Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 10 (1977)

Heft: 4

Artikel: Le principe de rupture dans la poésie heinéenne

Autor: Stauffacher, Werner

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870965

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LE PRINCIPE DE RUPTURE DANS LA POÉSIE HEINÉENNE

I

Personne ne contestera que Heinrich Heine occupe une place particulière dans la littérature allemande du XIXe siècle. Aucun autre poète allemand de cette époque n'a exercé une telle influence sur la poésie européenne, aucun autre n'a été jugé de façon aussi diverse. Heine est-il un destructeur de la grande poésie lyrique du romantisme, un phénomène regrettable de l'histoire littéraire, annonçant des désagrégations futures ? Est-il au contraire un inventeur de formes nouvelles, un précurseur de la littérature moderne ?

Nous avons tendance, aujourd'hui, à nous prononcer pour la seconde opinion. Mais quelles sont alors ces formes nouvelles ? En quoi la poésie de Heine se distingue-t-elle de celle de ses contemporains ? Nous commencerons par une brève étude comparative et examinerons tour à tour des poèmes de Mörike, d'Eichendorff, de Lenau et de Heine.

Jetons d'abord un coup d'œil à Mörike :

An die Geliebte

Wenn ich, von deinem Anschaun tief gestillt,
Mich stumm an deinem heilgen Wert vergnüge,
Dann hör ich recht die leisen Atemzüge
Des Engels, welcher sich in dir verhüllt.

Und ein erstaunt, ein fragend Lächeln quillt
Auf meinem Mund, ob mich kein Traum betrüge,
Dass nun in dir, zu ewiger Genüge,
Mein kühnster Wunsch, mein einzger, sich erfüllt ?

Von Tiefe dann zu Tiefen stürzt mein Sinn,
Ich höre aus der Gottheit nächtger Ferne
Die Quellen des Geschicks melodisch rauschen.

Betäubt kehr ich den Blick nach oben hin,
Zum Himmel auf — da lächeln alle Sterne ;
Ich kniee, ihrem Lichtgesang zu lauschen.

Ce sonnet est un des plus beaux de cet auteur; je pense même qu'il est un des plus parfaits de la poésie allemande. Le moi lyrique est plongé dans une pure contemplation de l'être aimé. Tous ses doutes se sont résorbés en un « sourire étonné et interrogateur » afin d'ouvrir tout de même l'espace d'un mouvement intérieur. Mouvement non pas d'inquiétude ou d'insatisfaction, mais semblable à celui que certains philosophes prêtent à la nature divine. Il est tout naturel que ce mouvement conduise, dans les strophes finales, à une dimension cosmique, voire métaphysique. Le moi est entraîné, dans une espèce de chute, à un endroit où il entre en communication avec le « fond nocturne de la divinité » et les « sources du destin ». Les « profondeurs » dont il est question ici ne sont pas celles d'un abîme de malheur, d'un précipice au sens négatif. Elles désignent une dimension du divin. Elles sont la contrepartie du ciel étoilé et de sa musique des sphères avec laquelle le moi paraît être en harmonie. Dans ces quatorze lignes se constitue ainsi un ordre infini et parfait. Rien ne nous en écarte, tout s'y réfère. C'est un ordre dont la relation aux expériences concrètes de l'auteur ne peut être que celle d'une projection idéale. Mörike n'avait guère l'occasion de s'abîmer dans la contemplation d'un être angélique et d'écouter à genoux « le chant de lumière » des étoiles. Dire de telles choses relève du privilège de la poésie, d'une poésie qui se détache nettement de la réalité et en crée une autre, d'essence différente, semblable à la belle lampe dont l'auteur parle ailleurs et qui, suspendue dans une chambre désertée par la vie, forme d'art d'un genre particulier, semble reposer, bienheureuse, en elle-même.

Comparons maintenant à ce poème deux textes de Heine. Je ne les ai pas choisis avec une intention et un soin particuliers, même si le premier m'a frappé par l'analogie apparente du début, au point de me demander si Heine connaissait le poème de Mörike au moment où il écrivait le sien :

Wenn ich, beseligt von schönen Küssen,
In deinen Armen mich wohlbefinde,
Dann musst du mir nie von Deutschland reden ; —
Ich kann's nicht vertragen — es hat seine Gründe.

Ich bitte dich, lass mich mit Deutschland in Frieden !
Du musst mich nicht plagen mit ewigen Fragen
Nach Heimat, Sippschaft und Lebensverhältnis ; —
Es hat seine Gründe — ich kann's nicht vertragen.

Die Eichen sind grün, und blau sind die Augen
Der deutschen Frauen ; sie schmachten gelinde
Und seufzen von Liebe, Hoffnung und Glauben ; —
Ich kann's nicht vertragen — es hat seine Gründe.

(Neue Gedichte, 1844)

Dans ce poème, le moi se situe tout autrement par rapport à sa partenaire. Il ne se contente aucunement de contemplation, il exprime des exigences. L'être aimé se comporte également de façon toute différente. Tandis qu'elle ne semblait posséder aucune activité, chez Mörike, se limitant à être un objet d'adoration, ravie dans une espèce de léthargie — la partenaire, ici, agit comme une femme réelle. Elle répond aux gestes du moi; on s'embrasse et on repose l'un dans les bras de l'autre. Qui plus est: la partenaire est douée de parole, aussi bien que le moi, à tel point que le moi croit devoir lui fermer la bouche à l'avance pour qu'elle ne détruise pas le « bien-être » commun en parlant de choses dont le moi ne se souvient pas volontiers: de l'Allemagne, de sa famille, de son passé.

Heine ne crée pas un monde poétique fermé, monde qui chez Mörike lui-même ne se conçoit d'ailleurs que dans l'unilatéralité absolue d'une relation platonique. Le poème de Heine se rattache à la réalité de la vie de son auteur. Ni le moi ni sa partenaire ne sont des âmes pures; ils sont doués de corps et de besoins physiques; ils restent concrètement humains, au milieu de leur « bien-être ». Rien n'est saint, éternel, angélique; aucune puissance métaphysique ne garantit un absolu de relation d'amour. La parole du moi, par contre, est un acte de communication réelle. Chez Mörike, le moi, dans sa contemplation, est « muet », sa partenaire semble dormir. Le moi lyrique s'adresse donc en quelque sorte par-dessus la tête d'un moi muet à un être sourd. Le poème de Heine, par contre, coïncide avec un discours du moi, adressé à une amante qui écoute et qui semble avoir quelque peine à tenir compte des avertissements. Le contexte est tel que l'on peut se demander si la partenaire du moi, chez Mörike, ne ressemble pas aux « femmes allemandes » typiques dont Heine se moque et si les trois vertus cardinales — foi, espérance et amour — qu'il cite ironiquement, ne renvoient pas directement à l'atmosphère religieuse dans laquelle baigne le sonnet « An die Geliebte ». Il est entendu que Heine ne nous livre pas la photographie d'une réalité biographique. Son poème est aussi fictif que celui de Mörike. Il possède des structures lyriques traditionnelles. Si Mörike obéit à la loi du sonnet, Heine travaille avec des strophes

à refrain. Son texte ne se situe pas en dehors de ce qu'un lecteur du XIXe siècle pouvait considérer comme typiquement lyrique. Heine tient compte de son « horizon d'attente ». Il ne le laisse cependant pas intact, il le déplace dans une direction déterminée, celle même qui fait l'objet de notre étude.

Jetons maintenant un regard sur un autre poème de Heine :

Lyrisches Intermezzo N° 8

Es stehen unbeweglich
Die Sterne in der Höh,
Viel tausend Jahr, und schauen
Sich an mit Liebesweh.

Sie sprechen eine Sprache,
Die ist so reich, so schön ;
Doch keiner der Philologen
Kann diese Sprache verstehn.

Ich aber hab sie gelernet,
Und ich vergesse sie nicht ;
Mir diente als Grammatik
Der Herzallerliebsten Gesicht.

(Buch der Lieder, 1827)

Ce qui relie ce texte au sonnet de Mörike, c'est son thème et un motif: l'amour et les étoiles. Les différences sautent aux yeux. Le moi de Mörike, en qualité d'amant, se sent intégré dans un univers dont les parties sont en harmonie les unes avec les autres, grâce à leur relation commune au divin, selon le panthéisme sous-jacent qui caractérise la littérature allemande depuis le Sturm und Drang. Le texte respire une profonde piété, celle même que l'on trouve chez beaucoup d'auteurs du début et du milieu du XIXe siècle, tels que Gottfried Keller et Adalbert Stifter.

Chez Heine il y a aussi relation entre l'homme et les étoiles. Celles-ci sont même vues de façon plus anthropomorphe: elles se regardent et elles souffrent, tandis que Mörike se contente d'évoquer leur sourire et leur chant de lumière, métaphores proches de leur nature. Mais l'anthropomorphisme de Heine est d'ordre conventionnel. Le lecteur, même celui du XIXe siècle, le ressent comme tel et prend ses distances, tandis qu'il ne peut rester indifférent aux images évoquées par Mörike.

Heine ne craint d'ailleurs pas la contradiction. Les mêmes étoiles qui sont censées vivre comme nous des souffrances et des nostalgies,

sont qualifiées d'immuables, dès le départ. Au-delà de l'imagerie poétique nous percevons une conception différente, désillusionnée de la nature cosmique. Nous connaissons ces étoiles impassibles: ce sont celles de la science moderne. Leurs mouvements ne nous concernent pas.

Il n'est pas étonnant dès lors que leur « langage » reste incompréhensible au « philologue », c'est-à-dire au spécialiste de la parole humaine. Il ne servirait probablement à rien de s'agenouiller devant eux, avec le moi de Mörike, et d'écouter leur « chant de lumière ». Le moi amoureux n'y a pas accès de façon directe et privilégiée. Il est vrai qu'il prétend l'avoir appris, par le truchement de sa partenaire, mais personne ne prendra cette affirmation à la lettre, comme on a tendance à prendre au sérieux le dernier vers du poème de Mörike. Le lecteur avisé y voit au mieux une pointe amusante. La prétendue relation entre l'être aimé et les étoiles est assimilée à ce qu'il y a de plus prosaïque: la grammaire. Les associations suscitées par ce mot influencent le sens de l'ensemble du texte: le visage de la partenaire du moi nous apparaît ici comme une espèce de manuel réunissant des paradigmes de déclinaison et de conjugaison, semblable à la nomenclature détaillée que les auteurs baroques utilisaient pour décrire le corps féminin. L'idéalité vivante de l'être aimé, caractéristique de la poésie d'amour, de Goethe aux romantiques, a disparu.

Etendons maintenant notre comparaison à un texte d'Eichendorff, écrit à peu près en même temps que le deuxième poème de Heine :

Heimweh

Wer in die Fremde will wandern,
Der muss mit der Liebsten gehn,
Es jubeln und lassen die andern
Den Fremden alleine stehn.

Was wisset ihr, dunkele Wipfel,
Von der alten, schönen Zeit ?
Ach, die Heimat hinter den Gipfeln,
Wie liegt sie von hier so weit !

Am liebsten betracht ich die Sterne,
Die schienen, wenn ich ging zu ihr,
Die Nachtigall hör ich so gerne,
Sie sang vor der Liebsten Tür.

Der Morgen, das ist meine Freude !
Da steig ich in stiller Stund
Auf den höchsten Berg in die Weite,
Grüss dich, Deutschland, aus Herzensgrund !

Le thème principal de ces strophes est l'expérience de l'étranger, le moi est séparé de sa patrie comme de l'être aimé qui en est le symbole; il met tout en œuvre pour rétablir la relation. Les étoiles et les rossignols ne sont pas perçus comme éléments d'une réalité autonome, mais comme moyens d'orientation garantissant le lien entre l'étranger et le pays de l'enfance: ils sont identiques aux étoiles et rossignols qui accompagnaient jadis le moi dans son expérience amoureuse. La géographie elle-même se prête au jeu: la « montagne la plus haute à la ronde » permet de lancer un salut lointain à la patrie identifiée d'une manière un peu surprenante à l'Allemagne. Un sentiment profond y relie le moi à son origine. Le cordon ombilical ne semble pas avoir été coupé. La vie à l'étranger ne peut être qu'un éloignement passager qui ne change rien aux réalités affectives. La patrie, dans un tel contexte, est une réalité appartenant à la vie privée, en deçà de toute politique. Elle est le lieu où le moi était uni à l'être aimé, être qu'il n'a pas perdu, mais dont il est séparé momentanément.

Le moi de Heine parle tout différemment. On dira que ce sont les données biographiques qui diffèrent. Eichendorff a passé l'essentiel de sa vie en Allemagne, à l'exception de quelques voyages. Heine, au contraire, a mené pendant un quart de siècle l'existence d'un émigré politique dont les rapports avec la patrie étaient fortement troublés. Mais, indépendamment de ces données, le poème relève d'un autre type de sensibilité. Chez Eichendorff, le moi cherche à conserver l'unité: unité de vie, d'expérience sentimentale, de temps et d'espace. Cet idéal correspond au monde d'harmonie que nous avons rencontré chez Mörike. Chez Heine, au contraire, le moi tient à fixer des limites. Il cherche à couper toute relation avec « la patrie, la famille, le passé ». Le bien-être à l'étranger est à cette condition. Il s'agit d'exclure toute intervention du lieu d'origine. Le moi prend une double distance. Il ne se détourne pas seulement des pensées désagréables qu'évoque en lui le souvenir de l'Allemagne, mais de la prétendue idéalité que celle-ci incarne. L'Allemagne lui apparaît comme le symbole d'une contradiction insupportable entre l'idéal et la réalité. Heine ne nous parle pas ici de sa misère politique sous le régime de la Sainte-Alliance, mais de la superstructure idéaliste qui *cache* cette misère — caricature du « pays des poètes et des penseurs ».

Terminons notre tour d'horizon par un poème d'un autre contemporain de Heine, Nikolaus Lenau :

Erinnerung

Einst gingen wir auf einer Bergeswiese ;
Tief atmend tranken wir die Blumenseelen,
Das Bächlein kam herab, uns zu erzählen
Den unvergessnen Traum vom Paradiese.

Wir sahn das Abendrot die Gipfel färben,
Es war ein Spiel vom schönsten Alpenlichte,
Doch wandt' ich mich nach deinem Angesichte,
Das strahlte mir wie Liebe ohne Sterben.

Bald war den Bergen ihre Glut entschwunden,
Und wird vielleicht so schön nie wieder kommen ;
Auch deinem Antlitz war der Strahl genommen,
Ich sah ihn nicht in allen spätern Stunden.

Hat mich vielleicht in deinen Zaubermienen
Der Widerschein der Sonne nur geblendet ?
Auch dann ein Strahl der Liebe, die nicht endet,
Doch besser wär's, mir hätt er nicht geschienen.

Le thème de ce texte est l'ambiguïté de l'amour. Le poème débute par une scène de bonheur dans un paysage paradisiaque dont l'harmonie semble se prolonger dans les âmes. Les couleurs intenses du soir paraissent correspondre à l'état des sentiments. Mais l'éclat qui illumine le visage de l'être aimé, « tel un amour sans agonie », disparaît sans laisser de traces. Le moi est livré au doute. La vision n'était peut-être qu'un phénomène physique, sans relation avec les sentiments de la partenaire. Le moi nous rappelle certes que la lumière du soleil est elle aussi un « rayon de l'amour qui ne finit jamais », c'est-à-dire de l'amour divin qui, selon Dante, met en mouvement le soleil et les autres astres. Mais cette pensée qui chez Dante découle de l'univers de foi du Moyen Age n'offre pas de consolation réelle au moi moderne. L'amour absolu, dont parle Lenau, reste pure idée qui ne parvient ni à mouvoir le monde ni à l'influencer. C'est ainsi que le moi, face à son expérience de la réalité, en arrive au désir de n'avoir rien vu de l'éclat trompeur. Ce souhait, irréalisable, est un geste de désespoir; le poème s'enfonce dans les ténèbres.

Heine n'ignore pas le thème de l'amour ambigu ou malheureux. Dans le *Buch der Lieder*, il lui donne une place de choix; dans le seul cycle « Heimkehr », un quart des textes s'y réfère. Deux ou trois

de ces poèmes sont proches des poèmes de Lenau; nous aurions de la peine à les en distinguer si nous n'en connaissions pas l'auteur à l'avance. La plupart cependant se caractérisent par des traits qui manquent chez Lenau et que nous essayerons de définir. Examinons, à titre d'exemple, le poème 57, un des plus connus de Heine :

Du hast Diamanten und Perlen,
Hast alles, was Menschenbegehr,
Und hast die schönsten Augen —
Mein Liebchen, was willst du mehr ?

Auf deine schönen Augen
Hab ich ein ganzes Heer
Von ewigen Liedern gedichtet —
Mein Liebchen, was willst du mehr ?

Mit deinen schönen Augen
Hast du mich gequält so sehr,
Und hast mich zugrunde gerichtet —
Mein Liebchen, was willst du mehr ?

La situation du moi heinéen ne pourrait être pire. Il se sent « détruit » (Lenau ne va pas jusque-là). Pourquoi cet anéantissement nous paraît-il moins grave que la mélancolie désespérée à laquelle aboutit Lenau ? Chez celui-ci, le moi paraît rempli de sa souffrance. Son monde se réduit au souvenir d'une scène de bonheur illusoire. Chez Heine, le moi, au contraire, conserve sa liberté. Il vit à deux niveaux, au niveau de ses sentiments et au niveau de son intellectualité. Il ne semble pas entravé dans sa liberté intérieure par les expériences qu'il relate. L'utilisation du refrain « Ma chérie, que veux-tu de plus ? » est à cet égard significative. Par ce refrain, dont l'ironie s'accentue de strophe en strophe, le moi se distance de sa partenaire. Sa souffrance même ne semble pas le concerner directement. Apparaissant à la fin du poème, après une deuxième strophe où il est question (non sans ironie) d'une « armée de chants éternels », son malheur est d'emblée situé devant l'horizon de la littérature.

II

Quelles conclusions tirer de ces analyses ? J'aimerais prendre comme point de départ de cette deuxième partie de mes réflexions un mot de Mörike, transmis par Theodor Storm: « Heine est poète

de fond en comble, mais pas un seul quart d'heure je ne voudrais vivre avec lui, à cause du mensonge de tout son être. » Que voulait dire Mörike au juste ? Il est certain qu'il doit avoir ressenti le phénomène Heine comme quelque chose d'ambigu, comme une juxtaposition de vérité et de mensonge. Cette ambivalence ne serait-elle pas la marque distinctive d'une certaine poésie, différente de celle que produisait Mörike ? Et quelle serait donc, peut-on se demander, la « vérité » de ce mensonge ?

Heine n'avait pas une conception univoque de la vérité. Examinons à cet égard un poème du *Buch der Lieder* :

Heimkehr N° 44

Nun ist es Zeit, dass ich mit Verstand
Mich aller Torheit entled'ge ;
Ich hab so lang als ein Komödiant
Mit dir gespielt die Komödie.

Die prächt'gen Kulissen, sie waren bemalt
Im hochromantischen Stile,
Mein Rittermantel hat goldig gestrahlt,
Ich fühlte die feinsten Gefühle.

Und nun ich mich gar säuberlich
Des tollen Tands entled'ge,
Noch immer elend fühl ich mich,
Als spielt ich noch immer Komödie.

Ach Gott ! im Scherz und unbewusst
Sprach ich, was ich gefühlet ;
Ich hab mit dem Tod in der eignen Brust
Den sterbenden Fechter gespielet.

Le moi a vécu ses relations avec sa partenaire comme une « comédie » dans laquelle il a joué un rôle « hautement romantique » et où il a fait preuve des « sentiments les plus raffinés », selon la meilleure tradition pétrarquiste. Il vient enfin de prendre la décision, raisonnable, de mettre fin à « toute folie » et de se débarrasser radicalement des « babioles insensées ». Or il fait l'expérience que ses sentiments ne changent pas, qu'il se sent toujours misérable, « comme si je jouais toujours la comédie ». Le prétendu jeu reflète « inconsciemment » une réalité intérieure, la prétendue pose de l'« escrimeur mourant » (Heine fait probablement allusion à la statue de l'escrimeur « borghese » conservée au Louvre) est à prendre au sérieux, exactement comme le gladiateur romain produisait son spectacle tout

en combattant réellement pour sa survie. Dans son ensemble, le poème décrit une démarche de prise de conscience. Au premier abord, la vie apparaît comme « comédie », « jeu », « folie », autrement dit comme une espèce de mensonge. Puis il se trouve que le prétendu mensonge correspond bien à une vérité. Le caractère dialectique de ce mouvement saute aux yeux. La thèse (« les sentiments les plus raffinés ») est démasquée par l'antithèse du raisonnement (première phase du poème), mais, finalement, la thèse comme l'antithèse sont suspendues et transformées en synthèse: la vérité définitive est une simultanéité complexe de jeu et de sérieux, d'être et d'apparence.

La structure fondamentale de cette expérience nous permet de découvrir un aspect essentiel de la poésie heinéenne. La vérité étant foncièrement ambiguë ou ambivalente, elle ne peut être saisie en une seule image, à un seul niveau, dans une seule attitude. Elle ne s'ouvre, au contraire, qu'à un regard double, réunissant au moins deux points de vue différents. Nous sommes devant une espèce de vision binoculaire. Grâce à la vision binoculaire, nous pouvons situer les objets dans l'espace tridimensionnel, mesurer leurs distances relatives, les saisir un peu dans leur corporéité. Cette idée nous permet peut-être d'éclairer certaines particularités du style poétique de Heine, en premier lieu son ironie. L'ironie, en tant que figure de rhétorique, introduit toujours deux points de vue où un deuxième sens retourne le premier en son contraire. De façon analogue, mais beaucoup plus générale Heine nous contraint à mettre en question notre première interprétation. Il nous fait buter sur des phrases qui jettent une lumière différente sur ce que nous croyons avoir compris. C'est ce qui se passe par exemple dans le poème sur les « plus beaux yeux ».

La destinée du *Buch der Lieder* est à cet égard intéressante. Son influence extraordinaire repose largement sur un malentendu. Beaucoup de contemporains de Heine, entre autres les compositeurs, semblent avoir lu ces poèmes avec un seul regard, en vision « monoculaire », comme poésie romantique. Ils ne se sont pas toujours aperçus de la part de jeu qui caractérise ces textes. En dépit de tous les efforts de l'auteur pour détruire la naïveté du lecteur, ils ont pris trop directement au sérieux le « style hautement romantique » et « les sentiments les plus raffinés » qui s'y déploient.

Pour mieux comprendre les intentions de Heine, il conviendrait notamment aussi de tenir davantage compte du caractère cyclique de sa production, par laquelle il se distingue en particulier d'un auteur comme Mörike. Il arrive sans doute chez celui-ci que certains poèmes se groupent, mais il est significatif que le recueil de ses poésies

se présentent dans le plus beau désordre. Dans le monde poétique de Mörike, le poème est un individu. Le *Buch der Lieder* et les *Neue Gedichte*, au contraire, doivent être lus en tant que cycles. L'auteur nous invite à passer d'un poème à l'autre, à percevoir les variations de style, de thème, de motif. Lus de telle manière, les textes se relativisent mutuellement. Au cas même où le point de vue double ne se développerait pas à l'intérieur d'un seul poème, il résulte de la juxtaposition. Une série de poèmes de « Heimkehr », choisie à peu près au hasard, nous servira d'exemple. Le premier de ces textes (71) décrit une scène « hautement romantique »: l'amoureux se rend par un beau clair de lune chez sa bien-aimée. La conclusion est apparemment simple et « poétique » :

Und findest du einen Verliebten,
Der einsam klagt sein Leid,
So tröst ihn, wie du mich selber
Getröstet in alter Zeit.

Le poème suivant (72) change radicalement de ton et se termine par une menace comique adressée à la partenaire :

Doch wenn du meine Verse nicht lobst,
Lass ich mich von dir scheiden.

Le numéro 73 reprend d'abord le ton poétique :

An deine schneeweisse Schulter
Hab ich mein Haupt gelehnt,
Und heimlich kann ich behorchen,
Wonach dein Herz sich sehnt.

Es blasen die blauen Husaren
Und reiten zum Tor herein,
Und morgen will mich verlassen
Die Herzallerliebste mein . . .

Le sens définitif de ces vers ne se déclare cependant qu'au texte suivant (74) où les hussards bleus (dont la présence semblait avoir une valeur purement illustrative) se révèlent comme autant de rivaux du moi. Le poème conclut par une pointe humoristique où l'« occupation » de la ville se confond avec l'« occupation » du cœur de la partenaire.

Heine empêche ainsi le lecteur de trouver son repos, il l'oblige à changer de point de vue. Il ne crée pas de vastes espaces poétiques avec leur atmosphère propre, il n'érige pas de pyramides sentimentales et renonce aux visions grandioses. Il n'essoufle pas le lecteur et ne le subjugue pas par la pensée et la parole. Il lui laisse sa lucidité, la favorise même. Ces procédés ne nous rappellent-ils pas ceux de Brecht, pour qui Heine est d'ailleurs le représentant exemplaire d'une poésie radicalement « profane », à l'opposé de la ligne « pontificale » de Hölderlin ? La poésie de Heine, sans doute, ne saurait être appelée « dialectique » dans un sens aussi précis que celle de Brecht. Heine ne s'est pas livré à Hegel, comme Brecht s'est livré à Marx. Sa poésie ne peut guère être appelée « hégélienne », pas plus que Heine n'est devenu marxiste au contact de Karl Marx. Ce qui le rapproche de celui-ci, en dehors de certaines idées politiques, c'est le refus de l'idéalisme hégélien et de sa vision trop harmonisante du monde réel. Mais Heine ne va pas jusqu'à lui opposer un matérialisme catégorique aux prétentions explicatives non moins absolues. Il se contente d'une mise en question générale, dès le *Buch der Lieder* et les *Reisebilder*, rejoignant même parfois des accents schopenhaueriens. Dans le poème « Götterdämmerung », par exemple, le regard du moi lyrique perce la surface trop belle du monde et découvre le chaos sous-jacent :

Ich habe dich durchschaut, ich hab durchschaut
Den Bau der Welt, und hab zu viel geschaut,
Und viel zu viel, und hin ist alle Freude,
Und ewge Qualen zogen in mein Herz.

Cette sombre vision se situe sur une ligne de pensée allant de Schopenhauer à Nietzsche et à Thomas Mann, deux auteurs qui ont trouvé des paroles très fortes pour relever l'importance de Heine. La même ligne conduit d'ailleurs aussi à Carl Spitteler, dont le « Printemps olympien » contient des passages assez semblables à « Götterdämmerung ».

Pour Heine, une « déchirure » (« Weltriss ») caractérise le monde, rendant impossible toute explication globale. Cette déchirure doit être distinguée du déchirement (« Zerrissenheit ») subjectif d'un Lenau. L'intellect, chez Heine, permet d'amortir de tels sentiments; il est son instance unifiante. La déchirure dont il parle traverse moins le moi que l'univers.

Les poèmes que nous avons examinés au début n'en parlent pas directement. Tous portent cependant un principe de « rupture »,

dans leur langage et dans leur structure. Reprenons un de nos exemples. Dans le poème où le moi ne veut pas entendre parler de l'Allemagne, la rupture est tout d'abord celle qui sépare le moi de ses origines, elle réapparaît dans la contradiction entre la situation lyrique et le thème politique, dans le conflit entre l'évangile saint-simoniste du corps et la prétendue idéalité allemande, entre le point de départ traditionnellement lyrique et les accents polémiques du moi qui, au milieu des jugements et des interdictions semble refuser toute spontanéité du sentiment, enfin entre la tradition lyrique du refrain et sa variante « prosaïque ».

Ces oppositions et contradictions sont caractéristiques ; elles témoignent de la déchirure. On les trouvera dans un grand nombre de textes heinéens ou pour le moins dans leur entourage immédiat. Elles reflètent une expérience et une tentative : l'expérience d'un monde menacé de chaos et d'absurde et la tentative, réussie, d'en faire tout de même un objet de poésie.

Werner STAUFFACHER.