

LA LITTÉRATURE ALLEMANDE

A LA FIN DU XIX^e SIÈCLE

DU NATURALISME AU NÉO-ROMANTISME

La littérature allemande, après 1870, avait, pendant quinze années, flotté, lasse et déprimée, dans le vague et l'incertitude, ne faisant que se répéter ou imiter les voix du passé : quand, vers 1885, les jeunes écrivains, guidés par les exemples venus de France, de la Scandinavie et des pays slaves, et soutenus par l'abondante pâture d'idées qu'à pleines mains Nietzsche leur avait jetée, pâture excitante et qui pour beaucoup fut indigeste, se lancèrent enfin, à corps perdu, dans la vie. Eux-mêmes, ils se désignèrent d'un nom qu'avait trouvé le critique viennois Hermann Bahr, et qui, nettement, caractérise leurs tendances ; ils étaient « Die Moderne » ; c'est-à-dire qu'avec de nouveaux principes d'art ou que, du moins, ils considéraient comme tels, ils entreprenaient, les uns d'expliquer par les théories du milieu et de l'hérédité, les autres tout simplement de fixer en leurs tableaux réalistes la société absolument ainsi qu'elle leur apparaissait : en haut le luxe, l'énervement, l'égoïsme ; en bas la misère, la lutte des classes toujours plus violente, toujours plus confuse, et, essayant d'échapper à cette lutte, de s'élever au-dessus de la poussée des masses socialistes, les « surhommes », pour la plupart des délicats, à qui il répugnait de toucher la main calleuse de l'ouvrier ; des vaniteux, qui se croyaient dépayés parce que le monde, pressé par le besoin, n'avait pas le temps de prendre garde à leurs pré-

tentions ; des névrosés et des faibles, des « souchommes », qui, n'ayant la volonté ni la force de résister à la vie, la jugeaient mauvaise et, pour la rendre meilleure ou plus facile, auraient voulu faire table rase de toutes les traditions religieuses et sociales.



En 1885, Hermann Conradi, dans sa préface aux *Moderne Dichtercharaktere*, avait lancé un vibrant appel aux poètes lyriques : les invitant à se faire les hérauts de la nouvelle littérature, les gardiens et les guides de l'esprit national, les pionniers et les consolateurs de l'humanité. Un peu plus tard, Karl Bleibtreu, en une brochure intitulée *La révolution de la littérature*, sur la couverture de laquelle des éclairs symboliques, jaillissant d'un encier, sillonnaient un ciel noir, exécutait les anciens, Goethe, Grillparzer, Hebbel ; prêchait l'union du réalisme et du romantisme, l'étude des problèmes sociaux, et, témoignant d'autant de haine pour toute poésie qui n'est que fiction, que de mépris pour la veulerie de l'époque, exprimait l'espoir de voir bientôt luire l'aube d'un monde régénéré.

Des voix nombreuses leur répondirent. Toutes n'étaient point également justes. Et leur concert, sur le moment, ressembla fort au brouhaha d'une jeune bande indisciplinée. Cependant, aujourd'hui que nous en sommes un peu plus éloignés, il en est deux ou trois qui se détachent, plus fortes ou plus originales, deux ou trois qui dénotent une personnalité : John Henry Mackay, le poète anarchiste, et Karl Henckell, l'agitateur, à l'âme enthousiaste et sensible ; Arno Holz surtout, le théoricien du groupe, un convaincu, qui considère le naturalisme comme une « pensée féconde » et non comme « un procédé pour demeurer le favori d'une simple clique ». La profession de foi dont il a fait précéder son volume de vers, *Les Chants d'un moderne* ou *Le Livre du temps* (1885), ne laisse point que d'être légèrement ridicule : « Je brasse, y dit-il, mes mixtures lyriques avec de l'eau sucrée et le sang des tyrans. Je ne suis pas au mieux avec la police et surtout je suis loin d'être un misogyne. » Au milieu de blasphèmes juvéniles et malgré la trivialité voulue de l'expression, il y a en ce recueil d'exquises envolées. Deux morceaux méritent particulièrement notre attention. L'un dédié « aux mangeurs de Français ». Très courageusement,

A. Holz y célèbre les services rendus à la cause du droit par notre pays et chante la France humanitaire, « le peuple de Rousseau et de Saint-Pierre ». « Pour moi, crie-t-il en son vigoureux refrain : Vive la France et honni soit qui mal y pense ! » L'autre, un petit poème, *Ecce homo*, conte la vie et les efforts d'un pauvre enfant qui fut, plus tard, un grand tribun. « Tous les jours je le voyais aller, au son de la cloche, comme si la renommée n'eût rien changé à son sort, silencieusement à son travail. Sur sa cravate, couleur de sang, ses longs cheveux flottaient en désordre, le chapeau calabrais profondément rabattu sur les yeux. Maintes fois il m'a produit l'impression d'un prophète biblique. Tout le quartier le connaît et honore en lui le chef qui, si souvent, a gravi les degrés de la tribune, en agitateur intrépide ! » Apprenti dans une imprimerie, le futur apôtre du peuple se plongeait dans les livres. Un ardent besoin de savoir coulait comme du feu dans les veines de son cerveau. La moitié de son salaire restait chez le bouquiniste. Quand il lisait ou écrivait, son cœur battait d'aise. Les plaisirs de ses compagnons de travail lui étaient incompréhensibles ; alors qu'ils s'amusaient, le dimanche, dans les cabarets, lui, il demeurait, dans le silence discret de sa modeste chambrette, à étudier sans relâche. Ses efforts lui ont apporté non seulement la satisfaction que donne le sentiment du devoir accompli, mais la notoriété et le succès. Maintenant la misère suspend à la muraille son portrait orné de fleurs, et, à son nom, le peuple, plein d'allégresse, répond dévotement : *Amen !* La race des vaillants peine sur ses écrits. Pour devise il a : La liberté et le droit. Le fils du savetier « combat comme un paladin et tous ont le regard tourné vers lui, ainsi que vers un nouveau Messie ».

A. Holz croyait avoir créé dans ce *Livre du temps* « la poésie lyrique de la grande ville » et presque la poésie sociale. En Allemagne peut-être ; depuis longtemps déjà, en France, Maxime du Camp, François Coppée, Eugène Manuel et d'autres avaient ouvert la voie.

Pour la postérité le véritable poète de *Die Moderne* restera, sans doute, Detlev von Liliencron, un ancien officier de cavalerie qui avait fait la guerre et qui débuta dans la poésie, en 1884, à quarante ans, par un remarquable recueil, les *Adjutantenritte*. Il y a là, à côté de ballades tirées de l'histoire du Schleswig-Holstein, des tableaux militaires d'un réalisme saisissant. Même à

la poésie des champs et des bois ce poète aristocrate, habitué aux longues chevauchées à travers la campagne, a su donner une note nouvelle, tant il voit avec acuité et précision et si bien il rend ce qu'il a vu. A le lire, nous entrons en son âme et nous éprouvons les mêmes sensations que lui, si grande est son habileté à décomposer une scène en ses moments constitutifs. On croirait de la photographie animée. Cela en une forme sûre, mais souple et qui ne s'inquiète guère des lois classiques. Malheureusement, ce qui, d'abord, était nature chez ce poète, avec le temps deviendra du genre. Il faut bien lui reprocher aussi certaines trivialités, restes évidents de sa vie de garnison. Mais, au moins, la poésie de Lilien-cron est vécue ; et l'homme qui l'a vécue est un optimiste aux instincts puissants : il en imposa à la nervosité de ses contemporains.

Si, autrefois, l'école de Munich avait péché par trop de vertu, les poètes naturalistes de l'école moderne penchaient trop vers l'excès contraire. Vertu ou vice, où se trouvait la vérité tant demandée ?

Les poètes lyriques n'apportaient donc point ce qu'on avait attendu.

Le naturalisme fut-il plus heureux dans le roman ?

Les femmes, se levant en masse, y abordaient les questions les plus diverses : Emilie Mataja (Emil Marriot) exposait leur malheureuse condition, éternel jouet de l'égoïsme masculin ; Ossip Schubin décrivait la lutte entre l'ancienne aristocratie et le nouveau capitalisme, le conflit de l'artiste avec le monde, du cœur avec la morale, discutait des droits et des devoirs du génie ; Marie Janitschek traitait de préférence des problèmes de pathologie érotique ; Margarethe von Bülow prêchait l'émancipation religieuse et Gabriele Reuter disait les vertus patientes de son sexe...

Du côté des hommes, après *Papa Hamlet*, publié en 1889 par A. Holz et Joh. Schlaf, sous le pseudonyme norvégien de Bjarne Holmsen, et où, d'emblée, l'imitation de la réalité était poussée au ridicule, je ne saurais citer tous les jeunes qui, chaussant les hautes bottes et le crochet à la main, se mirent à remuer les ordures de la grande ville. G. Conrad, le fervent imitateur de Zola, nous a fait connaître la vie à Munich ; H. Conradi a tenté l'analyse de l'homme moderne ; K. Alberti a montré la lutte non du travailleur pour le pain quotidien, mais de la jeunesse contre les précédentes générations : concluant sur cette constatation décourageante qu'il est inutile de combattre pour la vérité et le droit, parce que ce seront toujours

la force et la bêtise qui l'emporteront. De tous ces romanciers modernistes un des premiers et peut-être le plus fort fut Max Kretzer, qu'on a appelé « le Gustav Freytag du roman social ». Fils d'un hôtelier ruiné, il avait, dès l'âge de treize ans, travaillé dans les fabriques de Berlin, au salaire d'un thaler par semaine, lisant, la nuit, pour s'instruire. Il écrivit, en 1882 et en 1883, deux romans, *Die Betrogenen* et *Die Verkommenen*, où il s'efforçait d'exprimer les souffrances sociales de son temps. Son chef-d'œuvre parut en 1888 sous le titre de *Meister Timpe*. Au fond d'une ruelle étroite de Berlin, maître Timpe, un honnête tourneur, dirige de nombreux compagnons et apprentis. Par sa loyauté et son habileté il s'est acquis sinon une fortune, tout au moins l'aisance. Mais voilà que sur le terrain vague, à côté de chez lui, un brasseur d'affaires, retors et sans scrupules, Ferdinand Friedrich Urban, élève une fabrique concurrente. De ce jour, c'est la rivalité entre la fabrique et l'atelier, rivalité à mort, que Kretzer dépeint. Les deux adversaires sont de force inégale. La fabrique achète et vend en gros, par conséquent à des prix plus rémunérateurs ; d'autre part, le patron n'hésite point à se procurer frauduleusement et à exploiter les modèles du maître tourneur. C'est pour celui-ci la ruine. Et lui, maître Timpe, qui jusqu'à ce jour s'était tenu à l'écart des menées socialistes, l'entendez-vous qui, maintenant, dans une réunion de grévistes, prêche la révolte au cri de : « A bas les fabriques ! ... Brisez les machines ! »

A ce contraste entre l'industrie moderne et le métier d'autrefois l'auteur en a joint un autre, celui, dans la maison même du maître, de trois générations : le grand-père qui représente le vieux temps, où chacun, satisfait de son sort, ne demandait qu'à continuer de vivre ainsi qu'on avait toujours vécu, sans ambition pour soi ni pour ses enfants ; maître Timpe, droit et simple, qui ne s'offre d'autre luxe qu'un bock à la brasserie du coin, mais qui veut que son fils sorte de son milieu et soit non plus un ouvrier, mais un marchand ; et ce fils, Franz, devenu le gendre et l'associé du grand fabricant... et qui rougit de son père et de sa mère.

Il y a des défauts dans ce roman : la psychologie est rudimentaire et le style négligé ; il y a de grandes qualités aussi d'observation et de vigueur. Kretzer a réellement ouvert là un profond horizon au « roman berlinois », où, sur un autre champ, Fontane était précisément en train d'acquérir la célébrité.

Théod. Fontane, d'origine française, d'abord pharmacien, puis, journaliste, reporter en Angleterre et sur les champs de bataille du Holstein, de la Bohême et de la France, enfin critique dramatique à Berlin, après avoir débuté comme auteur de ballades, sous l'influence de la poésie populaire anglo-écossaise, en 1850, avait près de soixante ans, quand il revint à la littérature. Voulant être original à tout prix, rien ne l'arrête, ni ne l'effraie dans le choix de ses sujets pas plus que dans sa façon de les traiter. Dès 1882, un roman, *L'Adultera*, avait fait de lui le premier peintre de la vie moderne à Berlin. Mais lui, il prend ses personnages dans la société, dans la bourgeoisie. Tantôt, ce sont les relations d'un officier avec une jeune fille du peuple qu'il raconte dans *Irrungen und Wirrungen* (1888) et dans *Stine* (1890); tantôt, c'est dans *Frau Jenny Treibel* (1892) les préjugés de la bourgeoisie qu'il poursuit de sa cinglante ironie. Dans *Effi Briest* (1895), une de ses œuvres les plus vantées, un fonctionnaire noble épouse une jolie fille d'aristocratique famille. Un mariage de convenances parfait. Et pourtant ce mariage tourne mal. Effi a été déçue. Ce qu'elle avait rêvé « si poétique et si beau », n'est, en réalité, ni beau ni poétique. Elle, au fond, elle n'a d'affection que pour ses parents; lui, formaliste, un peu pédant, n'a souci que de sa situation. Au bout de longues années, le hasard lui met sous la main une correspondance qui ne lui permet pas de douter. Il se bat pour obéir aux lois de l'honneur et tue son rival. La pauvre Effi retourne chez ses parents, à jamais brisée, mais elle pardonne à son mari sa dureté. Lui, que lui importe désormais sa carrière sans la femme qu'il aimait en son cœur et dont la beauté était son orgueil?

Nous ne saurions oublier, parmi les meilleurs romanciers de ces dernières années, Sudermann, dont la *Frau Sorge* (1887), pour n'être pas une œuvre naturaliste, n'a point à souffrir des succès dramatiques de l'auteur; ni les excellents conteurs E. von Wolzogen, Georg von Ompteda, Wilh. von Polenz: mais ceux-ci, les deux derniers surtout, se ressentant bien plus de l'influence de Maupassant que de Zola. C'est de Maupassant aussi que s'inspire Heinz Tivote, avec qui le naturalisme allemand passe décidément dans le demi-monde et s'attache plus particulièrement à l'analyse des amours malades ou raffinées: ce qu'il fait non sans charme et poésie.

Dans tout cela des œuvres intéressantes et curieuses; mais il

n'en est point qui vaille les meilleures productions de nos romanciers français.

Et au théâtre ?

Oscar Blumenthal embarrassait toujours la scène. Wildenbruch lui-même et A. Wilbrandt, malgré l'intérêt particulier que leur témoignait Guillaume II, ne pouvaient avec leurs drames historiques et patriotiques, arriver à le supplanter. Depuis 1886, Ibsen commençait bien de faire quelque bruit. Bleibtreu, Conrad, Mackay, J. Hart s'essayaient vainement à mettre plus de vie et de force, plus de naturel, plus de modernisme, en un mot, dans leurs pièces. Le public n'y prenait garde. Tout à coup, vers la fin de 1889, presque en même temps qu'Arno Holz et Joh. Schlaf scandalisaient par leur *Familie Selicke*, deux auteurs nouveaux obtinrent un éclatant succès : Hermann Sudermann dans *Die Ehre* et Gerhardt Hauptmann dans *Vor Sonnenaufgang*.

H. Sudermann paraît bien être le représentant du goût allemand aux environs de 1890. Il a pris au naturalisme non pas tant la forme, qu'il tient plutôt de Dumas, Sardou et Augier, que le fond, c'est-à-dire l'amour des questions sociales et un goût très caractérisé pour les phénomènes de dégénérescence. Dans son théâtre le système nerveux, a-t-on dit, occupe la place de la fatalité antique. Plus d'amour, plus de devoirs : rien que des nerfs.

Sa première pièce, *L'Honneur*, plut moins par la thèse qu'elle soutenait que par la vérité, l'exactitude minutieuse, avec laquelle étaient représentés les deux milieux opposés où se passe l'action : l'hôtel riche et le modeste intérieur de l'ouvrier. Dans *La fin de Sodome* (1891) il représentait, ou prétendait représenter, un artiste dont la société déprime et finit par tuer le génie. Malheureusement cet artiste n'est point un génie ; et la société, au milieu de laquelle il vit, n'est qu'un coin de la société, et certes pas le plus sain. Le succès de *Heimat*, en 1893, surpassa même celui de *L'Honneur* grâce au rôle de Magda, créé comme à dessein pour faire valoir une grande artiste.

Sudermann essaya de la comédie dans sa *Schmetterlingschlacht* (1895) ; dans *Das Glück im Winkel* (1896) il sacrifia à la manie du « surhomme ». Après un drame historique, *Johannes* (1898), il passa à la tragédie symbolique avec les *Drei Reihersfedern*. Mais, sous toutes ces métamorphoses, il restait toujours et constamment

le même, un technicien, tantôt plus, tantôt moins habile, piétinant au lieu de progresser.

Malgré tout, ce n'était pas l'auteur rêvé.

On put croire, un moment, que ce serait son rival, Gerhardt Hauptmann.

A la suite de plusieurs essais sans valeur Hauptmann avait publié en librairie un drame social, *Avant le lever du soleil*, que ses tendances et ses procédés excluaient des scènes habituelles. Justement un groupe de jeunes gens venaient de fonder une « Scène libre » sur le modèle du théâtre libre de M. Antoine. Les directeurs, Otto Brahm et Paul Schlenther, y firent jouer le drame de Hauptmann, le 20 octobre 1889. Ce fut un violent scandale ; mais la réputation de l'auteur était faite. Cette pièce offre d'ailleurs un réel intérêt dramatique. Outre qu'elle a le mérite d'entrer au vif des questions les plus irritantes du jour, l'action, très rapide, y est conduite avec une précision et une énergie qui sont rares dans le théâtre allemand. Elle peut, d'autre part, prendre place à côté de ce que la littérature naturaliste a produit de plus noir. Ni Zola dans *l'Assommoir*, ni Tolstoï dans la *Puissance des Ténèbres*, n'ont été plus loin dans l'horreur. Hauptmann est déjà là tout entier. « Les matériaux dont il a construit son drame, c'est-à-dire l'opposition des classes sociales et les effets de l'hérédité, sont ceux dont il se servira dans la suite ; les personnages qu'il a mis en scène reparaîtront sous des noms différents dans ses autres œuvres ; enfin si la double influence de Zola et d'Ibsen éclate dans la conception même du drame, sa propre personnalité s'y manifeste aussi dans le relief qu'il parvient à donner aux caractères, dans l'art particulier des arrangements scéniques et surtout dans l'incontestable intensité de vie à laquelle il parvient. »

Je passe sur *La fête de la paix* et *Ames solitaires*, sur les comédies *Le collègue Crampton* et la *Peau de loutre*, pour arriver aux *Tisserands* (1892), son chef-d'œuvre, bien connu en France, et le triomphe du naturalisme allemand au théâtre.

Pour être conséquent, en effet, que doit faire un poète dramatique selon les principes naturalistes ? Copier la nature d'aussi près et aussi fidèlement que possible. Donc, il ne choisira point, comme la tragédie française, une crise psychologique : parce qu'il n'admet pas la convention d'après laquelle le héros nous livre les secrets combats de son âme en des tirades que la réalité ne connaît

pas ; il ne voudra pas davantage du drame à action des romantiques : parce qu'il n'est pas naturel que, du fauteuil où nous sommes assis, nous soyons avec une égale facilité transportés à travers le temps et l'espace pour y pouvoir suivre le déroulement de toute une existence. Que nous donnera-t-il donc ? Une tranche de vie, avec tous les accessoires, une tranche de vie, non parée, non nettoyée. Mais, comme il est très rare qu'une tranche de vie, si bien choisie soit-elle, puisse intéresser et se comprendre suffisamment d'elle-même, le poète, si je puis encore donner ce nom à l'auteur, ajoute pour la compléter une ou plusieurs tranches avant et après : de façon à constituer un tout. C'est ainsi que s'y est pris Hauptmann dans *Les Tisserands*.

Nous sommes chez le fabricant Dreissiger. Les tisserands apportent leur travail qui leur est payé séance tenante. D'un côté la dureté des bureaux, les retenues sur le travail mal fait ; de l'autre les plaintes des ouvriers, l'exposé de leurs misères : une femme n'a pas eu de sommeil depuis des semaines et tombe de faiblesse ; ailleurs, c'est la maladie dans la maison, il faudrait le médecin et il n'y a pas le sou pour le payer ; chez un troisième, on vient de tuer le chien pour avoir quelque chose à manger. Rien n'y fait. Les employés impitoyables refusent toute avance. Un des tisserands se rebiffe, Bäcker. A ses cris le patron arrive. Bäcker lui tient tête et lui dit des impertinences. Dreissiger se fâche et menace, au cas où l'on continuerait de chanter certaine chanson, qu'il a entendue, de faire intervenir la police. Si les ouvriers n'ont pas le sou, dit-il, c'est qu'ils s'amuse, c'est qu'ils boivent. Lui, ne peut pas faire mieux. Les affaires vont mal. Il fait travailler par pitié et il n'est pas assez riche pour distribuer des aumônes.

Le deuxième acte nous introduit dans l'intérieur d'un ménage de tisserands. Là aussi on crie la faim. La vieille Baumert est inquiète de ne pas voir rentrer son homme. Pourvu qu'il ne soit pas au cabaret ! Une voisine vient demander un peu de pain pour ses enfants. Les Baumert n'en ont pas. Arrive Jäger, un ancien ouvrier tisserand, qui a été au régiment et qui leur monte la tête. Ils le prient de s'occuper d'eux, puisqu'il sait lire et écrire. Jäger est tout disposé à jouer un petit air de sa façon aux fabricants. Pas besoin du gouvernement. On leur dira comme ça : Voilà ce que nous voulons ! Entre temps, lui, qui a de l'argent, il envoie chercher du schnaps et finit de les exciter.

Au troisième acte nous trouvons réunis à l'auberge les parasites qui vivent des autres : l'aubergiste, d'abord ; puis, le maître menuisier Wiegand, enrichi à fabriquer des cercueils. Ces malheureux, qui meurent de faim, rivalisent à qui fera le plus bel enterrement à ceux des leurs qui s'en vont : contre quoi s'élève fort un voyageur attablé là, car par cette sotte coutume ils se mettent dans des dettes dont ils ne peuvent plus sortir. De leur conversation nous apprenons maints renseignements sur les gens du pays : par exemple, que la fière M^{me} Dreissiger est de basse origine. Des paysans, qui se sont arrêtés pour prendre un verre, se mêlent à la discussion, disant tout leur mépris pour l'ouvrier, qui, dès qu'il a de l'argent, au lieu de songer au lendemain, ne pense qu'à jouer et à boire. Les têtes s'échauffent. Le colporteur Hornig, par sa façon de raconter les nouvelles, les surexcite encore. L'exaltation grandit. Le voyageur, bousculé, est obligé de passer dans une chambre à part. On se moque du gendarme et l'on sort en chantant des chants révolutionnaires. La tempête monte.

Faisant pendant à cet acte, le quatrième se passe dans le salon des Dreissiger. Il y a eu discussion entre le pasteur et le précepteur. Celui-ci, qui semble prendre un intérêt trop vif aux questions sociales, est congédié. A ce moment, on entend un tumulte dans la rue. Ce sont les ouvriers qui chantent. Dreissiger fait venir le commissaire de police. Il faut un exemple. Jäger est arrêté. Les ouvriers le délivrent. Le commissaire et les gendarmes sont hués et battus. Le pasteur qui veut intervenir est maltraité. Les vitres des fenêtres volent en éclats. Les dames n'ont que le temps de s'enfuir. La maison est mise à sac.

Au cinquième acte, la révolte s'étend. Les ouvriers arrivent dans un village, pour soulever les camarades. Mais les précautions sont prises. Un feu de salve et... l'ordre est rétabli.

Où est le héros de ce drame ? Il n'y en a pas. Ou, plutôt, c'est la misère, c'est la faim. Incontestablement, cette succession de scènes, habilement combinées, produit une impression très forte. On trouverait difficilement au théâtre un tableau plus effroyable et plus saisissant. Et le gros public, qui ne juge qu'avec les sens, ne peut qu'être empoigné. Mais on sort d'une pareille représentation, la poitrine oppressée, le cœur serré. On souffre d'autant plus, qu'il n'y a pas la moindre lueur d'espoir à l'horizon.

Est-ce là le but que se propose l'art dramatique ? Est-ce qu'avec

Les Tisserands le drame de l'avenir avait trouvé la forme cherchée?

Hauptmann lui-même paraît en avoir douté. En effet, au lieu de s'en tenir à cette manière, il composa, dès 1893, une sorte de drame mystique, *L'Assomption d'Hannele Mattern*; puis, en 1896, il tenta de transporter le naturalisme dans le drame historique avec *Florian Geyer*, un épisode des guerres civiles de la Réforme. La même année enfin, il écrivit *La Cloche engloutie*. Dans cette pièce, le naturalisme, auquel il reviendra en 1898 avec *Le Charretier Henschell*, a décidément fait place à une forme nouvelle, que l'on pressentait déjà dans *L'Assomption d'Hannele* : le symbolisme.

Le règne du naturalisme fut, en réalité, de très courte durée, quelques années à peine, de 1889 au début de 1893, et s'il avait donné lieu à des tentatives intéressantes, il n'avait point produit les chefs-d'œuvre que l'on avait espérés, il n'avait point apporté à l'Allemagne la littérature sur laquelle elle s'était crue en droit de compter. Par les sujets sociaux ou morbides dont il avait fait son domaine presque exclusif, ou tout au moins son domaine de prédilection, par la façon surtout dont il traitait ces sujets, façon brutale et trop souvent obscène, en même temps qu'il empêchait tout développement chez l'auteur lui-même, il avait bientôt excité les répugnances du public. Une nourriture trop épicée, si agréable qu'elle paraisse au premier abord, ne tarde guère à fatiguer les estomacs les plus robustes. Alors, il faut une cure, il faut un régime. Et, de même que le naturalisme avait découlé logiquement, normalement, du réalisme précédent, qu'il en était l'aboutissement naturel, non moins naturellement il fit place à une forme d'art nouvelle, mais par réaction. Le naturalisme n'avait eu en vue que la matière, que le monde extérieur, que les bas-fonds de la société ou les bas-fonds de l'âme; mais, malgré tout, il n'y a pas que la matière en nous; le monde extérieur n'existe pas seul; s'il exerce, certes, une influence considérable sur nous, à notre tour — selon les dispositions où nous sommes — nous le voyons de telle ou telle façon, nous le transformons au gré de notre fantaisie; enfin, s'il y a dans la société de bien tristes milieux, il y en a aussi d'autres; s'il se cache dans notre âme pas mal de vilains sentiments, de temps en temps, tout de même, nous sommes susceptibles d'un accès de

bonté et de générosité. Tous les beaux côtés de la nature humaine, que le naturalisme avait feint d'ignorer, réclamèrent leurs droits à la littérature. Est-ce à dire qu'on allait simplement revenir à l'idéalisme précédent ? Non ; à ce moment, des causes multiples firent de la réaction antinaturaliste un progrès dans la littérature allemande. J'emploie le mot progrès en son sens original et je veux dire un pas en avant. Sous l'influence de Verlaine et de Huysmans, de Baudelaire et de Mallarmé, de Mæterlinck et d'Ibsen, sous l'influence de Nietzsche, l'auteur de *Zarathustra*, le symbolisme devint la mode du jour. « Les morts vont vite, écrivait, en 1892, un correspondant de la *Gazette de Cologne*, surtout s'il leur faut suivre nos jeunes littérateurs. Les imitateurs allemands de Zola, ses élèves les plus fidèles, les pédants du naturalisme, les techniciens selon la formule de Holz et de Schlaf, ne veulent plus aujourd'hui entendre parler de Zola, après lui avoir pris théorie et pratique. Le nouvel étendard qu'ils déroulent solennellement est celui du symbolisme. »

Et nous devrions ajouter celui du mysticisme aussi. Le sentiment religieux, comprimé par le matérialisme des dernières années, de toutes parts se faisait jour.

Pour échapper au naturalisme, on revint au conte, aux fantaisies de l'Orient ; on revint à l'histoire, et Wildenbruch jouit d'une plus grande faveur que jamais.

Cette réaction fut particulièrement sensible au théâtre, parce qu'au théâtre, plus que dans aucune autre branche de la littérature, le naturalisme conséquent, étouffant l'action qui est l'essence de l'art dramatique, c'était la mort à bref délai.

Aussi Gerhardt Hauptmann avait-il, malgré le succès de ses *Tisserands* en 1892, immédiatement tenté, dès 1893, de réaliser une harmonieuse union de la poésie et du réalisme... dans le domaine du rêve.

Vouloir mettre sur la scène les imaginations d'une pauvre fille, que la misère lentement éteint, et qui, sur son grabat infect, entrevoit le paradis, Jésus et les anges, n'est-ce pas de la part du poète, vouloir échapper aux étreintes déprimantes du naturalisme ? Après, quoi, s'étant essayé, entre temps, dans la comédie, Hauptmann, — et Hauptmann ici, c'est tout le théâtre allemand — en 1895, mécontent, aborda le drame historique : non pas, il est vrai, à la façon de Wildenbruch, mais à la manière des *Tisserands* : pas de héros proprement dit, pas de types, comme dans l'ancien drame, seule-

ment des individus, de nombreux individus, ayant chacun leurs particularités, leurs manies, leurs tics et dont l'ensemble finalement laisse l'impression d'un tout homogène et parfaitement caractérisé. Ainsi le drame procède par masses. C'est très certainement une forme d'art extrêmement curieuse, extrêmement difficile aussi, difficile à réaliser de la part de l'auteur et difficile à comprendre de la part du public.

Alors Hauptmann, abandonnant le naturalisme, chercha la vogue dans la direction opposée : il l'y trouva avec sa *Cloche engloutie*, en 1896.

Un petit village au pied des montagnes. Autour d'une prairie en pente une forêt de pins. En avant, à droite, à la lisière, un puits, sur la margelle duquel Rautendelein est assise, moitié enfant, moitié jeune fille, une elfe. Tout en peignant sa fauve chevelure d'or, elle cherche de la main à écarter une abeille qui s'acharne sur elle.

A son appel, un nixe sort du puits, en faisant Brebebebex, comme une grenouille. A ce vieux nixe, les cheveux en roseaux, tout ruisselant d'eau, et qui souffle comme un chien de mer, vient se joindre l'esprit des bois, un être étrange, ayant tout à fait l'aspect d'un bouc. Il cherche à embrasser Rautendelein, qui s'enfuit chez elle. Partout le printemps s'éveille. L'esprit des bois explique comment, agacé par la vue de la nouvelle église qu'on vient de construire, il a fait verser le chariot qui apportait la cloche et la cloche est engloutie dans le lac. La fraîcheur du soir commence à tomber. La vieille Wittich, de loin, appelle Rutandla pour l'aider à porter son panier. L'apparence de cette femme est des plus mystérieuses. Autour d'elle volète une chauve-souris à qui elle parle ainsi qu'à une véritable personne ; elle l'envoie chercher Rutandla, qui n'a point encore répondu. L'orage montant au ciel, grondant, elle crie à la vieille barbe rouge de ne point tant faire le fou. Puis, elle commande à l'écureuil de lui amener Rutandla ; pour sa peine elle lui promet une amande.

Sur ces entrefaites arrive Heinrich, qui tombe, épuisé, dans l'herbe, en demandant où il est.

Rautendelein le renseigne, le restaure. Le malheureux, dans le délire, lui parle comme à un être supérieur : elle est la voix qu'il avait voulu fondre dans sa cloche ; elle est « das Märchen durch den Wald », c'est-à-dire tout ce qu'il y a de vague, de mystérieux et de poétique dans la forêt.

Wittich verse du lait dans une écuelle où une douzaine de petits êtres viennent boire, génies à la mine drôle, aux allures bizarres.

On entend appeler : Heinrich ! Heinrich ! L'esprit des bois, tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, s'amuse à crier au secours, égarant ainsi les gens à la recherche du fondeur de cloches. Ce sont le curé, le maître d'école et le barbier. Celui-ci a une peur toute particulière des sorciers. De fait, Rautendelein a enfermé Heinrich dans un cercle magique qu'il faut l'intervention de la vieille pour rompre et permettre aux hommes d'emporter le malheureux fondeur : ce pendant que les elfes, guidées par Rautendelein, dansent à la ronde. L'orage menace de plus en plus. L'esprit des bois, saisissant une elfe, l'enlève et s'enfuit dans la montagne ; tandis que nous assistons à une tendre et sentimentale conversation entre Rautendelein et le nixe. Rautendelein se plaint d'avoir mal aux yeux. « Des larmes ! » dit celui-ci. Elle est lasse de cette solitude ; elle voudrait s'en aller parmi les hommes. Il cherche à l'en détourner. « L'homme, à moitié notre frère, à moitié né de nous, nous est hostile et à demi étranger, il est perdu pour nous. Malheur à celui qui abandonne la liberté de nos montagnes pour se joindre à ce peuple maudit, qui, faiblement enraciné, cependant, en sa folle illusion, détruit lui-même son propre tronc, et ainsi, malade au fond, pousse comme une pomme de terre dans une cave. Les bras tendus, il aspire à la lumière. Il ne connaît pas le soleil qui lui a donné la vie... » Rautendelein sait que l'esprit des bois est un sage, sa grand'mère le lui a dit ; elle n'en refuse pas moins la couronne de cristal vert qu'il lui offre, préférant s'en aller au pays des hommes.

Que *Les Tisserands* sont loin ! Mieux que toutes les théories, cette *Cloche engloutie*, opposée à la pièce naturaliste par excellence, fait comprendre la marche précipitée du goût allemand dans les dernières années du XIX^e siècle.

Au deuxième acte, nous sommes dans la maison du fondeur. La femme de celui-ci, Magda, a cueilli des primevères dont ses enfants offriront un bouquet à leur père qu'on attend pour l'inauguration de la nouvelle église. Soudain le bruit court d'un accident qui serait arrivé. Magda a un pressentiment ; elle veut aller au-devant de son mari qu'au même moment on lui rapporte sur une civière.

Heinrich se croit sur le point de mourir. Elle mourra avec lui.

Et leurs enfants ? Tant pis pour les enfants ! Elle l'aime mieux qu'elle ne les aime. Il lui demande pardon. Mais de quoi ? Lui, à qui elle doit tout ! Lui, qui lui a ouvert l'âme et le cœur ! Et elle cherche à ranimer son courage. Non, il va mourir ; il veut mourir, parce qu'il a été impuissant à réaliser son rêve. Et il perd connaissance.

Les voisines parlent d'une femme, dans la montagne, qui, dit-on, possède un remède merveilleux. Magda elle-même va la chercher.

Pendant son absence, Rautendelein, que l'on prend pour la servante d'une voisine, veille près du malade. Restée seule, elle prépare un breuvage, tout en prononçant de mystérieuses incantations. Heinrich se réveille ; ne sait, en la voyant, s'il est le jouet d'un rêve, mais, quand Magda revient, il lui crie qu'il vivra...

Effectivement, il vit, maintenant, mais au fond des bois ; il vit, mais avec Rautendelein. Il a quitté sa femme, abandonné ses enfants ; et c'est, en cet isolement, un enivrement d'amour. En vain, le curé l'a relancé jusque-là pour le ramener à son devoir : c'est lui, Heinrich, qui manque de le convertir aux primitives divinités de la nature.

Le quatrième acte, comme le précédent, se passe dans la forêt. Heinrich commande aux nains qui le servent. Mais les nains, tout comme les hommes, sont impuissants à réaliser son idéal. Découragé, il les chasse et s'endort. « Cesse là, lui dit le nixe en son rêve, c'est inutilement que tu luttas, car tu luttas avec Dieu ! Dieu t'a appelé pour lutter avec lui et puis il t'a rejeté, car tu es faible... »

A son réveil, il appelle Rautendelein. Elle souffre de ses paroles ; elle souffre de cet idéal dont la poursuite le tourmente jusqu'en leurs caresses amoureuses. Elle pressent que ces amours mêmes vont avoir une fin. Les enfants d'Heinrich, qui lui ont apporté les larmes de leur mère, déjà l'ont fortement ébranlé ; tout à coup, il entend le son de sa cloche : il revient à lui, maudit l'enchanteresse et s'enfuit.

Le cinquième acte nous ramène au même endroit qu'au début. Sur les sommets des montagnes les feux de Pâques sont allumés. Rautendelein, en de superbes strophes, chante son mariage avec le nixe ; mais ce sera une fiancée morte qu'il trouvera et elle se jette dans le puits. Le nixe et l'esprit des bois se racontent et nous apprennent ce qui s'est passé. La cloche, c'est Magda qui l'a fait sonner, en se jetant dans le lac... Voici là-bas revenir

Heinrich. Menaçant les gens à sa recherche, il s'assied sur la margelle. Du fond du puits une voix si douce lui murmure de s'en aller... et il reste. « Je suis, dit-il à la vieille Wittich, je suis l'enfant perdu de la lumière et qui désire revenir à la maison ; faible et sans secours, une motte de misères, je pleure en demandant ma mère. Avec amour elle tend vers moi ses bras d'or sans jamais pouvoir m'atteindre... » La Wittich lui fait comprendre qu'il était un des nombreux appelés, mais qu'il n'a point pris place parmi les élus de la vie : il ne lui reste donc plus qu'à mourir. Auparavant, Heinrich veut revoir encore une fois Rautendelein et, au son des cloches du ciel, il rend le dernier soupir. Le son des cloches. Le soleil... Le soleil qui brille ! Comme la nuit a été longue !

Après la nuit la *Cloche engloutie* marquait-elle pour Hauptmann, marquait-elle pour l'art allemand l'aurore d'un jour nouveau ? Car on sent bien que maître Heinrich, le fondateur, qui n'arrive pas à donner à sa cloche la voix rêvée, c'est Hauptmann, et son drame cette voix rêvée, qu'il a d'abord cru rencontrer dans la réalité, qu'il espère maintenant surprendre dans les mystères de la nature.

En même temps que le symbolisme, et par réaction aussi contre le naturalisme ou plutôt contre le matérialisme, le mysticisme, à ce moment, faisait son apparition sur la scène et gagnait les sympathies du public. Nous l'avons rencontré dans *L'Ascension d'Hannele* ; nous le retrouvons, en 1898, dans le *Johannes* de Sudermann. On pourrait dire de cette tragédie qu'elle est à la fois historique, mystique et symbolique. Elle aussi s'efforce à rendre les inquiétudes et les aspirations de cette époque ardente, active, qui veut le beau et qui partout le cherche, sans réussir à le saisir nulle part de façon définitive. Saint Jean a le pressentiment d'un monde meilleur et il l'annonce. Mais le peuple auquel il s'adresse n'est pas mûr encore pour ce monde à venir ; il est divisé entre des partis qui se font la guerre et le ruinent : d'un côté la masse veule qui, en murmurant sans doute, mais trop lâche pour résister, se soumet aux lois les plus arbitraires ; de l'autre, les pharisiens, les arrivistes sans vergogne, aussi esclaves que la foule, esclaves de leur orgueil, de leur vanité, de leurs prétentions. Au milieu de ce peuple la voix du précurseur se perd. Lui-même, qui prédit « le royaume des cieux sur la terre », n'est pas en état de le comprendre. Il n'en saisit que le côté négatif. Il poursuit le mal partout où il le rencontre ; seulement, lorsque le Messie, qui en représente le côté positif, vient

prêcher l'amour, il ne sait plus, il hésite, il attend : ce n'est qu'au moment de mourir qu'il aura foi en lui.

Je laisse de côté la critique de la pièce : celle-ci ne nous intéresse ici que comme manifestation d'une tendance, l'expression symbolique de ce royaume des cieux en ce monde que Nietzsche avait prêché.

Le roman, en somme le premier terrain et le plus riche où le naturalisme, implanté de l'étranger, s'était développé et avait grandi, fut soumis à la même réaction que le théâtre : un peu moins bruyante, parce qu'à l'époque où elle se produisit, c'était le théâtre surtout qui attirait l'attention, grâce aux personnalités remarquables qui l'occupaient alors.

Il serait difficile de citer tous les romanciers symbolistes de la fin du XIX^e siècle ; ce serait fort imprudent aussi de vouloir faire un choix définitif parmi eux. Je crois cependant qu'on peut nommer entre les plus remarquables Hélène Böhlau, dont le roman, *Der Rangierbahnhof*, de 1896, très réaliste, me paraît devoir rester moins par ses qualités de style et de composition que, précisément, parce qu'il caractérise sinon toute une époque, au moins certaines figures de cette époque. L'héroïne, la pauvre Olly, une idéaliste égarée dans la vie, assoiffée de gloire, d'une extrême nervosité et d'un égoïsme non moins extrême, a peut-être bien emprunté quelque peu au caractère de l'auteur ; mais Hélène Böhlau en a fait mieux que son image, elle en a fait le type de la femme qui veut s'élever au-dessus de son sort, jusqu'au surhomme ; elle en a fait plus encore : le symbole d'une humanité, où chaque individu ne croit plus... qu'en soi-même.

Non seulement, chez Hélène Böhlau, les personnages sont des symboles, mais les actions et les choses : *Der Rangierbahnhof*, cette gare d'évitement, qu'est-ce donc sinon la vie actuelle, toujours agitée, toujours mouvementée, pleine de fumée, de poussière et de bruit ?

En 1897, le maître du roman naturaliste allemand, Max Kretzer lui-même, surprit ses lecteurs par sa *Vision du Christ* (*Das Gesicht Christi*). Le Christ se montrant au milieu de l'infinie misère, matérielle et morale, d'une famille d'ouvriers, symbolisant le besoin religieux qui sommeille en l'âme de ces humbles, plus religieux au fond que leur pieux pasteur — un sceptique !

C'est un fait à remarquer, en cette fin de siècle matérialiste et

incrédule. en cette fin de siècle toute nietzschéenne, où les tables des anciennes valeurs morales paraissent brisées, sans que l'on sache trop encore ce qu'il y aura sur les nouvelles, comme la figure du Christ hante les esprits, comme le triste regard de ses yeux aussi profonds que l'infini partout poursuit romanciers et poètes !

La poésie lyrique, pas plus que le roman et le théâtre, n'a échappé à la réaction contre le naturalisme ; et même, par une curieuse évolution littéraire, son importance a augmenté à mesure que celle du naturalisme baissait : aussi est-ce chez les poètes que le symbolisme et le mysticisme ont trouvé leur véritable expression, en premier lieu chez Richard Dehmel.

Dehmel, certainement l'une des personnalités littéraires les plus intéressantes de notre temps, est un penseur, élevé dans le culte de Nietzsche, dont il dit que : « Il a paru bien trop tôt pour ce peuple. Ils ont vu son aigle voler, son aigle qui s'appelle la volonté de puissance sur les petits ; ils ont nourri son serpent à leur sein, le serpent qui a nom la prudence. Mais leurs yeux sont aveugles à son soleil qui s'appelle la volonté de puissance sur l'Unique : le Dieu Moi ! »

Dehmel également est un prophète du Moi. Il sent tout ce qu'il y a de satanique et de bestial dans ce Moi ; et, puisque c'est la bête en lui qui domine, c'est la bête qu'il sera, par honnêteté. Seulement cette bête cherche Dieu. Dehmel aspire à être délivré de la bête qui réside en lui ; à cette délivrance tendent tous les efforts de son éducation. Il ne veut point être un « surhomme », lui ; il n'a que le désir d'être un homme, mais dans toute la force du terme : un homme, en qui l'équilibre soit parfait entre le corps et l'âme. Comme il désespère d'arriver à cet idéal, il invoque la mort libératrice.

En l'attendant, il reporte sa pensée sur ses semblables. La vue des misères de la masse le fait souffrir. Et, dans l'impossibilité où il se reconnaît de pouvoir les guérir, de poète social qu'il était, après avoir été le poète du Moi, il devient celui de l'humanité ; il se fait le prêtre, dont la noble mission est de mettre l'homme à la hauteur de la destinée. L'homme doit vouloir vivre : et vivre, c'est, dit Dehmel, rire malgré nos blessures qui saignent. Ce qui importe, c'est que nous nous élevions au-dessus des contingences de la vie et que nous soyons avant tout nous-mêmes.

Cette philosophie, Dehmel non seulement l'expose en ses vers ;

il essaie, pour ainsi dire, de nous la rendre sensible par des symboles, puissants souvent et très riches, mais trop souvent aussi fort obscurs et difficiles à saisir : surtout quand le symbole, au lieu de se présenter de lui-même, de venir naturellement à l'esprit, est voulu et cherché, est imposé. Alors, c'est de l'abstraction pure et de la fantasmagorie.

Enfin, la réaction contre le naturalisme fit un nouveau pas avec les poètes de l'art pour l'art, comme Hugo von Hofmannsthal et Stefan George. Je dis poètes de l'art pour l'art : ils le sont autant qu'il est possible, mais sans cependant ressembler en rien aux anciens poètes de l'école de Munich. Aujourd'hui, après que l'art a voulu s'adresser à tous et tout exprimer, on le réserve pour une petite élite de délicats et de raffinés et à ceux-là même il ne doit rien dire, mais les mettre dans tel ou tel état d'âme déterminé, dans telle ou telle disposition, joyeuse ou triste, mélancolique ou sereine ; et cela uniquement en agissant sur les nerfs par la musique des sons, par la vision des images, par la cadence des rythmes. Il veut les enivrer à demi. La poésie est assimilée à l'opium, au haschich, au champagne. Toutes choses de luxe à l'usage exclusif des « surhommes ».

L'âme est insensiblement transportée de ce monde misérable dans le monde futur annoncé par Nietzsche : et là, où l'homme vulgaire ne parvient point avec ses soucis et son prosaïsme, là est le bonheur rêvé, le bonheur réservé à la nouvelle aristocratie.

Et la masse des esclaves, la nation ? Ne doit-il plus y avoir de poésie pour elle ? Ou bien en aura-t-elle une à sa portée, différente de celle des maîtres ?

On le croirait presque à juger du succès des théâtres provinciaux en ces dernières années et des poètes de terroir : chaque région de l'Allemagne possédant ses écrivains qui s'inspirent de ses mœurs et lui parlent son dialecte.

Seulement, cela ne constitue plus une littérature nationale.

La littérature allemande, après une évolution admirablement régulière au cours du XIX^e siècle, semble n'avoir tourné du romantisme au réalisme, du réalisme à l'idéalisme, puis de l'idéalisme au naturalisme que pour revenir au romantisme. La littérature

actuelle, en effet, offre avec celui-ci les plus frappantes ressemblances. S'il était la réaction du rationalisme, elle est celle du naturalisme : comme lui elle est mystique, elle aime les contes, elle se berce de mots ; comme lui elle est de l'art pour l'art, de l'art pour les privilégiés ; non moins que lui elle a le culte nietzschéen du Moi. Cette littérature est-elle le reflet du peuple allemand ? Pas plus qu'autrefois le romantisme. Il y a un abîme entre l'Allemagne véritable, l'Allemagne militaire, commerçante, industrielle et les œuvres d'un Dehmel ou d'un Stefan George. Tout a-t-il changé depuis M^{me} de Staël ? Faut-il chercher dans la littérature non plus l'image de la société, mais son contraire ? Une société matérialiste produisant par réaction une littérature idéaliste. Mais une littérature, ainsi en contradiction avec l'esprit de la nation, n'est pas viable.

Serait-ce vraiment la décadence ?

Ou bien sommes-nous, au contraire, à la veille d'une autre Renaissance ? Le xix^e siècle, selon l'expression de Bismarck, a mis l'Allemagne en selle. Nul ne peut prévoir où elle ira au xx^e, ni même si son coursier ne bronchera pas demain.

LÉON PINEAU