bohémienne émancipée qu'elle tend à justifier vis-à-vis le monde, mais bien plutôt son existence en tant que femme nouvelle au-delà même de la société émancipée bohémienne. Comme on le verra dans la deuxième partie de cette analyse, la dite société émancipée bohémienne est aussi à bien des égards traditionaliste lorsqu'il est question d'acquiescer le concept qu'Ellen a de sa vie

³² Gerhart Mayer, *Der deutsche Bildungsroman*, Stuttgart, Metzler, 1992, p. 187.

et sa féminité. Cependant, Gerhart Mayer n'omet pas pour autant d'aborder un des thèmes prédominants du récit, qui est étroitement lié à la notion du *Bildungsroman*, soit le cheminement individuel du héros: «Der Roman umkreist das Thema der Selbstbefreiung von den verkrusteten Normen und Konventionen der Gesellschaft; er beschreibt einen höchst individuellen Weg zur Selbsterfüllung in einer alternativen Lebensform.»³³ La radicalité du texte réside précisément dans la libération sociale de l'héroïne à laquelle Mayer fait allusion, et de la solitude qui en résulte; en effet, il faut croire que la protagoniste dévient un modèle d'anticonformisme, élément de grande importance lorsqu'il est question de *Bildungsroman*, qui sera traité plus tard.

Le château familial au bord de la mer, les parents aristocrates, les frères et sœurs dans le décor idyllique du nord de l'Allemagne présagent un roman dans toutes les limites de la bienséance wilhelmienne. Et pourtant, les premières impressions sont trompeuses, Reventlow va à l'encontre de toute présomption: ce n'est pas un livre d'éducation bien-pensant s'adressant à des jeunes aristocrates, mais un livre de rééducation identitaire, où le personnage principal tient à se libérer de carcans sociaux rattachés au rôle de la jeune fille de bonne famille. Le roman de Reventlow est le dernier acte de rébellion de l'auteure, qui officialise par écrit la guerre gagnée contre l'essai de la priver de son identité, en l'éduquant et en la socialisant. Son roman n'est pas pour autant un texte sur l'accomplissement ou voire même l'acceptation de sa forme de vie dans le milieu bohémien de Munich, ce dernier s'avère être aussi critique, que la société bourgeoise-patriarcale de laquelle il se dit se dissocier, et se révèle dans un moment décisif comme une faible alternative du monde wilhelmien. Encore plus

³³ *Ibid.* p. 187.

qu'une simple histoire, Ellen Olestjerne est l'essai d'une conception nouvelle de l'identité féminine, indépendante de tout modèle existant créé par les hommes, et par conséquent, un *Bildungsroman* d'un type radicalement nouveau et différent.

CHAPITRE I

BILDUNGSROMAN

Puisqu'ils marquent la relation avec le *Bildungsroman*, des mots comme *libération*, ou *rééducation identitaire* sont ici des mots clés. Mais qu'est ce que le *Bildungsroman*? Il s'agit dans ce chapitre de prendre position face aux différentes définitions du terme; aussi d'amener de la lumière quant aux ambiguïtés existantes parmi les genres *Bildungsroman*, *Erziehungsroman*, et *Entwicklungsroman*; et enfin, faut-il considérer le *Bildungsroman* comme étant exclusivement masculin?

Définition du Bildungsroman

Ce que l'on connaît en français comme roman de formation, est un roman qui à la base révèle différentes étapes de la vie d'un jeune protagoniste. Il existe une grande controverse parmi les chercheurs quant aux différences et ressemblances qui existent parmi le *Bildungsroman*, l'*Entwicklungsroman* et l'*Erziehungsroman*; on partira du fait que ce sont deux genres différents et on essaiera de justifier ce choix plus tard dans l'analyse. Précisons donc tout d'abord le terme *Bildungsroman* d'après le *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*:

Erzählerische Darstellung des Wegs einer zentralen Figur durch Irrtümer und Krisen zur Selbstfindung und tätigen Integration in die Gesellschaft. Der auf einen Ausgleich mit der Welt zulaufenden Schluß ist oft nur mit ironischen Vorbehalten oder Brüchen geschildert; er ist jedoch als Ziel oder zumindest als Postulat notwendiger Bestandteil einer "Bildungsgeschichte" (in der Regel eines geistig-künstlerisch tätigen Menschen).³⁴

Pour ce genre, la représentation des échecs et des victoires du protagoniste, qui est de façon générale (voire même exclusivement) un garçon, est essentielle; de cette manière le lecteur constate les étapes progressives du développement de l'héros qui doivent enfin amener à un but ultime: la rencontre avec soi-même. Ce procès de *Selbstfindung*³⁵, terme utilisé dans le *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* pour parler de la rencontre du personnage avec soi-même dans ce genre de roman, va de pair avec la structure téléologique du *Bildungsroman*; en d'autres mots, la finalité du roman consiste en l'arrivée à maturité du protagoniste du point de vue éducationnel, intellectuel et affectif. Dans la règle, ce genre illustre des protagonistes masculins qui malgré maintes confusions et difficultés dans leur jeunesse, atteignent vers la fin un niveau de presque perfection, ou de "*irdische Paradiesstufe*"³⁶, où ils sont en harmonie avec eux-mêmes et le monde qui les entoure. Ils réussissent également à s'intégrer

³⁴ «Bildungsroman», *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, sous la direction de Klaus Weimar, Berlin; New York, de Gruyter, 1997, vol. 1, p. 230.

³⁵ *Ibid.* p. 231.

³⁶ Terme emprunté par Sauer au germaniste Hans Heinrich Borchardt. Ce que ce dernier désigne comme "*irdische Paradiesstufe*" décrit de manière imagée, le but ultime qu'atteint l'héros dans le *Bildungsroman*, il atteindrait d'après Borchardt une étape paradisiaque. Hans Heinrich Borchardt, *Der deutsche Bildungsroman*, cité dans *Von deutscher Art in Sprache und Dichtung*, sous la direction de Gerhard Fricke, Franz Koch, et Klemens Lugowski, Stuttgart; Berlin, Kohlhammer, 1941, t. 5, p. 10.

enfin de manière harmonieuse dans la société; et ce malgré toutes les péripéties initiales présageant le contraire.

Le terme *Bildungsroman* est pour la première fois utilisé en 1819 par le professeur Karl von Morgenstern. Lors d'une série des exposés, il cherche à élucider les traits caractéristiques communs présents dans certaines œuvres, où le récit évolue autour d'un thème prédominant: l'éducation de l'héros. D'après von Morgenstern:

Bildungsroman wird er heißen dürfen, erstens und vorzüglich wegen seines Stoffs, weil er des Helden Bildung in ihrem Anfang und Fortgang bis zu einer gewissen Stufe der Vollendung darstellt; zweytens aber auch, weil er gerade durch diese Darstellung des Lesers Bildung, in weitem Umfange als jede andere Art des Romans, fördert.³⁷

«Des Helden Bildung» est donc à deux sens; l'héros est éduqué, mais à son tour l'est aussi le lecteur. Déjà dans le terme *Bildung* lui même, il reste à accentuer l'ambiguïté du *Bild*. Selon l'herméneutique de Gadamer, «in "Bildung" steckt "Bild". Der Formbegriff bleibt hinter der geheimnisvollen Doppelseitigkeit zurück, mit der "Bild" Nachbild und Vorbild zugleich umfaßt»³⁸. «Nachbild» en tant qu'image, que copie; et «Vorbild» en tant que modèle. S'il est question de modèle, c'est donc à supposer que cette image du protagoniste peut enseigner quelque chose au lecteur; il ne se réalise pas simplement, mais de plus il atteint une presque perfection qu'il vaut la peine d'imiter³⁹.

³⁷ Karl Morgenstern, *Über das Wesen des Bildungsroman*, cité dans *Literatur Lexikon*, sous la direction de Walter Killy, Munich, Bertelsmann Lexikon Verlag, 1992, vol. 13, p. 117.

³⁸ Hans-Georg Gadamer, *Gesamte Werke*, Tübingen, J.C.B. Mohr Verlag, 1990, t. 1, p. 16.

³⁹ Dans la deuxième partie de cette analyse, il sera question des possibilités du mot *Bildung* dans la quête identitaire de l'héroïne: l'éducation d'Ellen peut seulement passer par le *Mißbildung*, et le *Verbildung* comme on le verra plus tard.

Malgré l'importance littéraire de la découverte de von Morgenstern, le terme *Bildungsroman*, dû au scepticisme persistant des critiques contemporains quant à son utilité en relation avec le terme général *Entwicklungsroman*, a de la difficulté à s'imposer. C'est seulement dans le deuxième milieu du 19^e siècle, sous l'influence de Wilhelm Dilthey que l'on confère au terme toute sa crédibilité. Dilthey prouve la théorie en démontrant que le récit *Wilhelm Meister* peut-être utilisé en tant que modèle du *Bildungsroman*, puisque qu'il s'agit dans ce dernier de décrire le procès d'apprentissage du héros dans des circonstances de vie différentes, à différents moments de la vie:

Ich möchte die Romane, welche die Schule des Wilhelm Meister ausmachen (denn Rousseaus verwandte Kunstform wirkte auf sie nicht fort), Bildungsromane nennen. Göthes Werk zeigt menschliche Ausbildung in verschiedenen Stufen, Gestalten, Lebensepochen. Es erfüllt mit Behagen, weil es nicht die ganze Welt sammt ihren Mißbildungen und dem Kampf böser Leidenschaften um die Existenz schildert; der Stoff des Lebens ist ausgeschieden. Und über die dargestellten Gestalten erhebt das Auge sich zu dem Darstellenden, denn viel tiefer noch, als irgend ein einzelner Gegenstand, wirkt diese künstlerische Form des Lebens und der Welt.⁴⁰

Tout d'abord, cette relation entre le *Bildungsroman* et l'œuvre de Goethe constatée et prouvée par Dilthey, est de grande importance, puisque *Wilhelm Meister* devient en soi la norme et le point culminant du genre. D'après Rolf Selbmann, celui qui s'attarde avec le genre du *Bildungsroman* doit admettre cette relation, sans quoi il risque de se perdre⁴¹, de là les maintes discussions quant à la "vraie" définition du

⁴⁰ Wilhelm Dilthey, *Leben Schleiermachers*, cité dans «Bildungsroman», *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin; New York, de Gruyter, 1997, vol. 1, p. 230.

⁴¹ Rolf Selbmann, *Zur Geschichte des deutschen Bildungsroman*, Darmstadt, Wiss. Buschgesellschaft, 1988, p. 34.

genre, qui s'acharment sans cesse sur son utilité et sa raison en relation avec l'*Entwicklungsroman* qui seront étudiées plus loin dans l'analyse. Ensuite, deux caractéristiques semblent ressortir de cette définition de Dilthey. Premièrement, on aperçoit dans le *Bildungsroman* une progression linéaire dans le temps, où le héros doit passer de la jeunesse à la maturité à travers certains événements marquants, ils forgeront sa personnalité et son histoire, et ils seront eux-mêmes le terrain pour une autre aventure menant toujours le protagoniste à un niveau supérieur. Deuxièmement, il est à remarquer que le personnage atteint un niveau surélevé quant à son accomplissement spirituel. Il ne s'agit donc plus seulement d'un développement purement linéaire, mais en réalité d'un mouvement ascendant du protagoniste vers sa propre réalisation spirituelle⁴². La combinaison de ces deux conditions plus le *Selbstfindung* en tant qu'objectif final caractérise précisément le *Bildungsroman*. L'on peut même rajouter que cette définition de Dilthey peut être considérée comme définition générale du genre, et ce malgré les réticences des certains critiques comme Todd Kontje qui assurent: «Dilthey, it would seem, got it all wrong»⁴³, puisque d'après Kontje, sa définition repose sur des présuppositions qui ne sont plus du tout actuelles. Comme on le verra dans la prochaine partie, Robert Selbmann, Paul Sauer semblent quant à eux être en désaccord avec cette supposition.

Problème dans la définition : Bildungsroman, Entwicklungsroman et Erziehungsroman

⁴² D'après Pin-chia Feng, «The female *Bildungsroman* by Toni Morrison and Maxine Hong Kingston,» *Modern American Literature*, 1997, vol. 10, p. 2.

⁴³ Todd Kontje, *Private Lives in the Public Sphere: The German Bildungsroman as Metafiction*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1992, p. 13.

Quant est-il maintenant du *Entwicklungsroman* et l'*Erziehungsroman*? Si l'on se fie à la littérature il n'existe pas si grandes différences du moins entre le *Bildungsroman* et le premier, dans quelle mesure est-il donc plus pertinent d'utiliser une terminologie plutôt qu'une autre?

Étrangement, il est possible de constater une grande polémique autour de ces trois termes, voulant des fois dans la littérature les fusionner, des fois strictement les séparer. Dans le *Literatur Lexikon* de Walter Killy, dans le *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, ainsi que dans l'*Encyclopedia of German Literature* et dans *The Feminist Encyclopedia of German Literature*; les termes *Entwicklungsroman* et *Erziehungsroman* sont à trouver sous la rubrique *Bildungsroman*. Pourtant, comme l'indique sa propre définition, l'*Entwicklungsroman* est un «Oberbegriff zu "Bildungs-" und "Desillusionsroman"»⁴⁴, c'est donc en soit contradictoire que le terme dérivée ait plus d'importance que le terme générique lui-même. Quant à l'*Erziehungsroman*, il se caractérise par un «gesteuerten Entwicklungsprozess»⁴⁵ du protagoniste principal, donc par une éducation clairement menée à terme avec l'aide indispensable d'un mentor; caractéristique cruciale qui détermine la nette différence avec le *Bildungsroman*, où le héros fait son apprentissage seul. Puisque la différence entre *Entwicklungsroman* et *Bildungsroman* est vraisemblablement moins évidente, essayons d'approfondir l'étude de ces deux derniers.

La confusion autour de ces termes dérive probablement de leurs propres similitudes; mais comme le mentionne Rolf Selbmann dans son ouvrage de référence

⁴⁴ *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, op. cit., p. 230.

⁴⁵ *Ibid.* p. 230.

sur *der deutsche Bildungsroman*, il est indispensable de tracer les limites entre ces termes, afin de simplement les comprendre. Pour lui, cette tâche de différenciation qui semble si ardue dans d'autres ouvrages (Jacobs)⁴⁶, se résume avec grande simplicité, étant définis, l'*Entwicklungsroman* comme l'*Erziehungsroman*, purement «inhaltlich»⁴⁷. Le *Bildungsroman* malgré son structure semblable avec les deux autres, reste tout de même particulier, dû comme mentionné plutôt au *Selbstfindung* du héros, qui éduque en même temps le lecteur:

Die Besonderheit einer eigenen Gattung Bildungsroman liegt ja gerade in ihrer nicht bloß inhaltlich-stofflichen Ausrichtung, sondern in entscheidenden Funktionen der Erzähler- und der Leserfigur für die Wirkungsintention der Gattung.⁴⁸

L'*Entwicklungsroman* est, d'après sa définition, un «epische Darstellung des Entwicklungsgangs einer zentralen Figur»⁴⁹, ce qui englobe de façon structurelle aussi à son tour la définition du *Bildungsroman*. Parmi les définitions étudiées, seulement celle du *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* et l'*Encyclopedia of German Literature* mentionnent la différence entre les termes (*Entwicklungsroman*, *Erziehungsroman* et *Bildungsroman*), sans pour autant expliquer comme le font plus concrètement Rolf Selbmann et Paul Ludwig Sauer dans leurs ouvrages sur le *Bildungsroman*⁵⁰. Pour Selbmann, pour qui la différence entre les termes paraît

⁴⁶Jürgen Jacobs, *Wilhelm Meister und seine Bruder: Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1972.

⁴⁷ R. Selbmann, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁸ *Ibid.* p. 39.

⁴⁹ *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, *op. cit.*, p. 230.

⁵⁰ Ces deux ouvrages sont: Selbmann, *Die deutsche Bildungsroman*; et Sauer, *Geleitete Leben*.

évidente, on peut toujours observer dans le *Bildungsroman* une «Verflechtung von Erzählerposition, Bildungsgeschichte und Wirkung auf den Leser»⁵¹, qui n'est d'après lui observable que dans le *Bildungsroman*, puisque l'idée de *Bildung* à laquelle le genre est rattachée le lui impose. Le terme *Bildung* pour Selbmann est fortement imprégné de ce qu'on appelle le «humanitätsphilosophische Bildungsbegriff», lequel «versteht sich als «Anbildung» von äusseren Einflüssen und als «Ausbildung» von inneren Anlagen zugleich»⁵²; c'est à dire qu'un certain équilibre doit être trouvé entre les deux instances, afin d'arriver au *Bildung* en tant que tel (il est en soi chemin et but ultime). Selbmann prend position clairement dans son ouvrage, l'*Entwicklung* n'étant quant à lui, que «die Entfaltung einer schon fertig angelegten Gestalt,» il contraste avec le *Bildung* qui est, d'après lui, expliqué comme un «"allgemeine Formierung" eines Menschen nach einem vorhandenen Ziel unter besonderer Betonung der äusseren Einflüsse.»⁵³ Ces définitions se transposent alors dans le genre correspondant, et c'est exactement ce *Ziel* du *Bildung* qui semble également différencier les deux genres, puisque comme on l'a déjà mentionné plus haut, dans le *Ziel* du *Bildungsroman* est compris le *Selbstfindung* qui, à son tour, ne semble pouvoir être mené à terme que dans la présence des influences sociales dans lesquelles il a lieu.

Sauer ne partage pas le même point que Selbmann. Les conclusions tirées par Selbmann «aus der Trias Erzählhaltung-Handlung("Bildungsgeschichte")-Wirkungsabsicht, als sei diese konstitutiv allein für die *historische Form* des "Bildungsromans", im Gegensatz zu dem a-historischen "bloßen" Entwicklungsroman, in

⁵¹ R. Selbmann, *op. cit.*, p. 9.

⁵² *Ibid.* p. 2.

⁵³ *Ibid.* p. 3.

dem es eben nur um den Entwicklungsvorgang eines Helden gehe»⁵⁴, ne sont pas partagées par Sauer. Il ne s'agit pas pour lui d'unir les deux entités en une, mais plutôt d'explorer les différences que les deux termes en font ressortir. L'*Entwicklungsroman* paraît avoir à ses yeux des caractéristiques bien plus importantes à analyser; qui sont énoncées dans le chapitre *Die doppelte Trias* de son oeuvre *Geleitete Leben: Pädagogische Studien zum Bildungs- und Entwicklungsroman*, mais l'auteur ne semble jamais vouloir y prendre une nette position, comme c'est le cas chez Selbmann. À priori, Sauer fera usage du terme indissociable *Bildungs-Entwicklungsroman*.

Pour résumer le tout, malgré les similitudes entre le *Bildungsroman* et l'*Entwicklungsroman* quant à leur structure, le caractère téléologique de cette structure reste tout de même une caractéristique particulière au *Bildungsroman*, et elle apparaît comme déterminante dans l'étude des différences entre les deux genres. En outre, il faut mentionner que l'apprentissage, le *Bildung*, fait par le héros, se développe de manière à ce que le lecteur soit lui même éduqué, ce qui n'est aucunement indispensable dans l'*Entwicklungsroman*. Par contre, cette caractéristique de double enseignement (du héros au héros; du héros au lecteur) est fondamentale dans la notion du *Bildungsroman*, donc, un élément de plus de différenciation entre les deux genres. Ces différences étant prouvées alors dans les ouvrages de Selbmann et Sauer, il sera donc question de s'y rattacher, et d'en exploiter les différences dans l'analyse de l'œuvre de Reventlow.

⁵⁴ Selon Paul Ludwig Sauer, lorsque l'on se réfère au *Bildungsroman* en tant que terme *historique* en relation avec le *a-historische Entwicklungsroman* on doit se rapporter à Lothar Köhn: «Die meisten Autoren stimmen wenigstens darin überein, daß man auf jeden Fall vorher keine nach Gehalt und Gestalt präzise vergleichbaren Romane finden wird. Es scheint deshalb sinnvoll, den Begriff historisch zu verstehen» Lothar Köhn, *Entwicklungs- und Bildungsroman* cité dans Paul Ludwig Sauer, *Geleitete Leben: Pädagogische Studien zum Bildungs- und Entwicklungsroman*, Frankfurt a.M.; Berlin; Bern, Peter Lang, 2001, t. 1, p. 8.

Bildungsroman – au féminin?

Cette sommaire introduction dans la définition du terme *Bildungsroman*, ainsi que la prise de position quant au terme à utiliser semblaient nécessaires, avant de s'attaquer à un autre point délicat dans la terminologie. Puisqu'il a été mentionné que dans le *Bildungsroman*, il s'agit dans la majorité des cas d'un héros de genre masculin, est-il donc approprié de parler de *Bildungsroman* s'il est question dans l'œuvre d'une héroïne?

Des critiques comme John Smith affirment que le genre est exclusivement masculin⁵⁵: si l'on considère que le terme se développe avec force au tournant du 18^e siècle, il est à croire que les femmes, qui sont à cette époque restreintes à la sphère privée, en sont exclues. De plus, le *Bildung*, servant à construire l'identité masculine, assure d'une certaine manière la continuité du système patriarcal, de là la thèse de Smith: «female *Bildung* [is] a contradiction in terms»⁵⁶. D'autres comme Ludwig Sauer sont clairement opposés aux arguments de Smith, le concept du *Bildungsroman* permettrait aussi bien un héros, ou une héroïne. C'est ainsi que des romans, qui sont généralement exclus du genre, comme *Leben der schwedische Gräfin von G...* de

⁵⁵ À ce sujet voir, John H., «Cultivating Gender: Sexual Difference, Bildung, and the Bildungsroman», *Michigan Germanic Studies*, 1987, 13:2, p. 220: «Although numerous interesting studies have attempted to apply the generic category *Bildungsroman* to women's novels of development, I would argue that the strict gender codification at the basis of *Bildung*, taken in its historical context, makes female *Bildung* a contradiction in terms.»

⁵⁶ *Ibid.* p. 220.

Christian Fürchtegott Gellert, ou *Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim* de Sophie von la Roche acquièrent aux yeux de Sauer le statut de *Bildungsroman*⁵⁷ (plus précisément, *Entwicklungsroman-Bildungsroman*, puisque Sauer ne fait pas la différence, comme déjà mentionné au chapitre précédant, entre les deux termes.) Sauer dans le chapitre *Das personale Zentrum: Disparate Entwürfe zur Figur des "Helden"* de son livre *Geleitete Leben* s'interroge sur l'absence même de questionnement des critiques quant à la figure de l'héroïne dans le *Bildungsroman*:

Die gesamte Forschung zum Entwicklungs- und Bildungsroman verwendet diese Bezeichnung (*Helden*) und fragt nicht einmal danach, ob es tatsächlich nur männliche Protagonisten gibt, deren Lebens- und Bildungsgang das Romangeschehen ausmacht.⁵⁸

Il est tellement clair pour les critiques que le *Bildungsroman* est purement mené par un héros masculin, que se poser la question *Hat Wilhelm Meister keine Schwestern?*⁵⁹ semble même superflu; par contre, cette thèse n'est pas pour autant fausse. En effet, Karin Tebben dans *Beruf : Schriftstellerin* soulève les limitations de la femme du 18^e et 19^e siècle en raison de conventions patriarcales existantes, qui la réduisent littéralement à la passivité:

Auf einen »Geschlechts-Charakter« reduziert, der nach wie vor Passivität, Hingebung und Anpassung gebot, war für die Frauen kaum Handlungsspielraum außerhalb des Hauses möglich. Mit anderen Worten: Die Konzeption eines weiblichen »Wilhelm Meister« war unter diesen Voraussetzungen absurd.⁶⁰

⁵⁷ P. Sauer, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁸ *Ibid.* p. 47.

⁵⁹ *Ibid.* p. 47.

⁶⁰ K. Tebben, *op. cit.*, p. 25.

Ce genre de roman est imprégné par l'*Humanitätsphilosophie* des temps de Goethe, dont le *Mensch = Mann* alors le *Menschenbildung* est synonyme d'éducation uniquement réservée aux hommes, les femmes sont exclues de cette éducation⁶¹; par conséquent, du moins dans les *Bildungsroman*, elles sont donc exclues de toute participation littéraire, soit en tant qu'héroïnes, ou en tant qu'écrivaines. Étrangement, ceci est le cas "isolé" des romancières ou des héroïnes des *Bildungsroman*, puisque des femmes comme Helene Böhlau, Clara Viebig, Gabriela Reuter, Hedwig Dohm ont su gagner leur place en tant qu'écrivaines, mais sont rarement associées au genre *Bildungsroman* même s'il serait possible de les y rattacher, comme cela pourrait être le cas de *Aus guter Familie* de Gabriele Reuter. Il semble que dans la littérature même actuelle, cette affirmation reste souvent incontestée; ce qui voudrait dire en peu de mots que la définition du *Bildungsroman* est inflexible, et donc rattachée uniquement à une époque, ce qui n'est nullement le cas. La même thématique du *Bildungsroman* se répète bien à travers les époques, sans cela on ne pourrait pas considérer les romans *Doktor Faustus* de Thomas Mann⁶², ou *Die Blechtrommel* de Günter Grass⁶³, comme étant des *Bildungsromane*; certains critiques s'attardant même à catégoriser cette

⁶¹ P. Sauer, *op. cit.*, p. 47.

⁶² Des romans comme *Doktor Faustus* de Thomas Mann, ou *Die Blechtrommel* de Günter Grass représenteraient des exemples, où la forme du *Bildungsroman* structurerait les essais littéraires entrepris par certains écrivains pour surmonter le passé du fascisme allemand. Argument tirée de «Bildungsroman», *Encyclopedia of German Literature*, sous la direction de Matthias Konzett, Chicago; London, Fitzroy Dearborn, 2000, vol. 1, p. 109.

⁶³ D'après *The feminist encyclopedia of German Literature*, dans des romans comme le *Die Blechtrommel* de Günter Grass, *Der kurze Brief zum langen Abschied* de Peter Handke, ainsi que *Der junge Mann* de Botho Strauß ont été identifiés des traits de ce que l'on peut nommer le *Bildungsroman* moderne. «Bildungsroman», *The feminist encyclopedia of German Literature*, sous la direction de Friederike Eigler et Susanne Kord, Westport, Greenwood Press, 1997, p. 45.

œuvre de Grass comme la fin absolue du *Bildungsroman* masculin⁶⁴. S'il est donc possible de voir une certaine flexibilité quant à l'époque à laquelle se passe l'histoire, pourquoi semble-t-il si étrange de parler de *Bildungsroman* au féminin? Ceci ne serait-il pas négliger la «Legion schreibender Frauen»⁶⁵ qui à cette époque écrivent d'autres genres que le *Frauenromane*?

Il faut ici remarquer que des critiques féministes ont aussi souligné l'absence du *Bildungsroman* féminin. C'est le cas par exemple, de Esther Kleinbord Labovitz dans *The Myth of the Heroine*, où elle se prononce contre la thèse du *Bildungsroman* féminin, son objectif dans la dite analyse est le suivant:

I expect to demonstrate that this new genre was made possible only when *Bildung* became a reality for women, in general, and for the fictional heroine, in particular. When cultural and social structures appeared to support women's struggle for independence, to go out into the world, engage in careers, in self-discovery and fulfillment, the heroine in fiction began to reflect this change.⁶⁶

Cette thèse n'est pas pour autant fausse, Labovitz semble très juste dans ses déclarations, puisque la femme, avant le 20^e siècle n'est définie que par le regard de l'homme. Posséder une identité en dehors de cette convention, comme le fait Reventlow, et en l'occurrence Ellen, était radicalement nouveau et c'est dans cette radicalité qu'il est d'autant plus intéressant d'étudier cette œuvre. Sans aucun doute,

⁶⁴ Voir dans *The Voyage In: Fictions of Female Development* sous la direction d'Elizabeth Abel, Marianne Hirsch, et Elizabeth Langland, Hanover; London, University Press of New England 1983, p. 13: «The male *Bildungsroman*, according to David H. Miles, has reached its "absolute end" in Grass's *The Tin Drum*, "the uninhibited tale of a dwarf whose most remarkable growth is purely phallic." Cité dans David H. Miles, «The Picaro's Journey to the Confessional: The Changing Image of the Hero in German *Bildungsroman*», *PMLA*, 1974, 89, p. 990.

⁶⁵ D'après Leoni Marx, *Der deutsche Frauenroman im 19. Jahrhundert*, cité dans P. Sauer, *op. cit.*, p. 49.

⁶⁶ Esther Kleinbord Labovitz, *The Myth of the Heroine. The female Bildungsroman in the Twentieth Century*, New York; Bern, Frankfurt a.M., Peter Lang, 1986, p. 6.

Reventlow s'avance dans une aventure profondément révolutionnaire pour son temps : se construire une identité sans suivre des modèles, et construire de toutes pièces le personnage d'Ellen qui, aussi sans modèles préalables, refléterait le succès de cette entreprise.

En outre, un autre point dans l'analyse de Labowitz apparaît pertinent pour notre étude. En effet, comme l'affirme Labowitz, le *Bildung* de l'héroïne du *Bildungsroman* a lieu dans des circonstances souvent difficiles et radicalement différentes de celles du héros masculin⁶⁷; toutefois, il semble problématique d'affirmer que le terme *Bildung* ne puisse s'appliquer aux héroïnes qu'en raison de ces circonstances radicalement différentes, bien au contraire, c'est ce trait qui confère à ces héroïnes et à ces auteures tout leur intérêt dans le genre *Bildungsroman*. Cette affirmation aurait pour conséquence que ces femmes héroïnes et auteures, dont Reventlow fait partie, combattantes clandestines pour une éducation autre qu'institutionnelle, seraient exclues du genre paradoxalement en raison de la facilité d'accès à l'éducation, dont les hommes profitaient. Dans le cas de Reventlow par exemple, on sait bien qu'à un très jeune âge, elle s'intéresse à Henrik Ibsen. Malgré interdiction, elle fait partie, de l'*Ibsenklub* de Lübeck, où sont débattues des œuvres complexes comme celles de Rousseau, Dostoïevski, Tolstoï, Zola, Bebel, et surtout Nietzsche. De plus, il faudrait faire abstraction de toute l'influence que des auteurs comme Zola, Anatole France, Maupassant, pour n'en nommer que quelques uns, ont sur les pensées et le style de cette femme qui traduit à cette époque leurs œuvres en allemand. Il paraît donc juste de dire que restreindre qu'au 20^e siècle (époque où les conditions semblent favorables

⁶⁷ *Ibid.* p. 246.

pour l'éducation des femmes) le *Bildungsroman* féminin, comme le fait Labovitz s'avère problématique, surtout lorsque l'on tient, aussi, compte de ces femmes qui s'éduquent autrement, dont Reventlow n'est qu'un exemple.

Quant à des d'autres critiques, qui soutiennent la thèse du *Bildungsroman* féminin, dont Sauer, l'objectif semble plutôt de nommer les genres correctement, cette légion d'écrivaines du 18^e et 19^e siècles n'ont pas toutes écrit des *Frauenromane*. Alors de quelle façon celles qui ont écrits des *Bildungsromane* se différencient des autres? Si l'on reprend encore Sauer, une caractéristique particulière semble se reproduire dans les *weibliche Bildungsromane*:

Es muß bei den Romantexten, aus denen man/frau eine Gattung "weiblicher Bildungs- und Entwicklungsroman" zu konstruieren glaubt, ein Moment hinzukommen, was bei den bloßen "Opfern" der Gesellschaftsromane fehlt: Ein entschiedener Wille zur *Selbstbefreiung* als Befreiung von einer nur zugewiesenen Rolle.⁶⁸

Cet argument est crucial, puisqu'il détermine la différence entre le *Frauenromane* et les *weibliche Bildungsromane*. Dans les deuxièmes, l'héroïne du *weibliche Bildungsroman* vit, règle générale, si l'on la compare avec son homologue masculin, une fin tragique due à cette *Selbstbefreiung*, d'après Kontje: «Characters fare best when they deny their independence and submit to the demands of society. Those who do not do so risk ostracism, madness, or death.»⁶⁹ Comme c'est par exemple le cas de l'œuvre de Gabriele Reuter *Aus guter Familie* (1895), où l'héroïne succombe à la folie

⁶⁸ P. Sauer, *op. cit.*, p. 49.

⁶⁹ Todd Kontje, *The German Bildungsroman: history of a national genre*, Columbia, Camden House, 1993, p. 106.

sous la pression de devoir se conformer à un rôle social convenable⁷⁰. D'une part, si l'héroïne se libère du rôle social imposé, elle risque une fin tragique, puisqu'elle est isolée en risquant la folie ou la mort; d'autre part, si elle capitule face à la pression sociale et devienne épouse ou mère, elle vit donc aussi une fin tragique, puisqu'elle ne parvient jamais à égaler le statut de reconnaissance sociale du héros masculin du *Bildungsroman*.

Aussi, il faut souligner comme le font Elizabeth Abel, Marianne Hirsch, et Elizabeth Langland dans leur anthologie sur des auteurs allemands et anglais, *The Voyage In* qu'il existe pour le *Bildungsroman* des versions différentes pour chaque genre⁷¹, ainsi l'«individual achievement and social integration»⁷² sont des objectifs propres au *Bildungsroman* masculin. Lorsque le héros du *Bildungsroman* vise son développement personnel et son appartenance à la société; l'héroïne quant à elle se trouve dans une situation de loin plus précaire : «While male protagonists struggle to find a hospitable context in which to realize their aspirations, female protagonists must frequently struggle to voice any aspirations whatsoever.»⁷³ Désormais, elle atteint à sa manière le *Selbstfindung* devant faire face à toute sorte d'obstacles sociaux dans une stricte société patriarcale; ces épreuves concernent exclusivement l'héroïne, le héros

⁷⁰ *Ibid.* p. 106.

⁷¹ Par contre, il ne faut pourtant pas ignorer leurs visibles similarités comme est expliqué par exemple dans *The Voyage In: Fictions of Female Development*, p. 14: «While emphasizing gender differences, our definition shares common ground with the presuppositions and generic features of the traditional *Bildungsroman*: belief in a coherent self (although not necessarily an autonomous one); faith in the possibility of development (although change may be frustrated, may occur at different stages and rates, and may be concealed in the narrative); insistence on a time span in which development occurs (although the time span may exist only in memory); and emphasis on social context (even as an adversary).»

⁷² E. Abel, Hirsch, et Langland, *op. cit.*, p. 5

⁷³ *Ibid.* p. 57

(masculin) quant à lui, n'en est pas le moindre concerné. L'atteinte du *Selbstfindung* du héros semble d'emblée contraster avec celle de l'héroïne. Il doit traverser des étapes afin d'arriver au *Selbstfindung*, qui le mènera à l'harmonie avec soi-même et avec la société; chez l'héroïne cela se passe autrement, cette harmonie avec la société se traduirait par un conformisme avec les attentes sociales, mais c'est exactement ce dont elle ne veut pas, elle doit se libérer de ces carcans sociaux, passer par l'étape du *Selbstbefreiung* pour ainsi à son tour éventuellement arriver également au *Selbstfindung*.

Il reste donc à se poser la question, si l'héroïne doit se *selbstbefreien*, est-ce que l'utilisation du mot *Selbstfindung* pour marquer la finalité du récit féminin n'est en conséquence pas erronée? En effet, le terme *Selbstfindung* faisant référence à *finden*: «*Zufällig oder suchend auf jemanden, etwas treffen, stoßen; jemanden, etwas entdecken*»⁷⁴ peut très bien être apposé dans le cas d'un héros masculin dans le *Bildungsroman*, puisqu'il part du début à la quête de lui-même, pour se retrouver vers la fin du récit avec le personnage qu'il est devenu après les maints obstacles surmontés. À l'héroïne par contre incombe la difficile tâche de se rééduquer, de se s'inventer. L'univers de l'héros, comme celui de l'héroïne, est basé dans une société patriarcale, dans laquelle le héros atteint les objectifs de «individual achievement and social integration» correspondants aux attentes mêmes de la société patriarcale. Pour l'héroïne, il se passe tout autrement, celle-ci doit s'inventer une identité qui n'est aucunement acceptée par cette société. Donc, comme le mentionne Sauer, une *Selbstbefreiung* est nécessaire à l'héroïne, la libération de ce qui a été appris, fait place

⁷⁴ «Selbstfindung», *Duden. Deutsches Universal Wörterbuch*, sous la direction de la Dr. Kathrin Kundel-Razum, Mannheim, Dudenverlag, 2007, 6. édition, p. 578.

à quelque chose de complètement nouveau, il ne s'agit donc pas d'un *Selbstfindung*, mais bien plutôt d'un *Selbsterfindung*, ou réinvention de soi, terme plus approprié pour ainsi parler de la finalité du *Bildungsroman* féminin, et qui sera employé à partir d'ici.

CHAPITRE II

LE *SELBSTBEFREIUNG* : LE REFUS IDENTITAIRE

En tenant compte du fait que le *Bildungsroman* décrit le chemin de l'enfance à la maturité éducationnelle, intellectuelle et affective d'un héros, ou d'une héroïne, il s'agit dans ce chapitre de montrer le cheminement d'Ellen vers son *Selbsterfindung*, qui, comme on l'a vu plutôt, ne peut se faire sans le *Selbstbefreiung* des attaches familiales et sociales de l'héroïne. Et puisqu'il s'agit particulièrement d'une femme, il faut remarquer que le procès de libération et de négation des conventions et attentes dans une société patriarcale comme la société wilhelmienne de fin de siècle est bien plus radical comme entreprise que le *Selbstfindung* d'un héros. Orientés toujours dans le but de démontrer qu'Ellen atteint le *Selbsterfindung* du *Bildungsroman*, cette partie sera divisée en trois. Dans la première partie, il sera question précisément du *Selbstbefreiung* de l'héroïne par la révolte; préalablement, puisque ces éléments ont des liens étroits avec la révolte de l'héroïne, seront aussi traités l'atmosphère familiale et la relation avec la mère. Ensuite, il sera question du refus global d'Ellen qui est une conséquence directe de son séjour au pensionnat, et qu'elle exprime par l'évasion qu'elle vit à travers l'art. Enfin, il s'agit d'analyser l'exil de l'héroïne; la fuite; ses premiers pas dans la *terra incognita* de son autonomie féminine; ainsi que les conséquences de la mort du père.

La tyrannie à l'inquiétant Nevershuus : le château, la mère, la révolte

Mais avant, il faut mentionner l'importance de la structure du récit, puisqu'il délimite les étapes psychologiques du *Selbstbefreiung*, et éventuellement du *Selbsterfindung* de l'héroïne. Le développement chronologique en deux parties permet de suivre plus facilement les changements dans la vie d'Ellen. Dans la première partie, l'auteure fait appel à une narratrice omnisciente qui donne le ton et la base à l'œuvre, cette partie tourne autour de l'Ellen dans son environnement familial à Nevershuus, ainsi qu'Ellen dans son environnement scolaire. Au fur et à mesure que l'héroïne s'oppose à l'environnement qui lui est imposé, fait surface, outre la narratrice omnisciente, une narratrice à la première personne dans des lettres, ce qui pourrait démontrer le lent chemin sur lequel s'aventure l'héroïne, afin de trouver ce que Mayer appelle, «ihrer personalen Identität»⁷⁵. Dans cette première partie du récit «der Er-Form berichtende Erzähler ordnet sich ihrer subjektiven Perspektive weithin unter, denn er verzichtet auf kritische Distanz gegenüber der Protagonistin.»⁷⁶ Cette distance entre la narratrice et l'héroïne est essentielle dans cette partie, car de cette manière l'auteure confère à son récit, par l'objectivité de la narratrice omnisciente, de la crédibilité; et non pas le regard subjectif une héroïne capricieuse au «ich», qui se plaint inlassablement de son sort d'enfant aristocrate. Dans la deuxième partie est raconté avec l'aide des

⁷⁵ Gerhart Mayer, *Der deutsche Bildungsroman*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1992, p. 189.

⁷⁶ *Ibid.* p. 189.

différentes narratrices le cheminement vers la liberté intérieure et physique d'Ellen, qui enfin se trouvera. La narratrice omnisciente côtoie le «ich» des lettres, et le «ich» du journal intime, au fur et à mesure qu'Ellen se réinvente et s'approprie de sa personnalité, la narratrice omnisciente se fait d'avantage plus rare; jusqu'au point où à la fin ce n'est que la voix de la protagoniste arrivée à la maturité émotionnelle, intellectuelle et affective qu'on entend au moyen de ses écrits dans son journal intime. Il est donc possible d'affirmer que la structure et le choix des narrateurs marquent également le chemin vers soi qu'entreprend l'héroïne dans ce récit. Faisons un retour maintenant vers le thème central du chapitre, la révolte d'Ellen.

Le thème de la révolte est à être évoqué comme élément essentiel à la libération de l'héroïne. Toutefois, il faut préalablement saisir le monde duquel elle veut se rebeller. Il s'agit ici, tout d'abord, d'intercepter les signes avant-coureurs présents dans l'atmosphère qui entoure le milieu familial d'Ellen, qui présagent l'éventuelle révolte de l'héroïne; ensuite, il est important de saisir le personnage de la mère, ainsi que les éventuels problèmes dans la relation mère-fille; de plus, il faut énoncer les moyens d'emprise utilisés par la mère, et les moyens de révolte employés par l'enfant. Le tout dans le but ultime de comprendre le cheminement de l'héroïne, qui passe de la libération à l'étape suivante, celle de la connaissance de soi et intégration.

Schloß Nevershuus lag grau und schwerfällig unter hohen Bäumen mit seinen breiten Seitenflügeln und dem viereckigen Turm, der kaum das Dach überragte. Aber von seiner Plattform aus konnte man weit über Meer und Heide sehen und auf die kleine Küstenstadt hinunter, die sich zwischen Deichen und grünen Wiesen hinzog. [/] In früheren Zeiten sollte es einmal irgendeiner schlimmen Fürstin als Witwensitz gedient haben - von daher stammen wohl die

altersschwarzen Ölbilder droben im Rittersaal und allerhand Spukgeschichten, die immer noch im Volksmund fortlebten [...] Es konnte immer noch einen melancholisch unheimlichen Eindruck machen, das alte Schloß, wenn die Herbststürme durch alle Kamine heulten wie geängstigte arme Seelen, oder wenn der Nebel vom Meer heraufstieg und alles in seine wogenden grauen Schleier einhüllte. (EO 13)

Ainsi est amené le lecteur dans le monde d'Ellen, l'enfant. L'idylle du grand château entouré par la nature «Bäumen, Meer, Heide», est rehaussée par la beauté de cette petite ville qui réussit à se tailler une place parmi les «grünen Wiesen». La nature est omniprésente, et dévorante... De plus, le champ lexical de l'inquiétant est omniprésent: «schlimmen Fürstin, die altersschwarzen Ölbilder, Spukgeschichten, melancholisch unheimlichen Eindruck, die Herbststürme, alle Kamine heulten wie geängstigte arme Seelen, Nebel vom Meer, wogenden grauen Schleier»; la touche d'inquiétante étrangeté dans cette toute première page donne le ton et la tension à l'œuvre: entre l'idylle et la morbidité; ces éléments seront présents le long du texte de façon à rappeler l'idylle construite par la société et la morbidité de la réalité, de laquelle Ellen veut échapper. La maison deviendra l'arène, où se jouera la lutte entre mère-fille pour «das Recht auf Selbstbestimmung.»⁷⁷

La narratrice l'annonce clairement, la maison et l'atmosphère qui l'entoure laisse un «unheimlichen Eindruck» au lecteur. Difficile d'ignorer donc, le lien étroit de cette introduction avec le texte de Freud *Das Unheimliche*, surtout lorsque l'on étudie le passage. Toutefois, il ne suffit pas que d'énoncer, que de mettre par écrit

⁷⁷ D'après Elke Liebs, «Die Schwierigkeit, eine tüchtige Tochter zu sein», *Mutter Tochter Frauen*, sous la direction de Helga Kraft et Elke Liebs, Stuttgart; Weimar, J. B. Metzler, 1993, p. 176.

l'«unheimlichen Eindruck»⁷⁸ comme le fait la narratrice, pour prouver ainsi aisément le dit lien entre l'atmosphère à Nevershuus et le récit de Freud *Das Unheimliche*. Afin de comprendre la portée de l'inquiétant dans cette toute première page, il y a certains éléments qui valent la peine d'être énoncés. Citons donc tout d'abord Freud dans *Das Unheimliche*:

«Einer der sichersten Kunstbegriffe, leicht unheimliche Wirkungen durch Erzählungen hervorzurufen», schreibt Jentsch, «beruht nun darauf, daß man den Leser im Ungewissen darüber läßt, ob er in einer bestimmten Figur eine Person oder etwa einen Automaten vor sich habe, und zwar so, daß diese Unsicherheit nicht direkt in den Brennpunkt seiner Aufmerksamkeit tritt, damit er nicht veranlaßt werde, die Sache sofort zu untersuchen und klarzustellen, da hierdurch, wie gesagt, die besondere Gefühlswirkung leicht schwindet. E.T.A. Hoffmann hat seinen Phantasiestücken dieses psychologische Manöver wiederholt mit Erfolg zur Geltung gebracht.»⁷⁹

Il est clair que la maison n'est pas une figure, «eine Person», elle est un lieu, mais ce qu'elle a d'inquiétant cette maison se trouve exactement dans l'aspect anthropomorphe, que la narratrice lui attribue; elle commence tout d'abord par l'appellation de la maison, il ne s'agit pas d'un numéro civique, mais bel et bien d'un nom propre: Nevershuus. Il s'agit presque d'un personnage automate, comme il est le cas, «wenn die Herbststürme durch alle Kamine heulten wie geängstigte arme Seelen.» Le lecteur ne s'attarde pas à cette singulière comparaison (les foyers de Nevershuus pleurant comme des âmes en peine), mais en arrière plan, puisque déjà plutôt il a été

⁷⁸ Toutefois, il vaut mentionner que méthode s'avère efficace lors de la réception, afin de s'assurer que le lecteur capte l'idée sans distorsions.

⁷⁹ Sigmund Freud, *Gesamte Werke. Werke aus den Jahren 1917-1920*, 5^e édition, Frankfurt a. M., Fischer, 1978, vol. 12, p. 238.

question des fantômes qui habitent la maison, le subtile effet inquiétant n'est qu'augmenté. En outre, il faut signaler la visible similitude de Nevershuus avec *Das öde Haus* de E.T.A. Hoffmann, qui comme le mentionne Freud, est un auteur passé maître dans l'art de l'inquiétant. Dans ce récit ce qui est «öde» devient vite inquiétant, puisque la maison, comme dans le cas de Nevershuus, est aussi hantée par une femme, une aristocrate, en l'occurrence une comtesse. Tout ce *Unheimlich* a pour objectif de signaler un problème de refoulement; selon Freud: «Das Unheimliche aus verdrängten Komplexen ist resistenter, es bleibt in der Dichtung – von einer Bedingung abgesehen – ebenso unheimlich wie im Erleben.»⁸⁰ Nevershuus est sans contredits la scène première où Ellen devrait apprendre à refouler, à dompter son esprit rebelle. Comme le démontre, non pas seulement le quasi personnage de Nevershuus, mais aussi la figure inquiétante du gnome, lors des vacances de randonnée au Tyrol de Reinhard et d'Ellen (EO 159). Cet élément *unheimlich* rappelle encore une fois le refoulement de l'héroïne qui se manifeste par cet être inquiétant⁸¹.

Tout au commencement du récit la narratrice fait remarquer que même dans «die schöne Jahreszeit,» il n'y a aucun changement à Nevershuus, tout se passe pour les habitants «ebenso still und gleichförmig wie der Winter» (EO 13), même pas la chaleur de l'été ne réussit à chauffer cette maison. De plus, il est d'autant plus intéressant à souligner que la narratrice anthropomorphise Nevershuus à la page suivante, la

⁸⁰ *Ibid.* p. 266.

⁸¹ Un autre moment vaut la peine d'être mentionné, où le «Unheimlich» causé par les refoulements se lit de manière plus claire dans le texte, c'est le moment où Ellen décide de laisser Reinhard. Subitement, lors d'une conversation entre les époux un gnome (figure automate qui convient parfaitement au l'univers de l'inquiétant) apparaît au crépuscule pour aussi vite disparaître, laissant les personnages décontenancés. Il apparaîtra une toute dernière fois lors des aveux finaux d'Ellen, qui est décidée à dire toute la vérité à Reinhard avant de le quitter. Le gnome ne réapparaîtra plus jamais, à partir d'ici le refoulement étant conjuré, aucun autre élément inquiétant se retrouvera dans le récit.

maison, froide et monotone, acquiert des attributs humains voulant lui imputer des actions propres à des personnes, la comparant de cette façon à la famille Olestjerne: «Wie lange würde sich Nevershuus überhaupt noch halten lassen, bei all den mißlichen Verhältnissen?» (EO 14). La comparaison soulève également le caractère fragile des relations familiales, comme un signe prophétique le lecteur perçoit que tôt ou tard la famille/Nevershuus ne supportera plus l'instabilité des relations fragiles et finira par s'écrouler. Johannes Székely, dans son analyse sur la vie et œuvre de Reventlow explique à quel point il s'agit presque d'une relation entre deux personnages, entre Nevershuus et entre Ellen : Nevershuus symbolisant les difficultés de l'enfance de l'héroïne:

Sein [*in Bezug auf das Schloß*] bedrückender und dämonischer Charakter, die magische Präsenz seiner Vorbewohner und die gefährliche Gewalt des angrenzenden Meeres, verweist auf die Bedeutung der Vererbung (Ellens von den Vorfahren ererbtes leichtlebigeres Temperament) und des Milieus (Verständnis- und Lieblosigkeit im Elternhaus) als unerbittliche Determinanten ihres kindlichen Schicksals.⁸²

Dans des circonstances pareilles, pas étonnant que l'enfant veuille s'échapper, «drüben» (EO 19) se trouve la liberté, de l'autre côté de ce Nevershuus froid et sévère, où elle est enfermée et triste, elle ne peut trouver que le contraire: la liberté et le bonheur; «sie wollte lieber fortlaufen, gleich morgen früh fortlaufen», partir chez les tziganes, «die Kinder raubten und zu Kunststücken abrichteten» (EO 21).

⁸² Johannes Székely, *Franziska Gräfin zu Reventlow Leben und Werk*, Bonn, Bouvier, 1979, p. 9.

Cette «schlimme Fürstin» d'autrefois prend la place de «die Freifrau Anna Juliane,»⁸³ elles deviennent comparables, la mère, aussi comme la «Fürstin» une aristocrate, est avec ses «dunklen Augen und eiserner Tatkraft,» (EO 13) «-von früh bis spät auf den Beinen, um überall nach dem Rechten zu sehen» (EO 13). Elle, la mère, qui appartient au monde contemporain d'Ellen, ne paraît pas pour autant moins mystérieuse aux yeux du lecteur que cette fantasmagorique «Fürstin» du passé; la narratrice mettant les deux femmes, «Fürstin» et «Freifrau», au même pied d'égalité gagne à imputer à cette dernière une sorte de morbidité, sentiment qui n'arrêtera pas de s'accroître tout au long du récit; la libération d'Ellen ne se fera que lorsqu'elle aura réussi à se libérer de sa famille, dont la mère est la base, le noyau. La mère se révèle être la malédiction qui accable et hante Nevershuus.

«Mama und Prügel kriegten waren so ziemlich die ersten Begriffe, die ihr Bewußtsein zu fassen vermochte und die für sie in eins zusammenfielen» (EO 16). Dans *Ellen Olestjerne* pas d'idylle mère-fille, la relation avec la mère est imprégnée de violence et de rejet qui n'ont qu'un seul but: dénaturer l'enfant. D'après Elke Liebs dans *Mutter Tochter Frauen*:

Offenbar haben die Mütter das im neunzehnten Jahrhundert geschaffene Ideal (weiblicher) Selbstverleugnung und Anpassung, vor allem der Unterdrückung jedes eigenmächtigen, kreativen Ausdruckswillens und der Beschränkung jeglicher Glücksvorstellung auf Arbeit, Haus und Mutterschaft (Küche, Kinder, Kirche) so streng internalisiert, daß sie es nur mehr blindlings in ihren Töchtern zu reproduzieren trachten.⁸⁴

⁸³ Il ne faut pas non plus négliger la ressemblance du nom avec celle de la vraie mère de Reventlow, soit : la comtesse Emilie Julia Anna Luise zu Reventlow. «Die Freifrau Anna Juliane,» ne paraît qu'une déformation du nom Julia Anna.

⁸⁴ E. Liebs, *op. cit.*, p. 177.

La mère s'impose comme *Überich*⁸⁵ social l'obligation morale et l'adaptation dans la société de sa fille, l'on croirait qu'il est nécessaire de *mißbilden* (dans le sens de dénaturer) cette fille, afin de lui permettre de prendre part dans la société. La mère a l'obligation de transmettre l'acquis patriarcal; ce qui est impossible sans la dénaturation de l'enfant : une sauvage est transformée en civilisée. Par l'éducation, la mère n'est pas l'être conciliant et compréhensif, émotionnellement équilibré qu'elle apparaît être pour les fils, mais bien plutôt, vis-à-vis Ellen, une mère violente et cruelle. D'ailleurs, afin de garantir l'exécution de son obligation morale envers la société, la mère nécessite aussi se dénaturer: elle n'est ni tendre, ni complaisante en tant que femme; encore moins est elle la mère compréhensive pour qui le bien-être de l'enfant est une priorité. En effet, il s'agit d'une *anti-mère*⁸⁶, elle se refuse toute acceptation, amour et dévouement envers sa propre fille, aucun élément n'est présent qui puisse confirmer l'existence d'une mère, dans le sens traditionnel du terme, elle est justement le contraire de ce qu'une "vraie" mère devrait être; et ce paradoxalement, dans une société traditionnellement patriarcale, qui s'extasie devant le rôle imposé à la mère, et qui réduit la femme strictement à ce rôle unique. L'ultime question, en relation avec cette mère, reste donc à être formulée: pourquoi est-elle si cruelle à l'égard de sa fille? Serait-ce peut-être parce qu'elle se doit d'étouffer en Ellen ce qu'elle a dû par le passé refouler en elle-même? Pas de réponse précise à ce sujet est trouver dans le texte, mais si l'on rappelle la

⁸⁵ *Überich*, en français surmoi, dans le sens psychanalytique. D'après le Dictionnaire de la psychanalyse : «concept forgé par Sigmund Freud pour désigner l'une des trois instances de la seconde topique, avec le moi, et le ça. Le surmoi plonge ses racines dans le ça et exerce, sur une mode impitoyable, les fonctions de juge et de censeur à l'égard du moi.» «Surmoi» *Dictionnaire de la psychanalyse*, Évreux, Fayard, 1997, p. 1038.

⁸⁶ *Anti-mère* dans le sens de contraire à, opposé radicalement à.

citation de Székely, déjà l'état d'âme de Nevershuus, démoniaque et magique «verweist auf die Bedeutung der Vererbung [«Ellens von den Vorfahren ererbtes leichtlebiger Temperament»]»⁸⁷ Peut-être bien que le caractère farouche et sauvage de l'enfant vient exactement de ses ancêtres, pour être plus précis, il viendrait directement de sa mère.

Dans ce récit, la grande sœur Marianne incarne le résultat de l'éducation de la mère, elle est l'ombre de cette dernière, d'après Liebs, «[s]ie ist die ideale Verkörperung der ›tüchtigen‹ Tochter, zu der auch die Protagonistin abgerichtet werden soll, wunschlos bis auf den Wunsch nach ewiger Harmonie, ziellos, selbstlos.»⁸⁸ Le dressage même au prix de la terreur est inévitable, Ellen a un «unbändige Wildheit im Leibe» (EO 30) qui la rend fugace, sauvage, la fille tzigane, elle est la nature, elle est le mouvement, et le nouveau; en opposition se trouve la mère, qui représente la civilisation, la sphère figée, fermée, traditionnelle et asphyxiante des femmes de l'époque, qui ne peut que entrer en violente collision avec tous les mouvements que la *fin de siècle* (représentée par Ellen), entraîne avec soi.

L'idylle mère-fille est rompue par la violente relation entre les deux, qui se saisit assez bien avec le pénible rituel des châtiments infligés par la mère. La narratrice décrit crûment ce rituel, le plaisir de la musique est gâché par la peur de la punition, puisque le fouet se trouve à la même place physique que le piano, comme si les deux termes étaient étroitement liés et inséparables, l'idylle mère-fille est donc rompu par la crue réalité, l'art devient un ennemi. Par ce fait, la musique est dénaturée de son objectif premier, au lieu d'être jouissive, elle est expiatoire :

⁸⁷ J. Székely, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁸ E. Liebs, *op. cit.*, p. 177.

Wie immer, mußte sie selbst die Rute holen, die unter dem Klavier auf dem niedrigen Notenpult lag. Während sie an das Halbdunkel unter dem Instrument hineinkroch, tanzten immer noch die bunten Bilder von der »Freiheit« vor ihren Augen. Dann ließ sie die Strafe über sich ergehen und biß die Zähne zusammen, um nicht zu schreien. (EO 21)

L'on croirait que la femme douce et compréhensive, que la mère tend de créer (déformer) de toute pièce en Ellen, ne peut être dressée qu'à travers la terreur. Pas étonnant donc que «das Kind fühlte sich wie geborgen, wenn es nur der Bereich der Mutter entfliehen konnte» (EO 20), et pourtant ce qu'Ellen cherche c'est l'affection de la mère, mais «- nicht mal die Hunde bekammen so viel Prügel. - Mama hatte wohl die Hunde viel lieber.» (EO 21) Cette mère est le noyau de cette famille, lorsqu'il est question du *Selbstbefreiung* d'Ellen, l'arrachement au noyau maternel est le premier acte de sa libération. La fille a peur de la mère, même dans les beaux moments elle semble présente comme «ein bitterer Grundton» (EO 33) qui la persécute, «und nachts träumete sich machmal, dass die Mutter mit der großen Schere hinter ihr herlief und sie umbringen wollte» (EO 33). Avec ces ciseaux, il semblerait que la mère veut couper à la fille ces espoirs d'identité, sa fugacité, enfin la former; Ellen par contre se sent mourir. La difficile relation mère-fille a des conséquences marquantes pour l'identité d'Ellen, l'objectif de toute cette cruauté maternelle étant de réprimer toute trace possible d'identité chez la fille, afin comme dit plus haut, de la modeler en tant que bonne fille bien rangée.

Si la violence est le moyen de la mère pour dompter la fille, cette dernière apprend qu'elle peut se rebeller par le silence, d'après Elke Liebs, «der Akt der Verweigerung kann für die Tochter nur im Schweigen bestehen. Schweigend bringt sie

die prügelnde Mutter zur Weißglut und ihre Weltordnung ins Wanken.»⁸⁹ En effet, Liebs maintient que seulement de cette façon l'enfant arrive à rompre ce qu'elle nomme «der Rhythmus von Vergehen,» où le pénitent commet le délit, se repentit, et demande absolution⁹⁰, Ellen par le silence rompt avec ce rite du pardon, elle désamorce la puissance de la mère, rien n'est pardonné, puisque la punition n'est jamais suivie de repentir.

C'est dans la négation de cette mère stricte que se présente à Ellen la possibilité de s'approprier de sa propre identité, dans cette négation elle peut tout devenir, sauf une image conforme à la mère. Cet aspect est essentiel au *Selbsterfindung* identitaire d'Ellen, qui se trouve ainsi face à un éventail des possibilités.

Le refus global d'Ellen : le pensionnat et la peinture

Le séjour au pensionnat à A. ne donne pas à la mère les fruits escomptés. Le pensionnat paraît toutefois comme une suite logique aux pénibles travaux de couture, le but de ceux-ci étant, par la violence de l'immobilité que requièrent de tels travaux, la (dé-)formation (*mißbildung*) de la nature mouvementée d'Ellen. Le séjour au pensionnat devait dans ce sens aussi contrer la fugacité de la jeune fille par la discipline. La révolte par le silence ne pouvant pas durer toujours, il est décidé par les parents de restreindre d'avantage la liberté d'Ellen. La mère impuissante fait appel à une autre institution, afin de rendre la fille conforme aux normes sociales. À partir d'ici, il est possible de

⁸⁹ *Ibid.* p. 176.

⁹⁰ *Ibid.* p. 176.

constater dans le récit un changement de narratrice; la correspondance avec le frère démontre déjà le vœu d'une voix propre marquée par le changement de narratrice «sie», à l'utilisation du «ich», lentement et hésitante il sera possible pour Ellen, pour emprunter le terme à Liebs, de s'approprier de son «Recht auf Selbstbestimmung»⁹¹. En outre, à partir d'ici dans le récit, la révolte d'Ellen n'est plus que familial, mais officiellement contre toute convention: ce n'est plus une dispute entre mère et fille qui n'arrivent pas à trouver un langage commun; mais bien plutôt le refus global d'Ellen d'appartenir et de s'assimiler non seulement aux conventions de la famille, mais aussi aux conventions de la société.

Au pensionnat elle trouve un substitut à la mère tyrannique, la *Pröbstin* qui la menace aux premiers signes d'agitation d'user, la mère étant consentante, de tous les moyens dans son pouvoir pour la dompter. Ellen, en qualité de toute nouvelle élève agresse une autre, elle doit évidemment se présenter au bureau de la *Pröbstin*, cette dernière constatant l'absence de remords chez Ellen, l'avertie menaçante :

«Nimm dich in acht, Ellen, ich weiß, wes Geistes Kind du bist. Deine Mutter hat mit mir gesprochen, und wenn ich sehe, daß in milde mit dir nicht auszukommen ist, so gibt es noch andere Mittel.» (EO 38)

La *Pröbstin* possède la bénédiction de la mère et agit en son nom pour achever ce que par ses propres moyens la mère est incapable de faire: amadouer l'être fauve qui se trouve en Ellen pour faire d'elle une dame. Dans la lettre d'octobre 1885, le père d'Ellen lui écrit, afin de lui donner des conseils, et en même temps lui montrer ce qui semble être le but de son séjour au pensionnat:

⁹¹ *Ibid.* p. 176.

«Ich weiß, wie schwer es Dir wird, Deine Lebhaftigkeit zu zügeln, aber bedenke, daß Du jetzt am Konfirmationsunterricht teilnehmen und anfangen sollst, eine junge Dame zu werden. Wir müssen uns alle mehr oder minder in das Leben schicken.» (EO ?)

Cette dernière phrase, «wir müssen uns alle mehr oder minder in das Leben schicken», semble résumer le problème d'Ellen dans son milieu familial et social: elle est un être de nature, une fauve; par contre, l'on veut la confiner aux murs des conventions, d'après le père, elle devrait elle-même vouloir se dénaturer pour ainsi pouvoir faire partie de la société. Avec cette phrase le père avoue aussi qu'il est pour tous nécessaire de quitter la nature pour rentrer dans la société. Pourtant, la situation semble toute autre dans le sein même de sa famille, en qualité de jeune fille, l'éducation d'Ellen doit passer par la retenue, alors que le cadet de la famille, Detlev, il peut jouir de sa nature d'homme, l'objectif dans son éducation n'est pas de le restreindre comme il s'avère être le cas chez Ellen. «Man ist eingesperrt wie im Zuchthaus und kommt gar nicht heraus, außer bei dem langweiligen Spaziergang, wo man in Reih und Glied geht und vor jedem Hofwagen knicksen muß» (EO 39), écrit Ellen à son frère, même l'unique moment de liberté est soigneusement contrôlé. L'on pourrait même avancer que déjà par son éducation, la jeune fille de l'époque, apprenait par l'emprisonnement à se tenir qu'à la sphère du privé à laquelle elle était vouée dans le futur.

Le segment du séjour au pensionnat d'Ellen est particulièrement important : à partir d'ici la révolte d'Ellen n'est pas seulement dirigée vers les conventions familiales, mais devient une révolte contre les conventions sociales, puisqu'elle refusera de s'assimiler à la définition toute faite de son individualité de femme. Ce refus global d'Ellen la conduira dans le chemin de sa propre identité, à ce sujet, citons Karin Tebben

dans son analyse *Literarische Intimität: Subjektkonstitution und Erzählstruktur in autobiographischen Texten von Frauen* :

Mit dem Übergang von privater zu schulisch-öffentlicher Repression verschiebt sich das als individuell subjektiv empfundene Schicksal in ein allgemeines Erfahrungszentrum. Entsprechend wird das innerfamiliär gespeicherte Konfliktpotential nun erst recht ausagiert, weil es nicht mehr als personenbezogen empfunden, sondern als systemimmanent erkannt wird, d.h. die Opposition des Kindes gegen die Eltern nimmt fortan eines selbstbestimmten Ungehorsams an, der weit über das entwicklungsbedingte Ringen um einen autonomen Identitätsentwurf hinausgeht.⁹²

Ellen dans l'isolation du pensionnat trouve dans sa «Flamme»⁹³, son pouvoir d'évasion, Editha est « [...] die Schönste, die Beste, die Unvergleichliche» (EO 43), et elle est sa muse; l'art que ce soit la poésie, ou comme plus tard la peinture, sera le moyen d'évasion d'Ellen. Dans la solitude du pensionnat, à l'écart de la famille; Editha, étant le seul être en qui elle peut vouer son l'affection sans rejet, est son refuge affectif. Pour son anniversaire, Ellen, malgré interdiction, contracte des dettes, afin d'offrir en présent un livre de poèmes à son amie, ce geste innocent lui coûtera en définitive son renvoi du pensionnat. La *Pröbstin* voulant épargner les autres élèves de toute contagion de la subordination, écarte l'enfant du groupe; c'est ainsi que l'accusée, Ellen, reçoit son verdict :

»Ellen Olestjerne hat sich eines gemeinen Betrug es schuldig gemacht – sie hat den Namen einer Mitschülerin mißbraucht, um sich ein Buch zu verschaffen, das

⁹² Karin Tebben, *Literarische Intimität: Subjektkonstitution und Erzählstruktur in autobiographischen Texten von Frauen*, Tübingen; Basel, Francke, 1997, p. 185.

⁹³ C'est ainsi qu'elle écrit à son frère dans la lettre de juin 1885 : «Übrigens hab' ich jetzt eine Flamme, sie heißt Editha und ist bei weitem die Hübscheste. Ich schwärme für sehr für sie und habe schon viele Gedichte auf sie gemacht.» (EO 40)

sie nicht bezahlen konnte, und noch zwei andre veranlaßt, ihr Geld zu borgen, um ihre Schuld wenigstens für den Augenblick zu decken. Ihr habt sie von jetzt an als ehrlos zu betrachten und ich warne jede, die noch mit ihr verkehrt.« (EO 45)

La cause du renvoi de l'Ellen apparaît comme démesurée, puisque dans son entreprise, Ellen est plutôt de bon cœur et sans malice, la bonté n'est donc pas prise en considération ici, mais bien plutôt la transgression de la règle. Ce renvoi définitif du pensionnat confirme l'inflexibilité des règles de l'institution, et par analogie l'inflexibilité même de la société wilhelmienne que cette institution se doit de représenter : si l'élève ne se plie pas aux conventions, il n'y a pas de place pour elle dans cette institution, donc il n'y a pas de place pour cet individu dans cette société. Pas étonnant donc, qu'en se voyant nier tout espace vital dans un milieu social, et ce, malgré toutes les difficultés familiales déjà vécues, Ellen veuille avec tant d'illusion retourner à Nevershuus⁹⁴, nonobstant, elle estime encore avoir sa place d'enfant dans la famille.

En gardant le silence, comme on l'a mentionné plus haut, elle minimisait le pouvoir de la mère lors des disputes, imposant son avis contraire même si ce n'était que par le silence. Au pensionnat, Ellen se rebelle également, une fois le verdict de son renvoi annoncé, elle doit patienter jusqu'à Pâques avant de retourner à Nevershuus, parallèlement « sie lebte einem förmlichen Rausch von Auflehnung» (EO 47), mais elle ne possède pas encore la confiance suffisante en elle-même pour se servir de la parole

⁹⁴ Dans ce segment, Ellen apprend qu'elle est renvoyé du pensionnat, et elle idéalise le retour à la maison : « [...] Sie hatte Todesangst vor zu Hause – heute wußten sie es vielleicht schon. Es war nicht auszudenken, wie eine erdrückende Last wälzte es sich von allen Seiten über sie her. Dazwischen glänzte wohl auch etwas Helles, Freudiges auf: heimkommen – fort aus diesen dumpfen Schulstuben, aus der moderigen Kerkerluft. Heimatsvisionen kamen, das Schloß, die sonnigen großen Zimmer, wo abends die Spatzen vor den Fenstern in den Ulmen schwätzen, der sommerlichen Garten mit seinem starken Fliederduft – Detlev, die Geschwister, alle – und nun schluchzte sie vor Heimweh. Ja sie wollte nach Hause, nur nach Hause, wie schlimm es auch werden mochte.» (EO 45)

comme moyen de refus, en revanche, le rire deviendra la réponse à chaque nouvelle réprimande. Ce rire est de loin un pas en avant vers la libération de l'héroïne, puisqu'elle extériorise son mécontentement, en ridiculisant la situation, en lui enlevant toute sa gravité et importance, en réduisant l'autre, puisqu'il devient le bouffon de son vis-à-vis. Pour Ellen, le rire est moyen d'expression et moyen de dissimulation. Lorsqu'elle apprend qu'elle sera séparée des autres élèves afin d'éviter une contamination par ses idées, la narratrice nous raconte la réaction de l'héroïne:

Ellen lachte, um ihre Wut zu verbergen, und machte ihr hochmütiges Gesicht. Nachher schrieb sie mit Riesenbuchstaben auf die Innenseite der Schranktür: Ich habe das nie Knie gebogen - den stolzen Nacken nie gebeugt. (EO 46)

Dans le silence de ces mots écrits dans son cassier, elle semble crier ce qu'elle n'est pas encore capable de verbaliser; mais son refus global étant conjuré aucun retour en arrière semble possible, c'est bien pour cette raison qu'après son séjour au pensionnat, et malgré les illusions d'un prompt retour à Nevershuus, les relations familiales ne feront que s'envenimer d'avantage.

La quête identitaire qui jusqu'ici dans le récit est soulignée pas la négation d'Ellen à travers le silence et le rire prend un autre tournant lorsque l'héroïne découvre la peinture comme moyen d'expression. Ellen dans ce sens rejoint le héros typique du Bildungsroman, «in der Regel eines geistig-künstlerisch tätigen Menschen»⁹⁵. Particulièrement dans son cas, la peinture est en définitive un moyen de révolte, par

⁹⁵ Voir la première partie de cette analyse, où l'on présente la définition de *Bildungsroman* à la page 23.

l'art Ellen aura un objectif de vie propre, et pourra en conséquence s'émanciper. Elle fera tout pour devenir peintre, elle fera tout pour devenir elle-même.

«Laß doch das alte Geschmier, es kommt ja doch nichts dabei heraus» (EO 52), ordonne la mère, dénigrant ainsi toute intention de l'héroïne de se construire une image positive propre; si elle n'a pas de confiance en elle, donc elle ne peut pas se former une identité, et rester toujours dépendante de la mère, tout comme Marianne.

Lire la correspondance de la fille est l'action ultime de la mère. Non seulement, Ellen n'avait pas de liberté physique, mais la mère, courte de moyens avec le caractère fauve de l'enfant, tient à s'infiltrer, voire même s'immiscer dans son esprit, la narratrice fait part au lecteur des pensées et réactions d'Ellen:

Wie konnte Mama sich das herausnehmen, in ihren tiefsten, innersten Geheimnissen herumwühlen -ja, jetzt schämte sie sich allerdings- ihr war, als ob man ihr alle Hüllen von der Seele gerissen hätte und dann kam eine sinnlose Wut über sie. -Sie schrie der Mutter alles ins Gesicht, was an Groll in ihr aufgespeichert war. (EO 53)

Ellen «schrie», cette fois-ci la mère est allée trop loin, plus de silence, plus de rires, mais des cris, tout ce qu'elle avait gardé, explose d'un coup sur le visage de la mère. Ellen se défend de cette intrusion, et une fois de plus se fait présente vis-à-vis cette mère, cette dernière obéira même lorsque l'enfant violemment sur la défensive l'interdit de la frapper: «Rühr mich nicht an, Mama!» (EO 54) Enfin, la mère ne pouvant pas s'accommoder avec la nature farouche d'Ellen et reconnaissant sa défaite, envoie finalement la fille chez des parents proches. Puisqu'il est impossible de l'assimiler, l'élément perturbateur est en conséquence séparé des autres. Paradoxalement, c'est un de ces parents proches, la tante Helmine Olestjerne, et non pas la propre mère,

comme ce serait probablement le cas d'une mère traditionnelle, qui reconnaît en Ellen sa soif pour l'art et l'encouragera à continuer la peinture, en lui payant des cours privées.

Avec la peinture, elle échappe au «Küche, Kinder, Kirche»⁹⁶ qui lui était réservé, Ellen veut «Nur der Kunst leben», l'art représente sa vie, sa quête identitaire, en opposition se trouve le monde figé de la mère qu'on tient à lui imposer. À ce sujet, il vaut citer Ludmila Kaloyanova-Slavova dans *Übergangsgeschöpfe*:

Ihre Lebensvorstellung "Nur der Kunst leben" steht zweifelsohne im Zusammenhang mit der Lebensphilosophie der Jahrhundertwende und verweist auf das von Nietzsche beeinflusste Lebensverständnis um 1900, das die Kunst als größte Stimulanz des Lebens überhaupt versteht.⁹⁷

Selon Kaloyanova-Slavova, pour les représentants de ce mouvement, comme le sont W. Dilthey, H. Bergson, G. Simmel, L. Klages⁹⁸, le terme *Leben* a une signification particulière voulant acquérir la forme d'un *Kunstwerk*, dans le cas de Ellen, on peut assumer que la peinture est le moyen d'atteindre son chef-d'œuvre, sa propre identité. «Dazu gesellt sich die Vorstellung eines Lebens für die Kunst, nach der Devise „Nur der Kunst leben“», écrit aussi Johannes Székely dans son étude sur l'auteure, «was dem von Nietzsche und Schlegel beeinflussten Lebensverständnis um 1900 entspricht, wonach schöpferisch zu leben Leben schlechthin bedeutet und die Kunst als großes Stimulans des Lebens verstanden wird.»⁹⁹ Il est donc ici question de vivre pour l'art, et non pas de

⁹⁶ D'après l'extrait déjà cité plutôt de Liebs. E. Liebs, *op. cit.*, p. 177

⁹⁷ Ludmila Kaloyanova-Slavova, *Übergangsgeschöpfe*, New York; Washington, D.C.; Baltimore, Lang, 1998, p. 121.

⁹⁸ Ludwig Klages aura une grande importance dans la vie de Reventlow, il sera ami, amant et mentor.

⁹⁹ J. Székely, *op. cit.*, p. 13.

l'art pour vivre. Dans la lettre du 21 avril, Ellen explique à son ami Friedl à quel point elle est consciente des difficultés reliées à la quête de sa propre vie qui ne peut être acquise sans la possession de sa liberté; toutefois, il semblerait que c'est en effet cette prise de conscience des difficultés éventuelles qui lui permet en toute lucidité de se battre pour son identité :

Ich sehe nun endlich das Leben vor mir liegen – in Schönheit und Freiheit, nur die letzten Schranken gilt es noch einzurennen, und sie sollen und müssen fallen. [...] Sollte ich etwa mit gebundenen Händen immer weiter zusehen, wie man mir mein Leben zertritt, bis die Jugend vorbei ist und alles zu spät?
Nein, siehst Du, Friedl, ich muß hinaus aus alledem, sonst gehe ich innerlich zugrunde. (EO 63)

À partir de ce moment, tout acte dans la vie de l'héroïne sera fait en conséquence, elle veut devenir artiste-peintre¹⁰⁰. Son refus global n'est autre chose que le désir profond de son identité, qui se manifeste à travers la peinture; cependant, seulement une fois hors des carcans de société wilhelmienne elle pourra se trouver. La bohème de Munich lui offre cet espace, où elle rêve de suivre une formation en tant que peintre, mais avant de l'atteindre, elle doit encore vivre ses premières aventures en tant que femme autonome.

L'exil... volontaire? La fuite, l'héroïne en terra-incognita, la mort du père

¹⁰⁰ Le père autorisera Ellen à suivre une formation d'enseignante, pour Ellen donc la possibilité d'être autonome financièrement et donc de devenir artiste-peintre, c'est ainsi qu'elle en parle à Friedl dans la lettre du 12 juin : «*Friedl, ich habe einen großen Schritt getan – meinem Vater geschrieben, er sollte mich das Lehrerinnenexamen machen lassen. Ich habe es mir in dieser Zeit eingehend überlegt. – So lassen sie mich doch nicht fort, und dann kann ich mich wenigstens auf eigne Füße stellen, wenn es zum Klappen kommt. Und mir das Geld zum Malen selbst verdienen.*» (EO 68)

Une journée de printemps, il arrive enfin, «es war wie der Wahrheit gewordene Traum all ihrer Jugendjahre, daß Ellen jetzt ihre Ketten gebrochen hatte» (EO 93), Ellen s'enfuit, «draußen wartet das Leben» (EO 91). Uniquement hors l'atteinte des parents, elle peut vivre, l'ivresse des émotions est à comprendre avec la citation suivante, où Ellen se trouve dans le train qui l'amène loin des chaînes vers un futur inconnu, mais propre:

Sie konnte nicht stillsitzen und nicht stillschweigen, ihr war, als ob sie sonst zerspringen müßte: frei bin ich, frei bin ich, frei - frei! An dem Wort berauschte sie sich, taumelte fast, lief hin und her, von einem Fenster zum andern und sang wieder hinaus: frei bin ich, frei - setzte sich einen Augenblick hin und lachte, daß ihr die Tränen kamen. (EO 92)

Ses premières tentatives dans la *terra incognita* de l'autonomie féminine, que sous les conditions de l'époque relèvent presque de l'invraisemblable, frôlent la catastrophe; il semblerait que seulement à travers ces tentatives, à la fin positives, mais toujours en marge du danger, Ellen peut lentement se construire et arriver à son *Selbsterfindung*.

À ce sujet, il vaut mentionner la scène juste après la fuite d'Ellen, cette scène montre l'extrême situation de cette femme qui se lance toute entière dans le monde inconnu d'une femme indépendante. Tout respire la catastrophe. Ellen, malgré sa formation en tant qu'enseignante, se trouve sans emploi, et est donc dans une situation précaire, d'une part du point de vue professionnel, puisqu'«Ellen machte keinen vertrauenerweckenden Eindruck mit ihrem adligen Namen und ihren etwas abgetragenen Kleidern: einmal fand man, sie sähe viel zu jung aus, ein andermal

erkundigte man sich nach ihren Familienverhältnissen» (EO 93); d'autre part du point de vue financier, puisque les économies s'étaient épuisées. Il ne lui reste qu'à accepter cette proposition, de loin douteuse, d'un inconnu qu'elle doit rejoindre à Cologne. Le seul à percevoir un imminent danger semble être le Docteur Reinhard Laurenz, qui trouve alarmant que la jeune femme parte à sa chance vers l'inconnu, Ellen, en revanche, lui répond: «Aber das ist ja gerade schön - ich habe keine Ahnung, was für Leute das sein mögen und wozu sie mich engagieren wollen - am Ende werde ich noch Kindermädchen.» (EO 94) La naïveté de la jeune femme apparaît au lecteur désolante, la narratrice nous laisse entrevoir subtilement ce que cette jeune n'aperçoit pas: un latent danger sexuel, et moral sans parler du possible danger physique, sa vie est en danger, elle part tout de même rejoindre un inconnu à l'autre but du pays. Son seul moyen de défense est ce revolver, qui lui apparaît comme une démesure du caractère inquiet du Docteur Laurenz.

Les soupçons du lecteur sont confirmés, les propositions de l'inconnu frôlent immoralité: passer la nuit dans la même chambre avec un inconnu, séduire la jeune femme avec les attraits de la sécurité matérielle qu'elle ne possède pas, l'encourager à rompre la promesse qu'elle a fait à son amoureux. En lui reprochant son attitude moraliste face aux maintes possibilités qui lui sont offertes avec la rupture avec son fiancé, il essaie de la manipuler, il la critique : «Gott, das ist alles so pathetisch, so echt deutsch. Treue bis in den Tod.» (EO 97) Avec ce reproche, il la confronte à sa propre morale, elle est mise au même pied d'égalité que la société wilhelmienne de laquelle elle semblait s'être échappée. Elle incarne en ce moment le récit moralisateur et traditionaliste des parents, les rôles semblent alors s'être interchangées; soudain, elle

est la pudique, l'autre est le sauvage. Cette tournure subite, rend l'héroïne honteuse qui se sent «wie ein Schuljunge, der mit seiner Unschuld geneckt wird» (EO 97). Et une chance qu'elle apporte le revolver, si Ellen refuse, l'inconnu est prêt à tout, la tuer et se tuer, cependant à la surprise du lecteur, dans cette scène si marquante, Ellen garde son sang froid, «Schießen Sie nur» (EO 97), lui répond-elle, tout en pointant la petite arme dissimulée dans son sac à main. Elle empoigne sa masculinité avec ce revolver qui lui permet d'être à égal avec cet homme, elle n'est plus la victime, elle prend en un tour des mains sa destinée, et brusquement, elle semble être celle qui prend enfin le contrôle de la situation, jusqu'ici nettement dominée par l'inconnu. À partir de ce moment, il est possible de remarquer le déchirement intérieur d'Ellen, qui apparaît tourmentée par cet homme, mais également envoûtée, c'est ainsi qu'en voulant la quitter Ellen lui dit enfin: «Nein, das will ich nicht, kommen Sie zurück.» (EO 98) Son déchirement est palpable, d'une part, il y a l'homme misérable et désabusé que l'inconnu paraît parfois d'être, et d'autre part, il y a l'autre, celui qui semble parfois maître de la situation et de son monde. Comme si elle ne tenait pas à risquer la perte de cette chance, elle attend jusqu'au matin pour enfin se décider et le quitter.

Le lecteur apprend peu sur cet inconnu, il se prénomme Louis Michel, parle un mauvais allemand, et se présente comme le sauveur d'Ellen, celui qui va lui ouvrir les portes d'un monde qui l'enchanté, il incarne un monde sans mœurs, libre et ludique, diamétralement opposé à son éducation wilhelmienne. Si l'on considère que pour Ellen «draußen wartet das Leben» (EO 91), ce que l'inconnu lui propose, c'est le summum de cette liberté, il lui propose de voir plus loin que seulement «draußen», Paris, Monte Carlo, une vie de voyages sans soucis. Pourquoi se nie-t-elle alors à le rejoindre, s'il lui

propose l'opposé du monde des chaînes que depuis le commencement elle essaie de rompre? Il ne tient même pas à l'attacher, elle ne devra pas l'épouser, seulement être une bonne camarade, Ellen apparaît partagée dans ses désirs, «in Ellen wogte und wirbelte es - reisen, wohin man will - was konnte sich da alles vor ihr auftun! Aber mit diesem Menschen- irgend etwas in ihr widersprach gegen ihn. Dann dachte sie an Allersen» (EO 96). Et l'on croirait que c'est l'attachement à Allersen qui la retient, mais est-ce vraiment ainsi?

Le matin suivant, elle semble consternée, «war sie es wirklich selbst, die dieses sonderbare Abenteuer erlebte?» (EO 99), cette aventure ne sera que les prémices de sa vie d'adulte, elle aura réussi la première épreuve mise par sa nouvelle vie de femme indépendante. À la rencontre avec Allersen, elle se montre, comme quelqu'un qui vient de durement gagner une bataille, «ausgehungert und zerschlagen», mais «in ausgelassenster Stimmung» (EO 100). La question se pose toujours, est-ce donc par morale qu'elle se refuse à l'inconnu?

Les fantômes de son éducation la hantent, si elle n'accepte pas l'invitation à caractère hédoniste de l'inconnu, ce n'est pas, comme elle voudrait bien le croire, en raison de la répulsion qu'il lui procure, ni parce qu'elle est amoureuse d'Allersen, mais bien plutôt par les traces d'une éducation austère de laquelle elle croyait s'être enfuit. Ce qui montre que le *Selbstbefreiung* ne comprend pas seulement la fuite physique de l'héroïne de l'emprise familiale, mais aussi le détachement psychologique des mœurs qu'elle véhicule, elle n'arrive pas encore tout à fait à assumer sa propre autonomie. Ce qui est à remarquer lors de son retour chez Allersen : en personnifiant la sécurité de ce qui est connu, en opposition à *l'inconnu*, il remplace son milieu familial et incarne les

normes de la société wilhelmienne. Ellen en étant attachée à Allersen, reste donc ligotée à la série des valeurs dont elle se croyait débarrassée, la narratrice exprime ainsi la désillusion de l'héroïne face aux reproches moralisateurs d'Allersen en apprenant l'aventure: «Sollte sie immer wieder all die verlockenden Möglichkeiten an sich vorübergehen sehen, um jedesmal dieselbe Ernüchterung zu fühlen?» (EO 100) Ensuite, la narratrice nous apprend qu'Ellen ne se limite plus à un questionnement, mais regrette même son inaction: «Es begann sie zu reuen, daß sie den andern hatte gehen lassen mit allem, was er ihr bot.» (EO 100) S'il fallait bien qu'elle reste attachée à un homme, mieux valait donc choisir l'hédoniste, Allersen quant à lui ne lui offrait que l'extension du monde familial. Ce ne sera qu'une question de chance, puisque Louis Michel ne lui répondra jamais à la lettre, où elle accepte enfin sa tentante proposition.

«Papa liegt im Sterben – Detlev.» (EO 101) L'annonce de la mort proche du père est faite jours après son retour de Cologne, le jeune frère l'attend alors à la gare. Afin d'empêcher Ellen de voir son père une dernière fois, le pasteur Bern, un ami envoyé par la famille, se trouve aussi à la gare. Avec un ton rapprocheur, il lui dit :

Ihre Mutter will Sie nicht sehen. Sie haben genug Schmerz und Schande über Ihre Eltern gebracht, treiben Sie es nicht noch weiter. Oder wollen Sie auch noch das Totenbett Ihres Vaters und den Schmerz der andern entweihen? (EO 102)

Exactement comme au pensionnant, aucune possibilité d'explication ou de rédemption gratuite est possible; elle a transgressé les règles, elle doit alors payer le prix, le plus grand pour un enfant: la prohibition de voir le père une toute dernière fois. Dans un dernier acte envers ce père, qu'elle ne verra plus jamais, elle lui pardonne sa

rigidité, mais reconnaît sa tendresse innée, ainsi en parle la narratrice : «Man war hart verfahren mit ihrer Jugend, die nach Freude und Sonne verlangte. Aber sie wußte doch auch, daß ihr Vater viel Liebe und Weichheit in sich trug, bei aller Schroffheit gegen das, was er nicht anerkenne und nicht dulden wollte.» (EO 103) Pour Ellen, c'était clair, elle avait gagné la guerre, la guerre contre l'assimilation, elle avait ainsi pu s'approprier de sa liberté et de sa jeunesse, dans cette guerre il ne pouvait y avoir qu'un gagnant : «jetzt hatte sie gesiegt, und er lag tot.» (EO 103) Une fois la sentence tombée, le châtement de ne pas voir le père une dernière fois, la mère juge qu'une sorte de pardon, sous certaines conditions, est par la suite possible. L'enfant a le droit de retourner au foyer, le prêtre sera encore une fois le messager : « »Wenn Sie (Ellen) umkehren in aufrichtiger Reue, sich willig in alles ergeben, was zu Ihrem Heil beschlossen wird – dann, aber nur dann wird Ihre Mutter Sie wieder als ihr Kind aufnehmen« » (EO 104). En peu des mots, Ellen doit céder la liberté qu'elle a gagné avec la guerre, si elle veut faire partie de la famille, elle doit se décider à devenir une copie conforme de Marianne ›die tuchtige Tochter‹, donc une autre personne et non pas elle-même.

Toute la cruauté de la dénaturation du rôle maternel au profit des conventions se montre à son paroxysme lorsque le lecteur apprend le désarroi de l'enfant qui est laissé en dehors de la famille :

-Wie schneidender Hohn kam es ihr vor, daß diese Mutter jetzt da drinnen unter ihren Kindern saß, mit ihrer gewohnten Stimme sprach – hier und da klang ein Wort zu ihr herüber. Und sie stand hier draußen und konnte nicht umkehren. – Aber die ganze Welt schien ihr so weit und leer und tot – wo gehörte sie den hin, wohin würde sie treiben? (EO 104)

Non seulement elle se trouve dehors dans le froid, dans l'intempérie, mais en plus, en lui niant le droit de voir le père, on lui dénigre le droit dont les autres frères et sœur disposent, or, on lui arrache son statut d'enfant. Dans le moment où l'enfant est le plus nécessaire d'une mère tendre, cette mère tient, au prix des conventions, à ignorer même son existence. Comme au pensionnat, les portes aussi de la famille se fermeront derrière elle, le seul salut étant l'abnégation; en raison de sa nature, la société wilhelmienne lui nie une place, pour la même raison elle sera reniée par sa famille, «ihr war, als ob, alles in das Grab ihres Vaters und ihrer Heimat versunken wäre» (EO 105). Dans des circonstances telles, apatride, malgré le rejet social, et familial, Ellen assumera le choix de devenir elle-même, au prix de la solitude et de la pauvreté qui en résultent.

CHAPITRE III

AU-DELÀ DE LA BOHÈME – LA PARTHÉNOGÈNESE FÉMININE

Le refus global d'Ellen l'amènera à chercher d'autres alternatives, une alternative à la société traditionnelle qui lui ferme les portes comme au pensionnat, ainsi qu'une éventuelle alternative à la famille qui supporte à tout prix les conventions de cette société, et qui la laisse littéralement dans l'intempérie lorsqu'elle a froid. Accepter alors la proposition de l'inconnu Louis-Michel, même si ce n'est qu'un essai sans réponse, comme on l'a vu plutôt, c'est un geste marquant pour la vie de la protagoniste : elle assume ainsi ce monde des plaisirs diamétralement opposé à celui qu'elle connaît. Ellen aura non seulement besoin de prendre la fuite de la maison familiale, mais également de la société qui véhicule ses mœurs: Ellen trouvera dans le contre-univers bohémien de Munich une terre d'asile, où elle pourra s'épanouir et se découvrir. Le contre-univers bohémien, qui au premier abord, en contraste avec la société traditionnelle apparaît comme positif et accueillant, influence, dans son potentiel comme dans ses limites, le cheminement vers le *Selbsterfindung* de l'héroïne; en revanche, ultérieurement, ce contre-univers bohémien s'avèrera trop étroit pour Ellen. Dans un premier temps, il sera question de la découverte de soi à travers l'art dans le contre-univers bohémien de Munich. Ici, Ellen réalise que ce monde soi-disant alternatif comporte aussi des pièges, dont celui de l'amour. Ce monde aussi a des bornes pour

sa quête identitaire féminine. Ensuite, on commentera la réappropriation d'Ellen de son *Lebensrecht* de femme en quittant son mari et la société qu'il incarne. En terminant, il s'agira de soulever les éléments qui à ce moment du récit permettront de constater l'atteinte du *Selbsterfindung* de l'héroïne, ici indissociables de sa parthénogenèse.

Le contre-univers bohémien : l'art et les pièges d'amour

L'argent que lui prête un ami de son frère Detlev lui permettra de partir là, où Ellen estime qu'elle peut se développer et acquérir une identité propre; seulement dans le contre-univers de la société wilhelmienne, dans la vie bohémienne de Munich elle croit pouvoir se construire. À son nouvel ami de cœur le Docteur Reinhard Laurenz, elle explique: «Ich könnte alles einschlagen und niedertreten, wenn ich nur malen darf.» (EO 101) «[M]alen» n'est que le médium pour son objectif de vie. En créant l'œuvre l'héroïne se crée elle-même, et décide avec toute la violence que véhiculent des mots comme «einschlagen» et «niedertreten» de lutter afin de rester fidèle à elle-même. Le 20 août, Ellen note pour la première fois ses pensées dans un journal intime, elle se trouve enfin à Munich et elle est seule:

Es ist etwas so ganz Neues, allein zu leben und nur mit sich selbst zu reden, und jetzt fühle ich erst, wie mir das not tat. Ich möchte mir doch endlich einmal angewöhnen, für mich selbst über mein Leben Chronik zu führen. Bisher sind solche Versuche immer gescheitert - man bekommt das dumme Gefühl, als ob man vorm Spiegel steht und Monologe darüber hält, wie man aussieht. (EO 118)

Puisqu'Ellen est enfin seule avec elle-même, elle prend la chance de se regarder et se trouver; Munich lui offre la solitude lui permettant de s'observer hors du regard critique des parents, et hors de la vue de la société traditionaliste qu'elle tente d'échapper. Pour la première fois, il semblerait qu'elle ait une raison pour l'écrire, ne serait-ce que pour elle-même, elle s'approprie la plume pour aussi, comme pour la peinture, l'utiliser comme médium de sa propre découverte. À travers la peinture, elle apprend à s'abandonner à un but, elle semble possédée, elle s'y mettra «bis aufs Blut» (EO 118). Dans la citation suivante, Ellen décrit dans son journal, ces premiers moments de liberté dans le monde parallèle de Munich:

Mein Gott, und jetzt muß ich arbeiten, arbeiten bis aufs Blut, und dann faßt mich der Jammer an um all die verlorene Zeit, was für Jahre hätte ich jetzt schon arbeiten können. Und die Angst, ob meine Kraft doch noch voll ist - manchmal jubelt es in mir, und ich möchte alle Himmel stürmen, aber dann kommt wieder dies sonderbare Gefühl, als ob irgend etwas fehlte - als ob da irgendein toter Punkt wäre, über den ich nicht wegkam. (EO 118)

Pour la première fois, Ellen utilise le «ich» sans censure, il n'y aura plus de recours exclusivement à l'instance de la narratrice omnisciente pour nous expliquer ses pensées et sentiments. Ellen prend sa voix pour s'exprimer, parce qu'elle est dans le chemin de sa propre identité et vie, et non pas sur celui emprunté aux idéaux familiaux. Après sa première expérience avec l'inconnu, elle aura tirée sa leçon: la jeune naïve cède la place à une jeune femme consciente des éventuelles difficultés amenées par cette vie nouvelle. Aura-t-elle toute la force pour mener à terme la difficile entreprise de devenir une femme autonome et elle-même? Comme tout héros d'un *Bildungsroman*, Ellen doit traverser certains obstacles, et elle en tirera leçon, ils la conduiront pas à pas

vers la maturité affective, éducationnelle et intellectuelle, et éventuellement, à ce qu'ici on nomme le *Selbsterfindung*. Dans cette nouvelle épreuve, Ellen semble avoir perdu la naïveté initiale, et se présente grandie en envisageant ses propres limites, Ellen est assez consciente pour comprendre que son entreprise exigera toute sa force, et, il sera en effet ainsi : elle sera dépossédée d'elle-même avant que ce «sonderbare Gefühl» puisse disparaître. Ce thème sera d'ailleurs étudié plus loin dans l'analyse.

Non seulement l'héroïne réussit lentement à se découvrir en tant que peintre, voire à se construire une identité, mais parallèlement elle réussit à s'intégrer de manière harmonieuse dans la communauté bohémienne de Munich. En date du 12 novembre, elle fait part au lecteur de son nouveau cercle d'amis de «droben», signifiant l'appartement au-dessus de son atelier de peinture, où habite un peintre polonais dénommé Walkoff. Malgré l'absence des moyens de subsistance élémentaires, le petit groupe semble alimenter des discussions passionnées sur l'art, et en ce point, ils rejoignent les intérêts d'Ellen, qui s'émerveille par la passion de leurs discussions:

Jetzt bin ich alle Tage droben, in den Pausen und oft auch abends. Da kommen viele Maler hin, meist Polen und Russen. –Walkoff hat meine Studien in die Hand genommen, und ich lerne viel durch ihn, muss ihm aber alle meine Zeichnungen bringen. Es scheint, daß sie sämtlich nichts zu essen haben – wenn einer etwas Käse mitbringt, gibt es einen Aufruhr. Aber so habe ich noch nie über Kunst sprechen hören, sie sind wie toll, wenn sie davon anfangen. (EO 125)

Jusqu'ici son rapport avec la société se définissait dans l'antagoniste chronique des deux mondes, le leur aristocrate et traditionaliste, le sien moderne et libéré; Ellen vivait jusqu'ici dans la négation de la mère, de la famille, de l'école, et de la société wilhelmienne. Pour la première fois, elle a une vie sociale dans laquelle elle découvre

des rapports d'égal à égal. Il est par exemple le cas avec l'école de peinture, qu'elle décrit comme «ein »gemischtes«, Maler une Malerinnen zusammen» (EO 121). Il s'agit ici d'une quête de soi, dont les nouvelles relations positives avec les peintres lui permettent également l'épanouissement au niveau social, artistique, mais aussi érotique.

Nonobstant, les difficultés ne se feront pas attendre. Le prix de cette liberté est tout premièrement la pauvreté, à laquelle elle doit faire face au risque même de sa santé physique. Suite à un malaise, elle écrit le 29 octobre dans son journal:

Jetzt weiß ich auch, was mir gefehlt hat - sowie ich etwas Vernünftiges zu mir genommen hatte, war ich wieder gesund. Und ich war stolz darauf gewesen, dass man ebensogut ohne Mittagessen leben könne. (EO 124)

Comme déjà mentionné, pour une femme autonome, il semblerait qu'il n'y ait pas maintes possibilités de subsistance; dans le roman la première offre d'emploi s'avère être, en réalité, une invitation à la prostitution. D'après Johannes Székely, «für Ellen bleibt schließlich nur der Ausweg der Bindung an einen Mann, bei dem sie Lebensunterhalt und Kunstpläne zugleich gesichert sieht.»¹⁰¹ Cet homme est Reinhard Laurenz, mais lentement Ellen remarque que se lier d'amour est un piège pour son autonomie. C'est le thème à traiter dans cette prochaine partie.

Dans cette partie dédiée à l'amour, il faut du moins mentionner la première relation amoureuse d'Ellen avec Friedl Merold, et aussi sa relation parallèle avec Ernst Allersen. Cet amour innocent avec Friedl apparaît très tôt insuffisant pour la jeune

¹⁰¹ J. Székely, *op. cit.*, p. 21.

femme, qui découvre simultanément avec Allersen le dévoilement de la passion charnelle, qui fera partie essentielle de sa conception amoureuse de sa vie d'adulte.

Dans l'ensemble du récit d'Ellen, et malgré les difficultés reliées à sa quête identitaire, il ne faudrait pas négliger la présence de l'élément anacréontique dans l'œuvre, qui est probablement d'inspiration Nietzscheenne. Ellen célèbre la découverte du premier amour dans toute son innocence, mais aussi, plus tard dans le récit, le réveil à la passion. Le premier amour d'Ellen, Friedl, représente tout l'amour réprimé que la fille peut pour la première fois extérioriser. Ici elle écrit sa toute première lettre à son amoureux:

Es kommt mir wie ein Wunder vor, daß ich nun wirklich einen Menschen gefunden habe, dem ich alles sagen kann und der mein Freund sein will. Sie machen sich ja keinen Begriff davon, wie allein ich war und wie todunglücklich ich mich von jeher zu Hause gefühlt habe (EO 58).

De même, Friedl personnifiera tout l'amour qu'Ellen n'a jamais reçu: «Friedl, denke daran, daß ich keine Mutter habe, nie gewußt, was Mutterliebe ist - das alles mußt Du mir ersetzen, und Du tust es ja schon.» (EO 65) Il sera son confident et son mentor, avec lui, elle partagera les lectures du *Ibsenklub*; et chez lui, elle trouvera un soutien moral pour contrer la difficile situation familiale. De plus, comme exprimé dans la deuxième lettre à Friedl du trois juillet, elle cherchera, sans succès, auprès de sa droite nature à dompter son jeune esprit indiscipliné: «Weißt Du, was man so inneren Halt nennt, ich glaube, das fehlt mir gänzlich. Das mußt Du mir geben, Du hast so viel davon – und in Deiner Liebe werde ich es finden.» (EO 70) Mais l'ivresse dionysiaque d'Ellen se révèle non pas dans l'innocence de ce premier amour de jeune fille, mais plutôt dans l'extase des passions de la jeune femme en devenir. La narratrice évoque

les réactions d'Ellen aux premiers baisers avec Ernst Allersen, avec qui elle entretient, dans l'absence de Friedl qui étudie à Berlin, une relation amoureuse parallèle:

Sie sah ihr erstes Frühlings-Kinderglück zerbrochen, die Blüten verweht und die Morgenfrische hin. Und was nun folgte, war kein Frühling mehr. Schwüle Sommerwinde strichen über sie hin und rüttelten wach, was noch in ihrer Seele geschlafen hatte. – Begehren, Verlangen, alles was sie selbst nicht verstanden hatte. (EO 78)

La métaphore des saisons est présente pour expliquer le développement personnel d'Ellen, qui apprenait l'amour tendre et doux avec Friedl, mais qui réalise la chaleur torride des passions physiques avec Allersen. La narratrice ose même briser toute bienséance en décrivant les effets orgasmiques des baisers passionnels entre les amants dans l'institution même de l'église. Ils se trouvent à la cathédrale de «L...», et si l'on fait une analogie avec la vie de l'auteure, il s'agit probablement du «Dom» de Lübeck:

Die Kirche war ganz leer, die Sonne leuchtete durch die Bogenfenster, und droben spielte jemand auf der Orgel. – Sie blieben auf demselben Platze stehen, wo sie oft mit Friedl gestanden hatte – der Mann neben ihr legte den Arm um sie, sie wollte sich wehren, losmachen, aber dann sahen sie sich an, und wider schlug das heiße Verlangen in ihnen empor – sie fühlte seine Küsse brennen – dazwischen rauschten langgezogene Orgeltöne durch den Raum. (EO 77)

On ne peut nier que l'image des baisers brûlants parmi les «langgezogene Orgeltöne durch den Raum» en est une assez sensuelle qui fait bien probablement allusion au frémissement produit par l'extase orgasmique. À partir de ce moment, le récit s'imprègne de plus en plus du caractère passionnel de l'amour, il ne sera plus question de l'amour idéalisé des romantiques, mais plutôt question de l'amour comme

étant avant tout inséparable de la passion, et surtout pas monogame. Sur ce sujet, Ellen écrira ultérieurement dans son journal: «Vielleicht kann ich überhaupt nicht ganz und ungeteilt lieben – das habe ich mir schon oft gesagt – oder wenigstens nicht einen allein.» (EO 120) Les amants d'Ellen sont nombreux dans le roman, ce qui est important de retenir est probablement la conception non-traditionnelle de l'amour que la protagoniste vit : elle choisit d'être libre, de vivre sa sexualité sans entraves, affranchie entièrement d'un homme. Le détachement est total, qu'il soit un père, qu'il soit un mari, elle assume cette liberté avec toutes les conséquences qu'elle apporte: la pauvreté, le déshonneur familial, et le rejet social d'une mère célibataire. Mais entamons maintenant, avec la relation amoureuse d'Ellen avec Reinhard Laurenz, et aussi avec sa relation parallèle, cette fois-ci, avec Henryk Walkoff.

Lors du départ pour Munich, Ellen, qui a quitté Allersen pour son nouvel amoureux, est déjà fiancée avec Reinhard Laurenz, mais ce dernier ne peut la rejoindre à Munich en raison de ses obligations professionnelles. Malgré l'esprit ouvert de Reinhard, qui encourage Ellen dans son désir de devenir artiste-peintre, il désespère de l'absence de sa fiancée, et lui demande ainsi formellement de quitter Munich pour qu'ils puissent enfin se marier. Suite à cette demande, Ellen écrit ces mots dans son journal :

Von München fort, nachdem ich zum erstenmal die Atmosphäre gefunden, in der ich atmen kann, von der ich alles erwarte. - 'Unser Glück muß allem andern vorangehen' - da liegt es eben - darin fühle ich ganz anders. (EO 122)

Ellen qui apprend à peine à manifester son «je», devrait déjà quitter le monde bohémien qui lui permet de respirer pour devenir «nous». Ce «nous» est tout à fait masculinisé, il ne comprend pas l'individualité de la femme, mais bien le rôle unique

destiné pour la femme de «Küche, Kinder, Kirche» que l'homme sous le fanion patriarcal lui réserve, et qui est de loin, le danger premier pour l'autonomie de la femme. «Unser Glück,» dit Reinhard, est le plus important, mais l'héroïne protège la place qu'elle tient à se garder. Elle assume sa conception de l'amour, qui n'est plus empruntée à l'idéal des contes de fées de jeune fille, mais bien plutôt à la mesure de sa liberté, au prix même de l'éventuelle solitude:

Wo war mein Verstand, daß ich eine Zeitlang daran glaubte - an ein volles Glück zu Zweien, »mit Weinlaub im Haar«, wie wir in alten Zeiten sagten, in voller Freiheit, schrankenlosem Verstehen bis ins Letzte hinein - an all das, was es nie für Menschen gegeben hat und nie geben wird. Ich hatte vergessen und vergessen wollen, daß es unmöglich ist. -(EO 122)

Malgré ses bonnes résolutions de n'appartenir qu'à Reinhard, la nature l'emporte sur sa raison, «und immer kommt wieder ein anderer» (EO 115), qui lui prouve, puisqu'elle tombe sans cesse à nouveau amoureuse, que son interprétation de l'amour monogame, et "pour l'éternité", est erronée. Elle se découvre comme un esprit ouvert vis-à-vis Reinhard: «Er ist im Grunde doch ein moralischer Mensch und ich bin es nicht» (EO 120), et définit l'être moral comme quelqu'un qui éprouve le besoin d'expier le péché d'autrui. Elle se laisse seulement guider par sa propre «Tugend» et se jette à part entière dans la vie, sans regrets. À ce sujet, l'extrait du 14 septembre est à citer:

Mir selbst gegenüber habe ich nie das Gefühl, etwas einzubüßen - im Gegenteil, mich drückt oft nur meine Tugend nieder, dies ewige Vorbeigehen am Leben, und manchmal verlangt mich danach, mich besinnungslos in den Strudel zu stürzen. (EO 120)

Encore, il est à souligner qu'en amour elle se sent incapable d'appartenir qu'à un seul. À ce moment dans le récit, elle est liée amoureusement avec Reinhard, mais a une aventure avec Léon, ainsi qu'avec le peintre Henryk Walkoff, de qui elle tombe enceinte.

«Du hast mir zu viel gegeben, Henryk - das vergesse ich nie. Von dir hab' ich erst die Seele bekommen, vorher hatte ich keine» (EO 145), avec ces mots, Ellen désabusée, portant l'enfant de Walkoff, le quittera pour aller rejoindre son éventuel époux et sauveur, Reinhard. Aussi dans le monde soi-disant harmonieux, anticonformiste et alternatif du contre-univers bohémien, les pièges guettent non moins l'héroïne.

Pour comprendre la valeur de cette trahison, il faut préalablement regarder l'importance de ce personnage dans la vie de l'héroïne, en somme, il sera un catalyseur dans la découverte intérieure d'Ellen. Walkoff la fera se confronter avec elle-même. Une des citations les plus intéressantes de cette partie est la suivante:

»Das taugt alles nichts«, sagte Walkoff - Ellen war bei ihm im Atelier und hatte einen Haufen Zeichnungen mitgebracht -, »du zeichnest wie verrückt drauf los, aber es liegt nichts darin - gar nichts. Deine Arbeiten sind ganz wie du selbst: du taumelst herum, fällst auseinander - ein Stück hierhin, eins dorthin.« (EO 132)

Sans pitié, Walkoff montre à Ellen ce qu'elle laisse entrevoir d'elle-même à travers sa peinture : un être partagé sans profondeur. Il ne la traitera pas en enfant, il ne remplacera pas la famille ni la sécurité qu'elle a quittée (comme le fait Reinhard, chez qui elle éprouvait toujours un sentiment de «Schutz und Heimat» (EO 135)), il ne lui dira pas ce qu'elle veut entendre juste pour lui plaire. Tous ces éléments sont des défis pour Ellen, et elle ne sort à la fin, malgré toutefois la trahison de Walkoff, que

grandie de cette relation. Il sera un mentor pour l'art, mais si l'on fait l'analogie avec la devise d'Ellen «Nur der Kunst leben», il est aussi un mentor pour sa vie. Ellen améliore ainsi son style artistique, et, parallèlement, elle apprend avec l'art *l'art de vivre*. Avec Walkoff elle découvrira le plaisir sexuel. Cet extrait, il vaut la peine ici de le citer, puisque la narratrice sans peurs des conventions, mais sans pourtant s'attarder dans des descriptions obscènes, relate sensuellement cette première fois de l'héroïne, qui se donne en ce moment avec la maturité de quelqu'un qui ne semble qu'attendre ce moment depuis trop longtemps :

Ihre Zähne gruben sich tief in die Kissen hinein, um den wilden, seligen Aufschrei zu ersticken – ihr war, als läge sie in einem tiefen Abgrund und Sturmeswogen von ungeahnter Qual und ungeahnter Wonne brausten über sie hin, bis sie das Bewußsein von allem verlor – wie tot in seinem Armen lag, die sie eben noch wie glühendes Eisen umklammert hatte. Hendryk war tief erschrocken, es war auch ihm alle Besinnung vergangen, als er den jungen Körper in seiner Gewalt fühlte. [...] Und jetzt lag sie mit weit offenen Augen da, ihr schien, als ob sie noch nie so deutlich gesehen hätte – das verwahrloste Atelier im dämmernden Abendschein – sein unschönes Gesicht mit dem wirren schwarzen Haar – und doch fühlte sie das Leuchten und Schimmern, und das rote Glühen war in ihr. Es hätte mehr nicht sein können – in keinem Märchentraum. (EO 133)

L'acte est sans aucun doute révélateur, Ellen vit littéralement une *petite mort* qui par le détachement conscient, lui rend la vision, «[u]nd jetzt lag sie mit weit offenen Augen da, ihr schien, als ob sie noch nie so deutlich gesehen hätte.» (EO 133) L'acte sexuel se vit sans pudeur, ni gêne, malgré sa stricte éducation wilhelmienne, il est épanouissant pour l'héroïne qui voit s'ouvrir la porte, jusque là close, de cette dimension de la vie et de son corps :

Sie ging im Traume, wie in einer ganz andern Wirklichkeit – jetzt war der Schleier gerissen, der sie vom Leben und von sich selbst geschieden hatte, und was dahinter auftrat, war nicht Enttäuschung, nicht Reue um etwas Verlorenes – es war, als wäre ihr ein großes Wunder geschehen, das ihr tiefes Leben weckte. (EO 134)

Or, le plus frappant est encore à trouver par la suite, avec l'accomplissement de l'acte sexuel, Ellen semble dès là apprendre à dissocier l'érotique et l'amour, éléments qui feront partie de sa conception de l'amour, où les deux semblent non pas indissociables, mais bien plutôt, dans son cas, malgré elle, injoignables. L'acte sexuel serait bien un geste tout naturel appartenant à la vie, plutôt qu'une notion inséparable de la conception amoureuse, ainsi l'explique la narratrice:

Und doch war sie in dieser Zeit nicht eigentlich verliebt in Hendryk, vor allem fühlte sie tiefe Bewunderung für ihn als Menschen und als Künstler, der ihr Meister war. Das andere gehörte wie von selbst dazu, und sie dachte nicht darüber nach, ob es Liebe war oder nicht, ebensowenig, wie man sich Gedanken darüber macht, warum die Sonne scheint. (EO 134).

Ellen, dans son «tiefte Bewunderung» pour l'art de Walkoff, en prenant toute la responsabilité de sa grossesse, hypothèque son avenir dans le but d'offrir à l'artiste une destinée libre des possibilités de réussite. C'est ainsi qu'en parle Székely:

Beeindruckt von seiner vorgegaukelten künstlerischen Größe, wagt sie nicht, seine väterliche Fürsorgepflicht in Anspruch zu nehmen, und entschließt sich, mit Rücksicht auf seine Karriere, das Kind allein aufzuziehen. Dieser Großmut bedeutet das „nackte Elend“, den Hunger, der sie schließlich in die ihr „fremde, gleichgültige Zukunft“ einer bürgerlichen Ehe mit dem Verlobten Reinhard treibt.»¹⁰²

¹⁰² *Ibid.* p. 21.

Walkoff ne lui laisse aucune chance, et la renvoie à son passé, comme si entre le milieu bohémien et la maternité aucune forme d'existence était possible : l'artiste appartient à la bohème; la mère à la société bien-pensante traditionnelle. Malgré les progrès effectués par Ellen dans l'anticonformiste milieu bohémien, il s'avère être à son tour aussi fort imprégné par les conventions régnantes; celui qui lui avait ouvert les bras lors de ses débuts, lui fermera à son tour aussi les portes, exactement comme la famille et comme la société traditionnelle wilhelmienne. Il n'est donc pas surprenant, que, portant un enfant rejeté par son père, le retour forcé vers le passé dans la société qui l'a rejetée, auprès de la famille qui l'a reniée, ne lui laisse que des pensées noires. La grossesse sera une autre épreuve, qu'elle devra traverser seule, et étonnamment pour le lecteur, cette Ellen, qui est depuis le commencement passionnément ivre de vie, ne voit qu'une solution à ce problème:

Sterben - immer wieder kamen ihre Gedanken darauf zurück - jedes Gefühl in ihr wehrte sich dagegen, aber was blieb ihr sonst? Es muß sein - das sagte sie sich immer wieder vor wie eine Lektion, die nicht in den Kopf hinein will. – (EO 142)

De ce corps, elle ne pourra pas s'enfuir, et il semble donc que la thématique de la vie, prend toute son importance dans ce moment, où Ellen préfère mourir à baisser les bras. La mort comme solution à cette impasse semble cohérente avec sa pensée de vie; la mort est préférable à perdre la liberté, puisque avoir un enfant dans une société traditionnelle veut dire aussi devenir dépendante d'un homme.

Walkoff, l'homme qui la guide à travers son voyage de découverte intérieure au niveau artistique, psychologique, et sexuel, est aussi l'homme qui la trahit: il lui donne une «Seele», pour la donner en cadeau à un autre, à Reinhard, il lui dit: «Du muß ihn

heiraten, Ellen, es bleibt nichts anderes übrig.» (EO 143). Incapable de devenir responsable de ses actes, il lui prendra la main pour la conduire aux bras de l'autre, et ce même en connaissant d'avance l'échec et éventuel malheur d'Ellen.

L'amour s'avère être un piège pour l'héroïne, qui en se croyant dotée d'un esprit moderne, et malgré l'évolution de sa propre définition de l'amour, se voit dupée. Dans les bras de Walkoff,

wußte sie, daß sie ihn liebte und daß es kein Entrinnen mehr gab. Sie wußte jetzt auch, daß die Liebe kein Sommerglück sein konnte, kein jubelndes Aufgehen in dem andern, - nichts von alledem, was sie früher darin finden wollte, - nein, die Liebe war eine blinde, wütende Sturmflut, die alle Dämme niederbrach, und da gab es kein Fragen mehr, kein Überlegen, was mit fortgerissen und was gerettet werden konnte. (EO 136)

La conception d'abord idéalisée de l'amour se transforme en un piège, duquel elle est consciente ne plus pouvoir sortir. L'amour s'avère donc un danger pour la femme autonome : il n'est pas moins dévastateur et étouffant que les normes familiales, ou les conventions sociales.

Franziska zu Reventlow ne s'est jamais considérée comme une féministe, ses pensées allaient au-delà du féminisme naissant de son époque, et dans sa vie autant que dans ses écrits, elle se démarque par le respect de l'individu et sa propre quête. Un point apparaît ici comme remarquable: jamais ni la narratrice, ni Ellen semblent entretenir un discours hostile ou stéréotypé envers les hommes. Soit avec Friedl, Allersen, Reinhard, même Walkoff, l'héroïne entretient des relations harmonieuses, les partenaires semblent toujours compréhensifs et aimants. Même dans le cas de Walkoff, Ellen respecte l'individualité du personnage, et ce, malgré la déception qu'il lui cause,

sans aucunement tomber dans les stéréotypes de la femme victime de l'homme et de sa nature. De plus, il faut souligner le fait qu'Ellen, malgré le danger qu'elle court pour sa liberté, ne s'abstient pas d'aimer. Elle se permet en fait d'aimer ces hommes, sans pour autant ignorer ou accepter les mécanismes, ni les structures qui pourraient éventuellement mettre en danger son autonomie. Ce fait apparaît clairement dans la relation qu'elle entretient avec Walkoff et avec Reinhard: elle ne veut pas épouser Walkoff même si elle est enceinte de lui, elle ne veut pas épouser Reinhard avant d'avoir fini de se trouver, et si l'on tient compte que cette découverte n'est jamais complètement achevée, elle ne l'épousera théoriquement donc jamais.

«Ellen wollte jetzt so rasch wie möglich fort von München» (EO 145), puisque dans le moment décisif de la maternité, même le contre-univers bohémien, son ami et la société qu'il représente, se refuse à elle. Elle se voit donc obligée de continuer son développement en dehors aussi de ce contre-univers idéalisée. Comme déjà mentionné, puisque la bohème se nie à lui céder la place de mère monoparentale qu'elle revendique, elle doit donc retourner à la société traditionnelle. La soi-disant société bohémienne rebelle, le soi-disant *contre-univers* est aussi conformiste et néfaste pour l'autonomie d'Ellen, comme le sont le pensionnat et la maison familiale. Walkoff qu'incarne en son personnage l'esprit de ce milieu prétendument anticonformiste, se révèle être finalement en accord avec les conventions prépondérantes de la société traditionnelle, à laquelle la femme qui enfante se doit donc d'y appartenir, au prix bien sûr de son identité (comme au pensionnat, ou comme dans la famille, si Ellen veut occuper sa place dans la société, il faut qu'elle se plie sans

concessions aux règles qui régissent cette dernière). Dans la bohème comme la société établie wilhelmienne, Ellen est une étrangère.

Avec la société des parents, Ellen vivait en constant antagonisme, et ne pouvait donc se définir que dans la négation de celui-ci; la bohème lui a longtemps offert une place positive pour son développement, mais en mère monoparentale, la bohème la rejette. Il faut toutefois admettre que malgré tout, au moment de la grossesse, l'inespéré antagonisme du contre-univers bohémien apparaît, ultérieurement, comme productif pour l'héroïne, puisqu'elle n'aura pas d'autre choix que de trouver son *Selbsterfindung* dans un milieu construit à sa mesure. En ce qui concerne le *Bildungsroman* classique, il reste à souligner la pertinence de cet élément rassembleur avec le *Bildungsroman au féminin*. Le héros est aussi, comme ici notre héroïne, confronté à la tension exercée par son environnement social, qui tend tant à aider, comme à anéantir le héros, ou héroïne. Ellen exilée de l'univers wilhelmien, et aussi en dehors du contre-univers bohémien, trouvera enfin un monde à sa mesure, mais non pas sans avant se métamorphoser complètement.

L'héroïne de notre *Bildungsroman* a passé déjà plusieurs étapes : la révolte et libération de la maison familiale, les premières expériences dans le monde de l'indépendance, la croissance artistique et intérieure dans l'environnement positif de Munich, de même que l'exil social en raison de sa grossesse. Cette prochaine partie du roman est décisive, puisqu'elle comporte les hauts, les bas, et les inflexions les plus drastiques de l'œuvre. Dans cette partie, il ne s'agit pas d'une simple étape, ou chute,

ici, Ellen vit dans sa chair les conséquences des pièges de l'amour. Ellen perd sa personne pour à la fin se conquérir, Ellen doit "mourir" pour vivre son *Selbsterfindung*.

Suite à son premier départ de Munich, une escalade d'événements négatifs semble anéantir Ellen, et ceux-ci seront probablement essentiels pour la parthénogenèse de l'héroïne. Tout d'abord, elle décide d'assumer la grossesse seule en acceptant en contrepartie le mariage avec Reinhard. Ensuite, le retour au prétendu contre-univers bohémien l'oblige à affronter la trahison de Walkoff qui s'apprête à être le père d'un enfant autre que le sien. Finalement, elle doit assumer la dure séparation avec Reinhard, qui incarne toutefois la sécurité émotionnelle et financière, dont elle ne dispose pas. Commençons toutefois par la grossesse et le mariage.

Ellen a pour ainsi dire fuit Munich pour aller chercher refuge, malgré elle, chez Reinhard. Ce n'est pas tant que la grossesse soit non désirée, bien au contraire, Ellen aime déjà cet enfant de Walkoff, mais comprend aussi qu'il est impossible d'attacher ce dernier. C'est ainsi qu'elle est livrée seule à son destin : pour se sauver et sauver éventuellement l'enfant, Ellen, pour qui quelques pages plus tôt la définition même des fiançailles semblait «so sinnlos, so gut bürgerlich und gänzlich unmodern» (EO 79), épouse Reinhard. Mais étonnamment, l'époux se serait imaginé l'union avec Ellen autrement. Ainsi l'explique la narratrice : «Ein paar Wochen später war Ellen Reinhard's Frau – und ihr Zusammenleben gestaltete sich vom ersten Tage ganz anders, wie er gedacht hatte. (EO 146)

Ellen semble, selon la narratrice, ne pas convenir parfaitement à l'idéal de Reinhard, ce qui peut s'expliquer par l'assimilation forcée d'Ellen à faire partie de la société traditionnelle qu'elle a depuis toujours tenté de fuir. Avec le mariage, c'est une

mort lente, mais nécessaire pour sa parthénogenèse, qui commence pour Ellen. Même Reinhard s'en aperçoit, «[ü]berhaupt fand er sie seltsam verändert - nichts mehr von ihrem alten Übermut und dafür etwas Stilles, in sich Gekehrtes und eine Weichheit, die er früher nicht an ihr gekannt hatte.» (EO 146). Si l'on tient compte des arguments déjà énoncés plus haut, cette passivité installée chez Ellen apparaît comme conséquente dans sa situation. Si elle veut faire partie de la société wilhelmienne il faut qu'elle devienne une *Dame*. Toutefois, seulement dans la perte d'elle-même elle peut faire partie intégrante de cette société. Reinhard regrette d'autant plus *particulièrement* cet ancien «Übermut» chez Ellen, en voulant d'elle une femme à sa mesure, fugace, mais fidèle¹⁰³. Cependant, comme dans le monde bohémien, il semble ici impossible d'avoir de demi-mesure, c'est-à-dire, si Ellen ne peut pas être bohémienne et mère dans l'univers de Walkoff, elle ne peut pas être épouse et fauve dans l'univers de Reinhard. Par contre, ultérieurement, elle trouvera sa "place" où elle pourra être elle-même et être en harmonie avec son monde. Ellen tombe de plus en plus profond, suite aux multiples épreuves, ce qui ne commence que par une perte de vivacité et fugue, dégènera à un point tel que la perte progressive de sa santé physique et mentale sera indéniable, jusqu'à sa presque mort. La pauvreté vécue lors de son séjour à Munich, lui laisse des traces irréparables dans son corps. Pour celle qui n'avait jamais eu de problèmes de santé auparavant, une grossesse difficile s'ajoute à tous les maux déjà subis, mais afin que Reinhard ne se doute pas de sa grossesse cachée, elle simule un état de bien-être

¹⁰³ Reinhard ne peut conjuguer sa conception de l'amour avec celle d'Ellen; elle veut être libre en amour, mais lui voudrait la fidélité, c'est pour cette raison qu'une fois Ellen passée aux aveux, il refuse de croire la vérité sur l'infidélité et la grossesse de sa femme : «Dunkle Bilder der vergangenen Nacht zogen an ihr vorbei – schwere Donner rollten draußen im Finstern, durch die Glastür flammten Blitze und drinnen taumelten zwei Menschen durch Abgründe von Qual. – Reinhard stand vor ihr, schüttelte sie : »Bessinn' dich doch, sag' mir, daß alles Wahnsinn ist.« » (EO 162)

inexistant:

Sie fühlte seit ein paar Tagen Schmerzen, die jetzt gegen Abend immer heftiger wurden. Eine Viertelstunde nach der anderen ging vorüber und sie biß heimlich die Zähne zusammen, während eine ratlose Angst durch ihre Gedanken wirbelte. (EO 148)

Le salut attendu n'arrivera pas du ciel, comme elle le voudrait bien, mais bien d'elle-même. Il n'est jamais explicite dans le texte, ni dans la vie de Reventlow, en raison probablement de son audace avant-gardiste, les indices parlent d'eux mêmes, la seule solution qui reste à une femme monoparentale dans une société traditionnelle est l'avortement¹⁰⁴. Elle décidera de son corps et de son avenir en revendiquant un droit que les féministes ne revendiqueront qu'un demi-siècle plus tard. C'est ainsi que ne pouvant plus supporter l'angoisse, et les maux, Ellen, en l'absence de Reinhard, fait venir le médecin à la maison, et par sa promesse de silence elle sera sauvée. L'on peut déduire (ou non) en tant qu'interprète, ce qui semble être écrit entre les lignes, la solution sellée par le silence du médecin rend suspicieux l'acte d'Ellen, quel geste posé l'a si facilement délivrée de son état? Et pourquoi, lors de la rencontre future avec Walkoff la narratrice ferait allusion à la culpabilité¹⁰⁵ d'Ellen, si ce n'était pas parce qu'elle a pu avec le silence du médecin se faire avorter? De plus, si l'on considère toujours qu'Ellen est l'autobiographie de Franziska, il ne faudrait pas négliger de mentionner que cette dernière a subi une enquête en 1897 "wegen Verbrechens wider

¹⁰⁴ Les critiques ne semblent pas se mettre d'accord sur cette idée. D'après Brigitta Kubitschek : «Einige Autoren in der Sekundärliteratur unterstellen ihr uneingeschränkt, eine Abtreibung vorgenommen zu haben, was aber in dieser eindeutigen Aussage nicht zu halten und auch durch das in dem Göhlerschen Bericht genannte Verfahren "wegen Verbrechens wider das keimende Leben" nicht beweisbar ist.» B. Kubitschek, *op. cit.*, p. 285.

¹⁰⁵ Lors de retrouvailles avec Walkoff, la narratrice nous fait part des sentiments de culpabilité d'Ellen: «Und ihre Schuld war ihr etwas Großes und Heiliges gewesen, das sie aufrecht erhielt.» (EO 154)

das keimende Leben“. «Das Untersuchungsergebnis habe jedoch zur Einstellung des Verfahrens geführt»¹⁰⁶, écrit Kubitschek dans *Franziska Gräfin zu Reventlow Leben und Werk*. En effet, la simple supposition n'est pas concluente, mais il semble que, du moins dans Ellen Olestjerne, suite à l'abrupt changement de situation et à la complicité du médecin, il s'agisse en effet d'un avortement. Dans la même ligne d'idées, il faut évoquer l'œuvre contemporaine et très controversée de Frank Wedekind, sa tragédie *Frühlings Erwachen*, où Wendla l'héroïne meurt lors de l'avortement de son enfant. Dans la même perspective, il faut noter l'audace de Reventlow de s'aventurer, du moins dans le roman, dans un terrain aussi délicat, puisque comme dans *Frühlings Erwachen*, l'avortement apparaît comme unique solution, engendrant des conséquences fatales pour la protagoniste.

Le retour à Munich, lui redonnera «das alte jubelnde Lebensgefühl» (EO 149), mais son séjour dans la société qu'elle avait essayé de fuir l'a changée. Sa rencontre avec Walkoff la remplira de regrets. Suite aux retrouvailles, Ellen est face à la trahison de Walkoff, elle l'interroge sur cet enfant dont il se dit le père et réfléchit à la détresse subie suite à la lâcheté de cet homme; à sa culpabilité envers l'enfant qu'elle aurait voulu voir naître:

»Ist das dein Kind ?« Ihre Blicke begegneten sich. Ellen war langsam blaß geworden. In den wenigen Sekunden war alles wieder in ihr aufgewacht – die ganze Zeit, wo sie hilflos herumging mit seinem Kind unter dem Herzen, nicht wußte, wo sie es Bergen sollte und sich selbst – die Heimreise – Ihre Hochzeit – all die Todesangst, das Grauen, als es ihr wieder genommen würde. Und ihre

¹⁰⁶ B. Kubitschek, *op. cit.*, p. 285.

Schuld war ihr etwas Großes und Heiliges gewesen, das sie aufrecht erhielt. (EO 154)

En rencontrant l'homme qui l'a manipulée et qui l'a laissée à elle-même dans une situation de loin la plus précaire, et qui soudain consent à devenir le père d'un enfant autre que celui qu'Ellen portait, Ellen sera profondément désillusionnée. Elle a abandonné dans ses mains le destin pour lequel elle avait tant lutté:

Jetzt lag plötzlich alles in einem ganz anderen Licht da - warum hatte sie sich so wehrlos dahintreiben lassen von diesem Mann, der ihr Kind nicht wollte, und der ihr jetzt so fremd und armselig vorkam - warum war sie ihm zuliebe über sich selbst hinweggegangen? - Ihr Kind nicht gewollt, es kam ihr vor, als sei es seine Schuld und sein Wille gewesen, daß es niemals gelebt hatte.

»Was hast du mit mir gemacht, Henryk?« sagte sie endlich. (EO 154)

Cette prise de conscience quant au modelage subit par l'influence de Henryk apparaît comme fondamentale dans le récit. Dès son enfance, Ellen comprend qu'elle ne tient pas à se laisser modeler, ou *mißbilden*, par la définition de femme tirée de la conception patriarcale traditionnaliste wilhelmienne. Son exil au contre-univers bohémien est la conséquence directe de ce qu'on appelle ici son refus global. La fuite à ce contre-univers est en soi une quête identitaire, c'est la recherche d'une place à elle plus conforme avec ses valeurs. Toutefois, il faut constater qu'Ellen, malgré elle, se soumet encore une fois à une définition purement masculine, cette fois-ci celle de Walkoff, »Was hast du mit mir gemacht, Henryk?«, lui dit-elle. Walkoff (la soi-disant incarnation du pur bohémien!) et sa définition ne finissent par être qu'une maigre alternative du monde traditionnel patriarcal wilhelmien. Ellen ne pourra se trouver que dans sa propre définition, une sorte de *Verbildung* de tout ce qu'elle a jusque là appris.

Sa définition prendra forme avec la métamorphose même de son corps, seulement là, elle cheminera alors vers le *Paradiesstufe* de son *Selbsterfindung*.

La transition vers sa parthénogenèse : se réappropriier son Lebensrecht

Il semble important de souligner que la résolution d'Ellen de chercher refuge chez Reinhard, donc en retournant dans la société wilhelmienne qu'elle a fuit et en se mariant avec lui, donne une tournure radicale au récit. Cette résolution, comme la prise de conscience quant au faux modelage subit sous l'influence de Walkoff, apparaît comme décisif lorsque l'on parle de parthénogenèse de l'héroïne. Le lecteur qui se voit depuis le début en grande admiration devant cette héroïne, qui sort de l'ordinaire et qui semble avoir toute la force pour devenir elle-même, se voit ensuite presque dupé, lorsqu'il remarque qu'il n'y a d'autre issue pour cette femme que le retour à une société traditionnelle, et ainsi s'accommoder du rôle que les hommes veulent bien lui apposer. Walkoff l'envoie consciemment à sa perte en l'envoyant accomplir son rôle de femme traditionnelle: épouse et mère. Reinhard en qualité de sauveur lui attribue le rôle d'enfant, femme-enfant, qu'il se doit de protéger et de garder. Ellen en est tout à fait consciente, dans la citation suivante, elle explique à son amie Dalwendt la nature de sa relation matrimoniale:

- Siehst du, es war mir etwas so ganz Ungewohntes, ein Heim zu haben. Reinhard ist fast wie eine Mutter gegen mich, ich weiß nicht mehr, wie ich ohne ihn leben sollte. – (EO 151)

Encore une fois les effets de la difficile relation mère-fille, ainsi que le thème de dénaturation de la mère sont évoqués ; les hommes dans la vie d'Ellen semblent devoir combler le besoin d'affection maternelle¹⁰⁷.

Mais soudain, malgré à ce qu'il paraît être avec le mariage avec Reinhard, la capitulation de l'héroïne face à l'adversité, une lueur laisse à nouveau le lecteur perplexe. Ellen évoque à son amie Dalwendt, lors de son séjour de retour à Munich, son désir de se réapproprier sa vie. Il semblerait par ses réflexions articulées que sa lutte n'est pas encore finie:

Mein Gott, als ich von euch fortging, damals glaubte ich, daß nun alles für mich zu Ende ware - >die große Entsagung< und die Kunst – auf das Leben kam es nicht an. Das hatte Henryk [Walkoff] mir alles eingeredet, aber wie soll man jemals etwas schaffen können, wenn man nicht sein eigenes Leben lebt? Wir hatten doch recht mit unsren pathetischen Jugensredensarten. - Und mein Leben muß ich auch wieder leben, wenn es auch noch so viel kostet.» (EO 152)

Ellen aurait-elle après tout trouvé la réponse essentielle à sa quête? À la question «wie soll man jemals etwas schaffen können, wenn man nicht sein eigenes Leben lebt?», on est tenté de lui répondre que jamais elle ne fera son *Kunstwerk* en travaillant sous la direction d'un autre, en l'occurrence un homme, soit un père, un amant ou un mari; il ne lui reste rien d'autre que de vivre sa vie, à sa manière, sous sa propre définition. Ainsi, le changement positif dans le tempérament d'Ellen ne passe pas inaperçu aux yeux de Reinhard, qui le remarque chez elle suite à son retour de Munich, où elle aura affronté la cruauté de la trahison de Walkoff. Il s'agit ici d'un moment décisif dans le cheminement de l'héroïne de ce *Bildungsroman*: Ellen aura

¹⁰⁷ Ellen, comme déjà mentionné ci-haut, dit à Friedl, son premier amoureux, qu'il se devait de remplacer la mère depuis toujours absente. (EO 65).

traversé comme tout héros de dures épreuves dans la famille, dans la société wilhelminienne et en amour; ensuite, elle semble avoir rendu les armes en se laissant modeler dans son rôle de femme-épouse à la wilhelmienne. Ce sera par la suite qu'elle réalisera son plus grand accomplissement : se décider, malgré toutes les difficultés à vivre sa propre vie. Ellen reprend en mains son *Lebensrecht*. C'est dans les yeux de Reinhard que ce *Lebensrecht* prend toute son ampleur, puisqu'il remarque chez elle non plus un enfant, mais plutôt bel et bien une femme:

»Du kamst mir immer vor wie ein Kind«, hörte sie seine Stimme ganz leise sagen, »ich hätte es kaum gewagt, dich nur anzurühren, und nun kommst du zu mir wie im Märchen und bist wie ein wirkliches Weib -« (EO 155)

Avec ces mots, Reinhard semble admettre le changement de «Kind» à «ein wirkliches Weib» de son épouse; Ellen quant à elle, démontre qu'elle ne s'accommodera plus de son rôle assigné de femme-enfant, en s'en dissociant. Reinhard n'a donc plus d'emprise sur elle. Ellen ne lui appartient plus, même en époux, fait qu'il est possible d'évoquer suite aux commentaires de la narratrice lors du séjour de randonnée du couple à Tyrol. À ce moment, Ellen semble déjà bien décidée à quitter son mari:

Ellen schien keine Ermüdung zu kennen, und so lachend heiter hatte er sie selbst in den alten Zeiten nie gesehen, sie schien jeden Sonnenstrahl in sich aufzunehmen. Nur von Zukunftsplänen sprach sie nicht mehr, vom Malen, von ihrer Gesundheit, ging alledem förmlich aus dem Wege. (EO 155)

La bonne disposition d'Ellen n'est pas à confondre avec des promesses d'un avenir commun, bien au contraire, l'avenir n'est plus un thème de conversation pour le couple. «Es war nur ein Gedanke in ihr: diese wenigen Wochen noch mitsammen

glücklich sein, - dann mußte alles zerbrechen.» (EO 156) Le bonheur soudain du couple n'était que la préparation encadrée par Ellen d'une éventuelle séparation,

[u]nd alles Glück, alles Frohe und Schöne, alle tiefste und letzte Freude, was andere eines ganzen Lebens bedächtig in sich nehmen, Zug auf Zug, das sollte er jetzt auf einmal leeren und mit ihr. Sie hielt ihm den Becher an die Lippen und er trank und trank. (EO 156)

L'acte paraît presque machiavélique, et la métaphore du «Becher» est d'autant plus imagée. Ellen donnera consciemment à boire à Reinhard les derniers moments de leur bonheur, leurs moments les plus intenses, pour ainsi conjurer en quelques jours le bonheur de toute une vie, et légitimer son départ par un » [j]etzt ist es vorbei!« (EO 156). Au sujet de la séparation, il vaut certainement la peine de citer Székely qui fait une analogie entre la figure de l'*unheimliche* gnome (159), déjà mentionné plutôt, et le destin d'Ellen.

Das für die Lebensmisere verantwortlich gemachte Fatum ist in „Ellen Olestjerne“ auf einem unheimlichen Gnom übertragen, dessen Auftritte - bei denen er nur schemenhaft, für einen Augenblick erscheint, um, sich scheu umblickend Blumen abzureißen und wieder im Gebüsch zu verschwinden - das zerstörende Eingreifen einer dunklen Schicksalsmacht in Ellens Leben symbolisieren.¹⁰⁸

D'après lui, ce gnome serait la cristallisation du destin de l'héroïne, qui ne semble qu'aller de catastrophe en catastrophe, et sur qui le destin règne comme «eine fremde, unerbittliche Macht» (EO 165). Il faudrait de plus rajouter, que comme dans l'analyse de Nevershuus¹⁰⁹, cette figure automate, que Székely lui-même caractérise comme

¹⁰⁸ J. Székely, *op. cit.*, p. 22.

¹⁰⁹ Voir encore l'explication de *Das Unheimliche* faite à la page 46.

unheimlich, représente aussi les sentiments refoulés d'Ellen par son rôle de femme traditionnelle.

Le corps comme médium du Selbsterfindung : métamorphose, parthénogenèse et Paradiesstufe

Pour atteindre son *Selbsterfindung*, Ellen vivra une sorte de métamorphose, l'une physique avec son opération, et l'autre psychologique à travers la solitude et la maternité. Elle vivra une mort symbolique, puisque ultérieurement elle ne sera jamais la même.

La séparation avec Reinhard sera le dernier événement qu'elle est capable de supporter, le tout semble se manifester dans son corps, qui lutte inlassablement pour sa survie. Il est le médium de sa parthénogenèse, qui refuse dans la maladie la personne d'Ellen. Elle est mi-consciente et lutte ainsi pour la vie:

Daß sie schwerkrank war, hatte sie wohl gewußt, und anfangs war auch manchmal der Gedanke an den Tod gekommen, an ein langsames Verlöschen bei halbem Bewußtsein. Aber mit dieser schreckenden Klarheit war er noch nie vor sie hingetreten - sie hatte sich ja nur mit Geduld in das lange Daliegen gefunden, weil sie immer wieder dachte, es müßte doch endlich der Tag kommen, wo sie wieder hinauskönnte ins Leben. Nein - nicht sterben, nur nicht sterben - (EO 166)

L'opération n'est plus un choix, mais une nécessité pour sa survie. Les réflexions de l'héroïne, comme chez les mourants, évoquent les chemins parcourus, et avec

regret, Ellen s'attriste de laisser la vie, après tout ce qu'elle a dû y laisser pour son *Lebensrecht*:

Was hatte sie nicht schon alles hingegeben in dem unbändigen Drang nach ihrem innersten Selbst, das so viel zum Opfer wollte - Heimat, Geschwister, selbst den Bruder, den sie so sehr liebte, denn der war schließlich auch von ihr gegangen zu den anderen - den Mann, dem ihre erste große Leidenschaft gehörte - sein Kind - Reinhard - alles, alles von sich geworfen, ihr war, als ob sie immer nur über Leichen hinweggegangen sei -, um schließlich vor ihrer eigenen anzukommen, und daneben stand das Schicksal und grinste sie eisig an: Es ist noch nicht genug - jetzt nehme ich dir auch noch deine letzte Kraft, deinen jungen Körper, der noch blühen wollte, deine jungen Jahre, die noch heißes Verlangen trugen -, und schlage dich zum Krüppel. Ohnmächtig sollst du vor mir daliegen, und es war alles umsonst. (EO 166)

Cette phrase (sans points), sans doute la plus longue du livre, acquiert toute son importance dans la densité de son contenu, qui est l'énumération des tragédies de cette jeune femme qui perd tout. Cette longue phrase ressemble enfin à un cri de détresse, de désespoir. Jusqu'ici dans le récit, jamais Ellen ne semble aussi consciente, et articulée de sa situation, mais surtout de son but: «dem unbändigen Drang nach ihrem innersten Selbst». Mais, aura-t-elle tout perdu, même son corps, et c'était-il «alles umsonst?» Avec l'opération, la métamorphose physique s'accomplit, sa mort est imminente aux yeux de tous qui s'y préparent déjà¹¹⁰.

Ellen renaît à la vie après l'éprouvante opération, le corps, l'ancienne Ellen est morte, mais le nouveau corps portera les séquelles chroniques des grands malades.

¹¹⁰«Am letzten Tage kamen viele von ihren Bekannten mit dem verborgenen Gedanken, sie vielleicht zum letztenmal zu sehen, Schwester Maria fragte, ob sie nicht doch mit einem Geistlichen reden wollte - und dann Johnny - er legte ihr einen Haufen Rosen aufs Bett, seinen Kopf dazu, und Ellen glaubte zu sehen, daß er weinte.» (EO 167)

L'opération est une lutte de la vie contre la mort, où la mort l'emporte, mais paradoxalement aussi la vie; c'est à travers l'opération qu'elle peut donner vie à son nouveau corps. En effet, ses premières réflexions après l'opération nous permettent de constater sa mort:

Am ersten Morgen, wo sie wieder klar um sich sehen konnte, war ihr zumut, als sei sie schon weit fortgewesen, in dem dunklen Land, aus dem keiner mehr zurückkommt - und ein seltsames Gefühl von Erdenfremdheit durchzog sie, als ginge es sie nichts mehr an, ob sie wieder zu den Lebenden gehören sollte. (EO 168)

Sa métamorphose physique achevée, catalysée par les catastrophes répétitives, viendra ainsi entamer sa métamorphose psychologique, qui elle sera une conséquence de la solitude.

En effet, une fois l'opération réussie, Ellen devra affronter sa plus grande épreuve, la solitude. Encore une épreuve de plus pour l'héroïne, et son plus grand combat sans doute. La détresse de se retrouver somme toute seule avec elle-même la transformera; son corps s'étant déjà métamorphosé, c'est au tour de l'esprit. Cette solitude n'est pas un choix, mais bien plutôt une obligation : Ellen est rejetée par l'amant, par les anciens collègues, donc par la soi-disant société anticonformiste bohémienne, qui lui ferme les portes en tant que femme divorcée. Cette solitude atteindra son paroxysme avec l'annonce de son infertilité. Elle sera condamnée à l'éternelle nostalgie d'un enfant que son corps faible ne pourra jamais porter, elle écrit ces mots en mars 1894 (nonobstant, contre toute attente, en septembre 1895 elle deviendra mère) : « – man hat mir gesagt, daß ich wohl nie eins haben werde. Und

wenn ich dann solche kleine Wesen sehe, schmerzt mich das Gefühl, daß eine seine Sehnsucht gibt, die mir nie erfüllt werden kann.» (EO 172)

Étonnamment, Ellen assume ses changements avec une étonnante lucidité jusqu'ici inconnue chez elle, Ellen affronte ce qu'elle nomme son plus grand combat avec une sorte de sagesse. À ce sujet elle écrit dans son journal:

- Ja, ich bin jetzt nicht mehr die verwöhnte junge Frau, der man jeden Wunsch an den Augen abliest -, und auch nicht mehr die unverwüstliche Ellen früherer Tage, der die größte Misere am lustigsten schien. Der schwerste Kampf wird jetzt erst beginnen, wo ich ihm eigentlich nicht mehr gewachsen und schon recht kampfmüde bin. (EO 168)

Il apparaît important de souligner que suite à l'opération et, en réaction à sa solitude, l'héroïne semble soudain plus humaine et par conséquent plus crédible aux yeux du lecteur. Elle n'est plus la *super-héros*, ni le gladiateur «der neuen Zeiten»¹¹¹ qui éternellement peut lutter contre famille, société, même sa santé, sans fléchir. Cette humanité et l'humilité de laquelle elle fait preuve, semblent réelles au lecteur et apparaissent comme essentielles dans le *Selbsterfindung* de l'héroïne, qui enfin embrasse la vie avec des limites humaines et propres à elle.

Jadis, il est à croire que l'on ne parle plus de la même héroïne du début, son corps est un autre, son esprit aussi, elle s'est transformée au point de ne laisser que l'essence de son être. Celle qui vivait sans limites s'est transformée en celle qui est perpétuellement accompagnée par la mort, mais qui malgré tout, trouve dans sa faiblesse physique des lueurs de son ancienne force: «Und doch denke ich immer

¹¹¹ Lors de son séjour au pensionnat elle fait part à Friedl de ses impressions quant à leur quête de liberté : «Ach, Friedl, wir werden noch viel bluten müssen um unsre Freiheit; sagt nicht Lassalle irgendwo, daß wir alle Gladiatoren der neuen Zeit wären?» (EO 71)

wieder, daß ich nicht lange leben werde -, daß es mich doch wieder hinwerfen könnte und ich mich eilen müßte.» (EO 172) Sans s'en apercevoir, malgré, ou peut-être grâce à, sa solitude elle s'approche de son objectif premier, celui qu'elle avait déjà depuis l'enfance:

Seit Johnny fortging, ist es fast wie das Leben im herumziehenden Zigeunerwagen, das ich mir als Kind träumte - von einem Ort zum andern und über dem Hier das Dort vergessen. Nur immer weiter, nicht rückwärts sehen und nicht vorwärts, den Zufall als Gott anbeten und ihm opfern.

Seulement dans la "mort" ou la métamorphose de son corps et son esprit, Ellen trouvera la solitude nécessaire pour l'amener enfin à être près de son but personnel, son *Lebensrecht*.

Et soudain le miracle, l'impossible, Ellen est enceinte, sa solitude prendra fin avec l'être qu'elle semble avoir conçu seule. Dans cette partie, il est question de traiter la double parthénogenèse d'Ellen, la sienne et celle de l'enfant. Dans cette perspective il faut souligner, qu'Ellen dans le plus profond des sens, aussi biologique, s'aventure en *terra incognita*, dans le domaine même des anomalies. D'une manière inconnue, elle se crée un enfant, sans aucune indication préalable sur le père, ou sur une éventuelle nuit passionnelle; cet acte de fécondation a lieu entre la vie et la mort d'une femme vouée à l'infertilité, qui oscille entre la définition et la *non-définition*¹¹² de la femme et de sa maternité. Cet enfant est conçu dans la régression de l'autorité patriarcale, puisque de

¹¹² Voir ici page 1.

cette *non-définition*, de ce vide absolu, elle se construit de toutes pièces un milieu conforme à elle-même.

L'inflexion est dramatique, de la solitude totale, elle passera à être mère, pour ne jamais plus être seule, et ainsi exorciser les fantômes de sa propre éducation: «Im Erleben der symbiotischen Mutter-Kind-Beziehung kann sie die Kränkungen der eigenen Kindheit korrigieren und damit die Grenzen zulässiger weiblicher Selbsterfahrung überschreiten.»¹¹³ Aucune allusion érotique ne laisse entrevoir au lecteur la possibilité de grossesse d'Ellen, on ne connaît pas le nom du père, on devine à peine qui il peut être. Mais pour Ellen, il apparaît comme superflu, puisqu'elle devient responsable à part entière de cet enfant sans père:« Ich weiß nur, daß ich Mutter werden und daß mein Kind mir ganz allein gehören soll.» (EO 177)

L'affront au patriarcat régnant est énorme : le plus grand pouvoir de la femme, et sa différence vis-à-vis l'homme est le droit d'enfanter, Ellen en fait usage hors des définitions patriarcales, et passe par ce que l'on nomme ici sa parthénogenèse. Le patriarcat qui en ses propres termes définit la maternité, et l'impose à la femme, lui enlève par ce fait, cet unique grand pouvoir qu'elle détient avec l'enfantement. Le patriarcat prescrit le modèle de la maternité et la femme doit s'y mouler au prix de l'ostracisme, la stigmatisation et le rejet de la société ainsi que de la protection matérielle qu'elle lui offre. Mais, c'est exactement ce risque qu'Ellen est prête à courir, à ce prix elle regagne sa capacité de procréer, seule sans homme, et hors des définitions patriarcales.

¹¹³ E. Liebs, *op. cit.*, p. 180.

Ellen vit une sorte de double parthénogenèse, une propre et une créée. Tout d'abord, dans la maladie son corps meurt, pour en renaître autrement, même avec un autre esprit. Ensuite, Ellen réussit non seulement à se renaître, mais en plus, elle se féconde dans son corps un monde, un *Mitmenschen*, son propre enfant, avec lequel elle peut vivre la conception de sa féminité hors de toute atteinte patriarcale. Ellen construit de toutes pièces une patrie hors des normes extérieures pour cet enfant; un mois avant la naissance du bébé elle écrit dans son journal : «Die Heimat ist bereit, in der mein Kind erwachen soll.» (EO 183) Elle règne seule sur cette patrie, non pas en tyranne comme sa mère, mais c'est plutôt dans le bonheur qu'elle attend que ce *Mitmenschen* se réveille pour l'accompagner dans son propre accomplissement. À la naissance de l'enfant, elle confirme ses intentions : «mein Kind soll zur Freude geboren sein, nicht die verblaßten Spuren tragen von dem, was ich gelitten habe, und was jetzt mir selber Freude und Reichtum geworden ist» (EO 184).

Non seulement elle aura réussi à nier l'imposition du rôle patriarcal de la femme, mais elle aura aussi réussi à se redéfinir à sa manière en tant que mère seule. Ellen incarne le matriarcat déchu, l'enfant est conçu par parthénogenèse, par cette femme infertile, elle donne seule la vie, sans un père, et cela implique littéralement l'annéantissement du patriarcat dans sa définition de la maternité, car elle se définit hors de la société patrilinéaire:

Mein Kind hat keinen Vater, es soll nur mein sein. Ich habe es selbst so gewollt - er ist schon lange fort, und ich würde ihn nicht zurückrufen, selbst wenn ich wüßte, wohin er gegangen ist. Dieser Mann gehört nicht zu meinem Schicksal.

Son enfant lui appartient seulement dans l'absence du père. Ellen manipule à son avantage la logique patriarcale, en niant le père, elle nie ainsi le droit de la société sur cette enfant. Il ne portera pas le nom du père, n'obtiendra pas le droit à son héritage, et de cette manière elle se réapproprie sa capacité à enfanter. Le médium de sa répression en tant que femme, soit la définition toute faite de son rôle de femme en tant qu'épouse, et en tant que net instrument de reproduction, Ellen le manie de manière à ce qu'il se retourne contre le patriarcat lui-même, pour revenir de la sorte au matriarcat archaïque qu'elle invente intégralement. Puisque «l'on ne naît pas femme, l'on le devient», Ellen se fait donc renaître pour ne pas devenir autre, que l'être de sa propre conception.

Puisque comme mentionné ci-haut, elle se refuse à la société patriarcale à laquelle elle appartient, qui est néanmoins, comme l'harmonie avec soi-même, nécessaire pour l'atteinte du *Selbsterfindung*; l'on pourrait croire qu'Ellen n'atteint jamais ce stade dans son développement.

Toutefois, Ellen atteint l'harmonie avec soi-même explicitement un jour de juillet à Munich (EO 181), et du même coup l'harmonie avec la société. Après une longue chute émotionnelle remplie de solitude, voilà que notre l'héroïne ne semble pas finir comme l'héroïne des *Bildungsroman* féminins "typiques", si l'on s'en tient à la définition de Kontje¹¹⁴, soit folle, soit morte. En acceptant son destin, Ellen fait la paix avec la vie, et a une fin heureuse et en harmonie avec son milieu social. Elle écrit ces mots à ce sujet dans son journal :

¹¹⁴ À ce sujet rappelons ce qui a déjà été évoqué plutôt sur les héroïnes des *Bildungsromane*, d'après Kontje : «Characters fare best when they deny their independence and submit to the demands of society. Those who do not do so risk ostracism, madness, or death.» Dans T. Kontje, *op. cit.*, p. 106.

Es (*das Leben*) rannte immer in die Irre und immer wider durch lauter Stachelhecken, riß sich wund und blutete aus vielen Wunden – und ich stand daneben und sah ratlos zu und war verzweifelt, weil nie die Blumenwiesen kamen, die ich suchte. Warum haben wir als Kinder keine Lehrmeister, die uns lehren, mit dem Leben eins zu werden, warum haben sie uns immer nur gesagt, daß es Feindschaft und Kampf sein müßte, schwer und hart? Das ist es nur, solange wir dagegen sträuben, taub und blind dahinrennen und nicht hören, was es uns sagt. (EO 182)

Le *Selbsterfindung* aurait été inimaginable pour Ellen dans une société wilhelmienne, ou dans le contre-univers bohémien; les deux étant trop traditionnelles pour envisager une éventuelle harmonie entre eux et l'héroïne. C'est bien pour cette raison qu'Ellen doit se construire, et construire *son* monde de toutes pièces, l'opposition entre le bonheur d'Ellen et la société patriarcale est flagrante. Ce processus de formation n'est pas seulement spirituel, mais littéralement à travers son corps, de cette manière se produit la parthénogenèse, et ainsi l'harmonie avec elle-même et son milieu social. À ce sujet, soulignons que la famille est bien l'institution fondatrice de la société, et comme Ellen l'exprime elle-même: «ich suche niemand mehr auf, der nicht zu mir kommt.» (EO 170). Ellen laissera maintenant un milieu social se bâtir autour d'elle et de son enfant, somme toute autour de sa famille. Elle l'exprime encore ici:

Inzwischen hat sich auch wieder ein kleiner Kreis von Bekannten gesammelt, denen es ähnlich geht - Ateliernachbarn und andere. Wir haben einen gemeinsamen Mittagstisch bei mir, sie kommen zu allen Tageszeiten, machen Musik und Lärm und versuchen mich aufzuheitern, wenn ich traurig bin. (EO 177)

Abandonnée, mais heureuse, et en harmonie avec elle-même, l'être qu'elle a créée, et en harmonie avec son enfant, le *Mitmenschen* qu'elle a conçu seule, Ellen

atteint ainsi son *Paradiesstufe*. Selon Carol Diethe dans *Nietzsche's Woman: Beyond the Whip*, dans l'enfantement, Ellen trouve la raison de son être en tant que femme, sa destinée; l'énigme de sa vie se résout dans la maternité:

The novel ends with the birth of Ellen's baby and her ecstatic love for her newborn child: Reventlow, likewise, adored her son Rolf (born 1897). In this sense Reventlow, in spite of her many sexual affairs, closely fits the description of the type of conservative woman who saw motherhood as woman's destiny, and what is more, who believed this to be a thoroughly Nietzschean stand point, as indeed it was.¹¹⁵

Cette phrase est véridique, jusqu'à un certain point. En effet, Ellen atteint son *irdische Paradiesstufe* avec la maternité, mais cependant, il s'avère comme problématique de fusionner ici l'auteure et l'héroïne, et, «in spite of [*their*] many sexual affairs», de les catégoriser de conservatives. Premièrement, Ellen vit un *irdische Paradiesstufe* dans la maternité *seulement* parce qu'elle est hors d'atteinte du patriarcat. Deuxièmement, Ellen en tant que personnage vit une grossesse unique, fictive et littéraire; Reventlow toutefois, vit une véritable grossesse. En ce sens, une parthénogenèse est possible seulement dans le roman, et c'est l'instrument que l'auteure utilise pour critiquer la société traditionnelle patriarcale wilhelmienne.

Il ne faut pas croire que cette maternité en tant que destinée de la femme ait quelque relation avec la femme traditionnelle, bien au contraire. La maternité d'Ellen est bien plus une réappropriation du droit naturel de la femme, manipulée par les conceptions patriarcales, et c'est dans ce sens qu'il faut commenter la grande influence de Nietzsche dans la vie et l'œuvre de Reventlow. Dans *Also sprach Zarathustra*,

¹¹⁵ Carol Diethe, *Nietzsche's Woman: Beyond the Whip*. Berlin; New York, Walter de Gruyter, 1996, p. 124.

l'extrait suivant est à citer: «Alles im Weibe ist ein Rätsel, und alles am Weibe hat eine Lösung: sie heißt Schwangerschaft.»¹¹⁶ Dans la grossesse, Ellen trouve la réponse à son énigme de vie, et à travers ce *Lösung* l'harmonie donc avec elle-même et avec son milieu, soit donc le *Paradiesstufe* du *Selbsterfindung*. Pour en parler dans d'autres termes, dans le *Lebensbejahung* de Nietzsche, Ellen trouve «die Sprache für das Unaufgeschlossene ihres Verlanges; sie gewinnt eine Perspektive, die ihr ermöglicht, sich aus traditionellen Lebensformen zu befreien.»¹¹⁷

Pour en finir, il faut retourner un peu dans le début de cette analyse et réfléchir au terme «Bildung» selon Gadamer.¹¹⁸ Les termes *Vorbild* et *Nachbild*, comme explicitement définis par Gadamer, ont une haute pertinence dans *Ellen Olestjerne* : l'on ne peut parler de *Bildungsroman* sans tenir compte de ces deux termes. En effet, non seulement l'héroïne réussit à se construire en tant que *Vorbild*, mais en plus elle réussit à devenir un *Nachbild*. «[U]nd manchen gutbürgerlichen Mädchen mag sie dazu mitverholfen haben, der sog. Tugend den Laufpaß zu geben»¹¹⁹ se remémore Klages dans le livre de Hans Eggert Schröder *Ludwig Klages Die Geschichte seines Lebens*. Par l'écriture du récit, Reventlow laisse une preuve de son entreprise, elle est alors un *Nachbild* pour ses contemporaines et les générations futures des femmes, ce n'est pas

¹¹⁶ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*. Dans, *Werke in drei Bände*, sous la direction de Karl Von Schlechta, Munich, Carl Hanser, 1973, t. 2. p. 328.

¹¹⁷ Gisela Brinker-Gabler, «Perspektiven des Übergangs. Weibliches Bewußtsein und frühe Moderne» dans *Deutsche Literatur von Frauen*, sous la direction de Gisela Brinker-Gabler, Munich, C. H. Beck, 1988, p. 186.

¹¹⁸ Déjà cité plus haut dans le partie sur le *Bildungsroman*, ici à titre de rappel: «in "Bildung" steckt "Bild". Der Formbegriff bleibt hinter der geheimnisvollen Doppelseitigkeit zurück, mit der "Bild" Nachbild und Vorbild zugleich umfaßt.» Hans-Georg Gadamer, *Gesamte Werke*, Tübingen, J.C.B. Mohr Verlag, 1990, t. 1, p. 16.

¹¹⁹ Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages Die Geschichte seines Lebens*, Bonn, H .Bouvier, 1966, t.1, p. 321.

sans raison que déjà à son époque plusieurs éditions d'*Ellen Oletjerne* se succèdent.¹²⁰ D'ailleurs, il vaut la peine de souligner l'importance des termes *mißbilden* ainsi que *verbilden*, puisque la démarche d'Ellen en est fortement liée: elle se révèle contre le *Mißbildung* qu'on veut lui faire subir, d'enfant sauvage à dame de société, en passant par l'étape du *Verbildung*, où toute définition d'identité féminine est remise en question pour la déformer à la guise de l'héroïne. L'affront est tel que l'héroïne finit en mère monoparentale heureuse, avec la perspective d'un avenir autre que traditionnel pour elle et son enfant, dans le *Paradiesstufe* du refus de la société patriarcale, de laquelle elle échappe. Elle fait un retour à la nature en trouvant son salut dans la maternité que lui offre son corps infertile.

¹²⁰ À ce sujet citons Helmut Fritz, qui paraît s'étonner du flagrant désintérêt des critiques pour l'œuvre de Reventlow, et ce malgré les nombreuses rééditions de ses œuvres (du moins jusqu'en 1980, année de parution de son analyse) : « Die Literaturhistoriker fanden Leben und Werk dieser Frau offenbar nicht sonderlich beachtenswert. [...] Dabei hatten es die fünf Bände ihrer Romane und Novellen, die Tagebücher (1925) und der Briefband (1929) schon in den zwanzigen Jahren zu mehreren Auflagen gebracht. Auch der Erstling »Ellen Oletjerne«, 1903 erschienen, erlebte bis zur Aufnahme in die erste Gesamtausgabe (1925) mehrere Auflagen.» Dans H. Fritz, *op. cit.*, p. 86.

CONCLUSION

Ellen Olestjerne traverse des obstacles, d'ordre familial et social, semblables à ceux d'un *Wilhelm Meister*, pour à la fin du récit atteindre dans l'*irdische Paradiesstufe* de la négation patriarcale, mais dans l'harmonie de son propre milieu, son *Selbsterfindung*. Il s'agit donc ici, exactement comme chez *Wilhelm Meister*, d'un *Bildungsroman*, mais tout à fait radical et féminin. Cependant, avant d'arriver à cette conclusion, il a fallu approfondir certains thèmes préalablement, qui seront rappelés ici.

Le Bildungsroman féminin est le chemin à travers différents obstacles familiaux et sociaux qui amène à la maturité éducative, affective et intellectuelle d'une héroïne. Il comporte, à différence du Bildungsroman classique qui se distingue par son héros exclusivement masculin, une héroïne qui doit inévitablement passer à travers le *Selbstbefreiung*, élément absent dans la définition classique du terme. Après maintes épreuves, puisque l'héroïne ne se trouve pas simplement, mais elle se réinvente intégralement, l'héroïne devrait atteindre en complète harmonie son *Selbsterfindung*.

Dans le cas d'Ellen, le refus global de son *Mißbildung* la conduira vers son *Selbstbefreiung*. Ellen cherche à trouver son identité dans un univers autre que dans le strict milieu wilhelmien, et c'est par le caractère révolutionnaire de la peinture qu'elle essaie de s'en rapprocher. Une fois ayant fui de la maison, et en se niant à se plier aux

normes de la famille et de la société wilhelmienne, elle s'y voit bannie, il ne lui reste donc que l'exil dans le contre-univers bohémien.

Nonobstant, même si ce contre-univers se présente de prime abord, comme accueillant et positif, il s'avère aussi comme une maigre alternative au monde traditionnel pour l'éventuelle famille monoparentale de l'héroïne. Celle-ci découvrira aussi le piège amoureux: pour la femme autonome l'amour à un homme s'avère comme danger pour cette autonomie. C'est ainsi que seulement dans la libération amoureuse, dans la réappropriation de son *Lebensrecht*, qu'Ellen peut vivre.

Les deux milieux, le wilhelmien et le bohémien, étant insuffisants pour le développement de l'héroïne, dans le rejet de ces deux-là, elle se métamorphose. Dans le but d'accueillir en elle son propre univers, elle passe par le *Verbildung* des définitions patriarcales toutes faites, et vit sa parthénogenèse, elle renaît, et ainsi elle accueille dans le bonheur son propre univers, son enfant uniquement à elle. La maternité lui permet de créer un univers avec lequel elle peut enfin vivre en harmonie, c'est seulement alors que l'on parle du *Selbsterfindung*. Ainsi, il est aussi à souligner qu'une fois l'héroïne arrivée à ce *Paradiesstufe*, elle est un modèle pour ses contemporaines et les femmes de l'avenir.

En guise de réception, Rainer Maria Rilke se donne la peine lui-même, d'écrire une lettre à Ellen. Selon lui, la vie de cette femme est de celles qui doivent être racontées, en voici un extrait:

Liebe Ellen Olestjerne, nun hat man Ihre Geschichte erzählt; und ich finde das gut. Ich finde, daß Ihr Leben eins von denen ist, die erzählt werden müssen, und ich glaube, daß man es vor allem jungen Menschen erzählen muß, jungen

Mädchen und jungen Männern, die das Leben anfangen wollen und nicht wissen, wie.¹²¹

C'est imprégné par ces mots que l'on conclut cette analyse : en rejetant son propre procès d'adaptation social par le *Mißbildung* et le *Verbildung* repressif patriarcal, Ellen Olestjerne devient *Vorbild* et *Nachbild*. Elle refuse le faux «Bild» avec les moyens les plus radicaux et chemine à travers la *terra incognita* d'une *non-définition*, pour après se construire un propre «Bild» conforme avec elle-même – Voici le cheminement d'une héroïne (une femme!) d'un *Bildungsroman*, un roman de formation, lequel à la fin invente intégralement l'image d'une femme autonome. On concède à certains critiques des *Feuilletons*, comme déjà évoqué plus tôt, le libre gré quant à la qualité triviale de l'œuvre de Reventlow, sa dite appartenance à l'«Unterhaltungsliteratur» qui ne peut même plus «unterhalten».¹²² Une lecture féministe, ou tout simplement une lecture attentive et différenciée pourrait, aujourd'hui comme alors, trouver de la valeur dans l'œuvre *Ellen Olestjerne*. Le roman se démarque, d'une part, par son esthétisme et par ses personnages, qui sont innovatifs, et en même temps pionniers; d'autre part, par sa courageuse prise de position en ce qui a trait aux conventions et normes repressives de la société wilhelmienne. Il s'agit, l'on croit bien, d'une œuvre exemplaire de la littérature féminine.

¹²¹ Rainer Maria Rilke, *Ellen Olestjerne*, dans *Über Franziska zu Reventlow*, sous la direction de Johanna Seegers, Oldenbourg, Igel, 2007, p. 8.

¹²² Tilman Spreckelsen, «Heiße Götternacht der Liebe: Werke, Briefe und Tagebücher der Franziska zu Reventlow», *Frankfurter Allgemeine*, Frankfurt a.M., 8 décembre 2005, p. 36.

BIBLIOGRAPHIE

Littérature primaire

Reventlow, Franziska zu. *Sämtliche Werke in fünf Bände*, sous la direction de Michael Schardt, Oldenburg, Igel, 5 vol., 2004.

_____. «*Wir sehen uns ins Auge, das Leben und ich*»: *Tagebücher 1895-1910*, sous la direction d'Irene Weiser et Jürgen Gutsch, Passau, Karl Stutz, 2006.

Reventlow, Franziska zu et Bohdan von Suchocki. «*Wir üben uns jetzt wie Esel schreien...*», sous la direction d'Irene Weiser, Detlef Seydel et Jürgen Gutsch, Passau, Karl Stutz, 2004.

Littérature secondaire

Abel, Elizabeth, Marianne Hirsch et Elizabeth Langland (sous la direction de). *The Voyage In: Fictions of Female Development*, Hanover; London, University Press of New England, 1983.

Beauvoir, Simone de. *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1950, t. 2.

Brinker-Gabler, Gisela (sous la direction de). «Perspektiven des Übergangs. Weibliches Bewußtsein und frühe Moderne», *Deutsche Literatur von Frauen*, Munich, Beck, 1988, vol. 2, p. 169-204.

Diethel, Carol. *Nietzsche's Woman: Beyond the Whip*, Berlin; New York, Walter de Gruyter, 1996.

Egbringhoff, Ulla. *Franziska zu Reventlow*, Hambourg, Rowohlt Taschenbuch, 2000.

Ettelt, Wilhelm. *E.T.A. Hoffmann*, Würzburg, Königshausen et Neumann, 1981, p. 89-104.

Faber, Richard. *Franziska zu Reventlow und die Schwabinger Gegenkultur*, Cologne, Böhlau, 1993.

- _____. *Männerrunde mit Gräfin*, Frankfurt a.M.; Berlin; Bern, Lang, 1994. P. 9-48.
- Feng, Pin-chia. «The female *Bildungsroman* by Toni Morrison and Maxine Hong Kingston,» *Modern American Literature*, 1997, vol. 10, p. 1-50.
- Freud, Sigmund. *Gesamte Werke. Werke aus den Jahren 1917-1920*, 5^e édition, Frankfurt a. M., Fischer, 1978, vol. 12, p. 227-268.
- Frevert, Ute. *Frauen-Geschichte zwischen Bürgerlichkeit Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1986.
- Fricke, Gerhard, Franz Koch et Klemens Lugowski (sous la direction de). *Von deutscher Art in Sprache und Dichtung*, Stuttgart; Berlin, Kohlhammer, 1941, t. 5.
- Fritz, Helmut. *Die erotische Rebellion*, Frankfurt a.M., Fischer, 1980.
- Gadamer, Hans-Georg. *Gesamte Werke*, Tübingen, J.C.B. Mohr Verlag, 1990, t.1.
- Gemmeke, Mascha. *Frances Burney and the Female Bildungsroman*, Frankfurt a. M.; Berlin; Bern, Peter Lang, 2004, p. 11-39.
- Goodman, Kay. *Frauen Literatur Geschichte*, sous la direction de Hiltrud Gnüg et Renate Möhrmann, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1985, p. 289-299.
- Gnüg, Hiltrud. *Frauen Literatur Geschichte*, sous la direction de Hiltrud Gnüg et Renate Möhrmann, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1985, p. 260-280.
- Günter, Manüela. «Weibliche Autorschaft und Avantgarde(n) : Der ›Fall‹ Franziska zu Reventlow», *Avantgarden in Ost und West*, sous la direction de Hartmut Kircher, Maria Kłańska, et Erich Kleinschmidt, Cologne, Böhlau, 2002, p. 211-228.
- Hoffmann, E.T.A.. *Sämtliche Werke*, sous la direction de Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke, Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker, 1985, t. 3, p. 9-346.
- Jacobs, Jürgen. *Wilhelm Meister und seine Bruder: Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1972.
- Jost, Dominik. *Literarischer Jugendstil*, Stuttgart, J. B. Metzgersche, 1969.
- Kaiser, Gerhard. *E.T.A. Hoffmann*, Stuttgart, Metzler, 1988, p. 33-85.
- Kaloyanova-Slavova, Ludmila. *Übergangsgeschöpfe*, New York; Washington, D.C.; Baltimore, Lang, 1998, p. 1-39 et p. 117-142.

- Kroeske, Wolfgang. «Franziska Gräfin zu Reventlow. Oder : Das Geld kommt nur zu dem, der es mehr liebt als alles andere», dans *Frauen um Erich Mühsam: Zenf Mühsam und Franziska zu Reventlow*, Schriften der Erich-Mühsam-Gesellschaft, Malente, Gustav-Heinemann-Bildungsstätte, sixième Erich-Mühsam-Tagung, 12-14 mai 1995, vol. 11.
- Kubitschek, Brigitta. *Franziska Gräfin zu Reventlow, Leben und Werk*, Munich; Vienne, Profil, 1998.
- Kontje, Todd. *Private Lives in the Public Sphere: The German Bildungsroman as metafiction*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1992.
- _____. *The German Bildungsroman: history of a national genre*, Columbia, Camden House, 1993.
- Labovitz, Esther Kleinbord. *The Myth of the Heroine. The female Bildungsroman in the Twentieth Century*, New York; Bern; Frankfurt a.M., Peter Lang, 1986, p. 1-10 et p. 245-258.
- Liebs, Elke. «Die Schwierigkeit eine tüchtige Tochter zu sein». *Mütter-Töchter-Frauen, Weiblichkeitsbilder in der Literatur*, sous la direction de Helga Kraft et Elke Liebs, Stuttgart, J.B. Metzler, 1993, p. 173-192.
- Mayer, Gerhart. *Der deutsche Bildungsroman*, Stuttgart, Metzler, 1992.
- Mühsam, Erich. *Namen und Menschen. Unpolitische Erinnerungen*, Leipzig, Volk und Buch, 1949, p. 158-167.
- Müller, Heidy Margrit. *Töchter und Mütter in deutschsprachiger Erzählprosa von 1885 bis 1935*, Munich, Iudicium, 1991, p. 9-40 et p. 301-369.
- Nietzsche, Friedrich. *Also sprach Zarathustra*, dans *Werke in drei Bände*, sous la direction de Karl Von Schlechta, Munich, Carl Hanser, 1973, t. 2.
- Overath, Angelika. *Das halbe Brot der Vögel*, Göttingen, Wallstein, 2004, p. 85-96.
- Saße, Günter. *E.T.A. Hoffmann Romane und Erzählungen*, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2004, p. 96-135.
- Sauer, Paul Ludwig. *Geleitete Leben: Pädagogische Studien zum Bildungs- und Entwicklungsroman*, Frankfurt a.M.; Berlin; Bern, Peter Lang, 2001, t. 1.
- Schmitter, Elke. «Das Leben leuchtete und tanzte», *Der Spiegel*, n° 17 (7 avril 2007), p. 138-140.

- Schröder, Hans Eggert. *Ludwig Klages. Die Geschichte seines Lebens*, Bonn, H. Bouvier, 1966.
- Schütz, Erhard et Jochen Vogt. *Einführung in die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts. Band 1: Kaiserreich*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1977, p. 7-40.
- Schweitzer, Antonie et Simone Sitte. *Frauen Literatur Geschichte*, sous la direction de Hiltrud Gnüg et Renate Möhrmann, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1985, p. 144-165.
- Segers, Johanna. *Über Franziska zu Reventlow*, Oldenbourg, Igel, 2007.
- Selbmann, Rolf. *Zur Geschichte des deutschen Bildungsroman*, Darmstadt, Wiss. Buschgesellschaft, 1988, p. 1-38.
- Smith, John. «Cultivating Gender: Sexual Difference, Bildung, and the Bildungsroman», *Michigan Germanic Studies*, 1987, 13:2, p. 206-225.
- Spreckelsen, Tilman. «Heiße Götternacht der Liebe: Werke, Briefe und Tagebücher der Franziska zu Reventlow», *Frankfurter Allgemeine*, Frankfurt a.M., 8 décembre 2005, p. 36.
- Székely, Johannes. *Franziska Gräfin zu Reventlow, Leben und Werk*. Bonn, Bouvier, 1979.
- Tebben, Karin (sous la direction de). *Beruf: Schriftstellerin*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1998, p. 7-46.
- _____. *Literarische Intimität*, Tübingen; Basel, Francke, 1997, p. 179-203.
- Wagner, Nike. *Geist und Geschlecht*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1987.
- Weber, Ingeborg (sous la direction de). *Weiblichkeit und weibliches Schreiben*, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1994.
- Weininger, Otto. *Geschlecht und Charakter*, Vienne; Leipzig, Wilhelm Braumüller, 1919.

Ouvrages de référence

- Jacobs, Jürgen. «*Bildungsroman*», *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, sous la direction de Klaus Weimar, Berlin; New York, de Gruyter, 1997, vol. 1, p. 230-233.

- Kontje, Todd. «*Bildungsroman*», *Encyclopedia of German Literature*, sous la direction de Matthias Konzett, Chicago; London, Fitzroy Dearborn, 2000, vol. 1, p. 109-110.
- Maierhofer, Waltraud. «*Bildungsroman*», *The feminist encyclopedia of German Literature*, sous la direction de Friederike Eigler et Susanne Kord, Westport, Greenwood Press, 1997, p. 45-47.
- Maurer, Warren. «*Naturalism*», *Encyclopedia of German Literature*, sous la direction de Matthias Konzett, Chicago; London, Fitzroy Dearborn, 2000, vol. 2, p. 749-750.
- Stanizek, Georg. «*Bildungs- und Entwicklungsroman*», *Literatur Lexikon*, sous la direction de Walter Killy, Munich, Bertelsmann Lexikon Verlag, 1992, vol. 13, p. 117-122.
- «*Surmoi*», *Dictionnaire de la psychanalyse*, sous la direction d'Élisabeth Roudinesco et Michel Plon, Évreux, Fayard, 1997, p. 1038.
- «*Selbstfindung*», *Duden. Deutsches Universal Wörterbuch*, 6^e éd, sous la direction de la Dr. Kathrin Kundel-Razum, Mannheim, Dudenverlag, 2007, p. 578.