

INTRODUCTION

On a rassemblé dans ce volume les œuvres qui sortirent les premières de l'ardente et juvénile inspiration d'Henri Heine. Quelques-unes de ces œuvres ont eu pour l'Allemagne elle-même l'intérêt d'une révélation. Des drames, des tragédies, par le capricieux auteur de tant de pages satiriques et fantasques ! On savait vaguement que, tout jeune encore et inconnu, Henri Heine avait publié, en 1823, deux poèmes dramatiques, mais il semblait lui-même avoir condamné ces *juvenilia* ; le texte était devenu introuvable, et les historiens les mieux informés des lettres contemporaines n'en parlaient que pour

mémoire. L'éditeur des œuvres complètes du poète, M. Adolphe Strodtmann, vient de nous donner enfin ces drames avec toutes les variantes de l'auteur (1), car il est bien prouvé que Henri Heine, loin de renier ces productions de sa jeunesse, les remaniait sans cesse avec amour. Il en préparait une traduction française au moment où la mort vint terminer ses souffrances. Et comment aurait-il désavoué ses tragédies sans se désavouer lui-même? L'humoriste y apparaît déjà tout entier avec ses qualités et ses vices. Poésie ardente et passions sauvages, fougue sensuelle et mysticisme éthéré, romantiques fantaisies d'une âme hégélienne qui passera trente ans à se détruire, à se dissoudre dans le néant universel, tout cela éclate dès le premier cri de cette imagination tourmentée. Henri Heine devait aimer ces pages fantasques comme le prélude de sa vie : elles lui rappelaient d'ailleurs ses premières batailles, sa confraternité avec Immer-

(1) *Heinrich Heine's sämtliche Werke. — Rechtmässige Original-Ausgabe.* Hambourg 1861-1863. — 20 volumes publiés.

mann, les coups qu'il avait reçus en passant du comte Platen, ceux qu'il lui rendit à poing fermé, son entrée belliqueuse et douloureuse dans la poétique arène. C'est aussi ce qui nous invite à y regarder de près aujourd'hui. On peut y retrouver tout un chapitre de l'histoire littéraire de nos voisins.

La première des deux tragédies de Henri Heine, la plus importante par le fond et les développements est intitulée, *Almansor*; l'autre, plus rapide, plus poignante, a nom *William Rateliff*. Le poète les nomme des *tragédies*, comme Goethe appelait tragédies le premier et le second *Faust*; à vrai dire, ce sont des symphonies où tous les tons se croisent et se mêlent. En tête de son *Almansor*, Henri Heine a écrit ces paroles : « Ne croyez pas qu'il soit absolument fantasque, le joli poème que je vous offre d'une main amie! Écoutez : il est tour à tour épique avec sérénité ou dramatique avec violence. Çà et là, dans le détail, s'épanouit mainte fleur lyrique aux corolles délicates. Si le fond est romantique, plastique est la forme, et le tout est sorti du cœur. On y

voit aux prises chrétiens et musulmans, le nord avec le sud; à la fin paraît l'amour, qui vient tout apaiser. » Excellent programme, si le poëte a su le remplir; le dernier trait surtout est une promesse charmante.

La scène se passe en Espagne au xv^e siècle, quelques années après la chute de Grenade. Au moment où la toile se lève, on aperçoit l'intérieur d'un château mauresque délabré. Un jeune homme, portant le costume espagnol, la toque sur la tête, le manteau flottant sur l'épaule, l'épée à la ceinture, contemple en rêvant les tapisseries, les colonnades, les murailles couvertes d'arabesques, et d'une voix tour à tour attendrie ou irritée il exhale les émotions qu'éveillent en lui ces lieux pleins de ses souvenirs d'enfance. Pendant qu'il rêve ainsi, plusieurs Maures se précipitent sur la scène, le cimeterre au poing, et vont l'immoler dans les ténèbres. « A moi, s'écrie-t-il, ma brillante amulette! » Et faisant voltiger sa dague deçà, delà, avec une prestesse étincelante, il tient tête aux assaillants.

Quel est-il, ce poétique rêveur si prompt à manier l'épée? A son langage, on reconnaît un musulman. D'où vient qu'il porte le costume espagnol? Tous s'expliquera bientôt. Au moment où Almansor épuisé va succomber sous le nombre, arrive un vieillard qui réclame sa part de la vengeance; c'est à lui de donner le coup de mort au chrétien. Il lève le bras, quand soudain, à la lueur d'un flambeau, il aperçoit le visage de la victime: « Allah! s'écrie-t-il en tombant à genoux, c'est Almansor-ben-Abdullah! » Almansor, fils d'Abdullah, est le dernier reste de la noble famille qui habitait naguère ce château, et le vieillard qui allait le frapper dans les ténèbres est le fidèle serviteur de sa maison. Voilà longtemps qu'ils ne se sont vus; après la prise de Grenade, le vieil Hassan s'est jeté dans les montagnes avec ses compagnons pour y continuer la guerre et préparer ses vengeance. Abdullah, emmenant tous les siens, est retourné en terre sainte, dans le pays du prophète. Que de confidences ils auront à se faire, le serviteur et le fils d'Ab-

dullah ! Mais à peine Hassan a-t-il reconnu son jeune maître, à peine est-il tombé à ses pieds, qu'une pensée amère lui mord le cœur. Ce costume espagnol qui a failli coûter si cher à Almansor, c'est peut-être la livrée de l'apostasie. Hassan a vu des milliers de Maures renier par intérêt la foi de leurs aïeux ; l'enfant qu'il a bercé serait-il un de ces renégats ? « Almansor-ben-Abdullah, réponds-moi : d'où vient que tu portes ce costume ? Qui a mis au noble coursier berbère cette peau de serpent brillante et tachetée ? Rejette cette venimeuse enveloppe, fils d'Abdullah ! Marche sur la tête du serpent, noble coursier ! — Toujours le même, répond le jeune Arabe en souriant, toujours inflexible en ton zèle, mon vieil Hassan ! Toujours la même foi aux formes et aux couleurs ! Ne sais-tu pas que la peau du serpent est une sauvegarde contre le serpent, de même que la peau du loup protège l'agneau humble et sans défense au milieu de la forêt ? Malgré cette toque et ce manteau, va, je suis toujours musulman de cœur et d'âme, car

c'est dans mon cœur que je porte le turban. »

Ils peuvent donc s'entendre encore, le vieux serviteur et le jeune maître; ils peuvent évoquer les souvenirs du jour funeste qui les a si cruellement séparés. Ici commence un dialogue où les gémisséments se confondent et qui rappelle par instants quelques scènes célèbres de l'antique tragédie. Le rêveur qui va se livrer tout à l'heure à une imagination si fantasque, le poëte qui va emprunter à la langue de Shakspeare ses plus folles images, ses métaphores les plus violentes, s'est souvenu des *Perses* ou de l'*Œdipe à Colone* pour peindre le contre-coup des grandes catastrophes. Comme on aperçoit le désastre de Xerxès à travers les lamentations qui remplissent le palais d'Atossa, ainsi l'on voit la chute de Grenade dans les récits désolés du vieillard et de l'enfant. Il y a des moments où le vieillard éclate en sanglots, conjure Allah d'effacer de son cerveau ces horribles images, l'image de la victoire du Christ et de l'expulsion des rois maures; il y revient toujours cependant, il a soif de ces souvenirs

amers, il savoure les larmes que lui arrache le récit d'Almansor, et il s'écrie : « Coulez, coulez, mes pleurs, coulez sans jamais tarir comme une source éternelle! » C'est que du fond du château de son père le jeune homme a tout vu. La douleur de sa famille a été la douleur de toute une race. D'un bout à l'autre de l'Andalousie, un même coup a frappé les fils du prophète et extirpé du sol de l'Espagne la belle civilisation moitié arabe, moitié européenne. Oh ! jour sinistre, quand un cavalier arriva bride abattue au château d'Abdullah, et, tombant dans les bras de son ami, lui jeta ces mots qui contenaient l'arrêt du destin : « Don Ferdinand et doña Isabelle ont fait leur entrée à Grenade au milieu des fanfares... Le roi Boabdil leur a présenté à genoux les clefs de la ville sur un plat d'or... Au sommet des tours de l'Alhambra flotte la bannière de Castille surmontée de la croix de Mendoza! » Oh ! jours plus funestes encore, jours de honte éternelle, quand on apprit bientôt la défection des prêtres, la conversion de la multitude, tant d'actes d'hypocrisie

et de lâcheté par où l'on renonçait au ciel pour conserver la terre ! D'heure en heure croissait le nombre des apostasies, « et de même que le voyageur se précipite la face contre terre quand le simoun brûlant lui souffle au visage, ainsi, dit Almansor, nous nous jetions sur le sol en pleurant, de peur que le souffle empoisonné des nouvelles sinistres ne nous donnât la mort. »

Nouvelles meurtrières, en effet, si l'on songe que les musulmans de Henri Heine joignent à la foi de l'homme d'Orient la tendresse du chrétien et la fierté de l'Espagnol ! Le plus douloureux de ces messages fut celui qui concernait le bon Aly. Le bon Aly était le vieil ami d'Abdullah. Pour attacher à cette amitié une bénédiction sainte, Aly et Abdullah s'étaient promis d'unir leurs enfants et de ne former qu'une famille. Almansor, fils d'Abdullah, avait été fiancé dès l'enfance à Zuleima, fille d'Aly. Un jour, aux heures sombres qui suivirent la chute de Grenade, pendant qu'Abdullah pleurait encore, la barbe et les cheveux souillés de cendres, pendant que la fa-

mille en deuil emplissait encore le château de ses lamentations. Abdullah fut informé que le bon Aly venait de se faire chrétien. Sa douleur, sa colère, sa résignation silencieuse et morne, la résolution qu'il prend de quitter l'Espagne, le tableau désolé du départ, la fuite de la muette caravane à travers les bois de myrtes et de citronniers, les harmonies plaintives de la nature si poétiquement rassemblées autour des proscrits, il faut lire tout cela dans le récit d'Almansor.

Jusqu'ici, Henri Heine a eu raison de dire : « Si le sujet est romantique, plastique est la forme. » Ces deux hommes qui, la nuit dans un château abandonné, s'entretiennent des malheurs de leur foi et de leur patrie, parlent une langue aussi noble que touchante. La poésie n'enlève rien au naturel ; ce sont bien des musulmans que nous avons sous les yeux, des musulmans d'Espagne, des Arabes à demi transformés par l'esprit de l'Occident. Le dialogue est vrai ; chacun des personnages exprime son caractère, chacun dit ce qu'il doit dire et comme il

convient qu'il le dise. On peut croire que le poète veut sérieusement écrire une œuvre tragique, et que le drame annoncé dans les premières scènes va se développer régulièrement. Almansor, après avoir enseveli son père et sa mère dans la terre du prophète, revient en Espagne pour y chercher sa fiancée. Zuleima est-elle chrétienne? A-t-elle renié tout son passé en changeant de religion? Qui l'emportera de sa foi nouvelle ou de son ancien amour? La tragédie est là, et certes, pour un poète dramatique vraiment épris de son art, nul sujet plus poignant que cette lutte du cœur et de l'âme, de la passion et de la foi. Qu'on le traite au point de vue sublime de notre Corneille dans *Polyeucte* ou au point de vue tout contraire de Goethe dans sa *Fiancée de Corinthe*, c'est toujours une vivante matière de poésie. Ajoutons qu'en plaçant ces tragiques aventures dans l'Espagne du xv^e siècle, au lendemain de la chute de Grenade, le jeune écrivain pouvait rehausser l'intérêt moral du sujet par l'éclat des contrastes et la richesse du cadre. Malheureusement Henri Heine

n'apportait pas au théâtre toutes les fortes qualités qu'il exige. L'auteur d'*Almansor* était à vingt-trois ans ce que nous l'avons vu de depuis, un poète lyrique, un poète tout personnel, un rêveur passionné, chez qui la passion a été une perpétuelle souffrance, et qui s'est vengé de la souffrance par l'ironie. Ne cherchez donc ni Maures ni chrétiens dans *ce joli poème qu'il vous offre d'une main amie*; vous n'y trouverez qu'un seul personnage, lequel? le futur auteur du *Livre des Chants*, du *Retour*, du *Nouveau Printemps*, du *Romancero*, de *Lazare*, Henri Heine, et nul autre. Dès cette première œuvre, il est ardent et moqueur, amoureux et fantasque. Il a aimé, il a souffert, et soit qu'il pousse des cris de rage, soit qu'il éclate de rire, il se révolte, au nom de son amour, contre les lois éternelles. Cette façon d'associer l'univers aux émotions de son cœur, cette poétique manie d'animer tous les sujets de la nature et d'y voir tour à tour des puissances favorables ou funestes, des complices ou des traîtres, ces étoiles qui le poursuivent de leurs ricanements,

ces rayons de la lune qui sèment son chemin d'épouvantails, ces serpents qui sifflent sous les fleurs, ces nuagès qui jettent tout à coup leur voile blafard sur le monde éblouissant, ce monde enfin qui n'est qu'un laboratoire de magie, un atelier de maléfices dirigés contre son amour, tout cela se trouve déjà dans cette première tragédie, cri douloureux d'une âme blessée.

Avec ces capricieux humoristes, on craint toujours d'être dupe. Est-ce pour se jouer du lecteur que le poète accumule tout à coup tant de singulières images? A-t-il voulu parodier le style du sujet et railler lui-même sa passion? Oh! non, la raillerie aura bientôt son tour; ici Henri Heine est sincère, et il ne faut attribuer qu'à l'ardeur de la jeunesse l'exubérance de son langage. Dans le plan primitif du poète, c'est là que finissait le premier acte; trois scènes seulement, l'arrivée d'Almansor, le combat dans les ténèbres, l'entretien du jeune Maure et du vieux serviteur, formaient l'exposition. Plus tard, soit que le peu de succès obtenu sur la scène l'ait

averti de son erreur, soit qu'il ait reconnu spontanément l'inspiration toute lyrique de ce prétendu drame, il supprima les divisions théâtrales, et ne laissa plus subsister qu'un poëme dialogué: c'est sous cette forme que l'a publié M. Strodtmann d'après les manuscrits de l'auteur. On voit bien cependant que l'économie de la pièce n'est pas changée. Le poëte, vaincu sur le théâtre, se réfugie dans le libre domaine de la fantaisie; ces suppressions ne veulent pas dire autre chose. Au surplus, tragédie ou poëme, ce que nous cherchons ici, ce sont les premières effusions de ce chanteur bizarre qui a exprimé d'une manière si poignante plusieurs des maladies morales de notre siècle, et que nous avons vu mourir sur son lit de douleur, mêlant les plus cyniques bouffonneries à la poésie la plus délicate et la plus pure.

Pendant qu'Almansor et Hassan échangent leurs confidences dans le château ruiné d'Abdullah, le château d'Aly est en fête. Zuleima, qu'on nomme aujourd'hui doña Clara, va épouser un gentilhomme castillan, don Enrique. On entend retentir la musi-

que du bal; dames et cavaliers passent et repassent sous leurs brillants costumes, car toute la noblesse du pays a répondu à l'invitation du vieux seigneur maure : soit curiosité moqueuse, soit désir d'honorer les convertis, pas un des conviés n'a manqué à l'appel. Au milieu du bruit de la fête, Aly prend part don Enrique et lui révèle un secret qui ne peut lui être caché plus longtemps : Zuleima n'est pas la fille d'Aly. L'amitié la plus étroite enchainait jadis Aly et Abdullah ; décidés à unir leurs enfants, ils les avaient échangés dès le premier âge. Aly s'était chargé de faire élever Zuleima sous ses yeux afin de préparer une digne femme à son fils, tandis qu'Abdullah de son côté formait lui-même le futur époux de sa fille unique. « Les enfants grandirent, ajoute Aly, ils se virent souvent, ils s'aimèrent... jusqu'au jour de la tempête. Vous savez comme la foudre tomba sur la haute tour de l'Alhambra et comme les grandes familles de Grenade se convertirent à la religion de la croix. Vous savez que la gouvernante de Zuleima, elle-même chrétienne et

pieuse, avait depuis longtemps gagné au Christ le tendre cœur de son élève ; vous savez que Zuleima ne tarda point à confesser publiquement la religion du Sauveur, et qu'avec le sacrement du baptême elle reçut le gracieux nom de Clara. Je pris la même route, suivant à la fois mon propre cœur et ma chère fille adoptive. Je ne doutai pas que mon ami, animé des mêmes sentiments, ne suivit cet exemple ; mais c'était un aveugle musulman : il reçut mon message avec une froide fureur et me fit répondre qu'il haïssait l'ennemi de son dieu comme son propre ennemi, qu'il ne voulait plus revoir le visage de sa fille, le visage de la renégate, qu'il allait s'enfuir du pays des serpents, et qu'Almansor, son enfant d'adoption, serait sacrifié à la colère d'Allah, pour que le sang du fils expiât le crime du père. Et il a tenu parole, le forcené ! Vainement je courus à son château ; il avait fui déjà, il avait fui avec sa proie. Depuis cette heure je n'ai point revu mon enfant. Des marchands venus du Maroc m'ont raconté qu'il était mort.»

Henri Heine, en véritable humoriste, s'amuse parfois à placer des marionnettes à côté des vivants personnages de son poëme; ce bon Aly, qui se convertit si aisément et paraît tout surpris qu'Abdullah, le type du patriotisme arabe et de la fidélité musulmane, ne se soit pas empressé de l'imiter, ce *bon Aly*, comme l'appelle l'auteur, mériterait sans doute un autre nom. On peut admettre au contraire, comme des inventions excellentes, quelques figures franchement et satiriquement comiques que l'auteur fait intervenir dans le développement du drame. Il y a là un certain Pedrillo, serviteur d'Aly, qui a changé de religion comme s'il eût changé de livrée. Son maître, en se convertissant, a converti toute sa valetaille. Pedrillo en est encore tout ahuri. Le pauvre diable s'embrouille au milieu des noms espagnols substitués aux noms arabes, et si quelque juron mahométan éclate sur ses lèvres, il se hâte d'en retrancher la moitié pour la remplacer par un juron chrétien. Inutile de dire que, sa religion lui ayant été imposée, il n'en sait pas le premier mot. Sa niaiserie

effarée, à laquelle succède par instants une béatitude grotesque, est le sublime du genre. « Moi aussi, s'écrie-t-il à demi triomphant, à demi hébété, moi aussi, j'ai changé de nom. Je ne m'appelle plus Hamamah, je m'appelle Pédrillo, comme saint Pierre dans sa jeunesse. Et Habahbah, la vieille cuisinière, elle se nomme maintenant Petronella, comme autrefois la femme de saint Pierre. » Sérieuse pensée sous un masque bouffon ! amère critique et trop fondée, hélas ! de la manière dont ces grands intérêts de l'âme sont traités parmi les hommes ! Combien de Pedrillos dans nos diverses communions chrétiennes ! combien de gens pour qui le christianisme est un simple costume ! J'accepte la satire parce qu'elle est de nature à faire penser, et je ne me demande pas si le railleur a eu l'intention morale que je lis dans ses paroles ; c'est parfois le privilège des poètes de dépasser leur propre pensée et d'exprimer plus qu'ils n'ont senti.

Nous accepterons aussi l'espèce de satire à la fois violente et burlesque représentée par don Enrique,

le fiancé de Zuleima, et par don Diègue, son domestique. Ce don Diègue est un escroc, un bandit, qui a passé sa vie entière à imaginer des stratagèmes pour vaincre la fortune ennemie, homme de génie dans son genre, quoique ses plans de campagne aient toujours échoué. Or don Diègue a rencontré au bague de Puente del Sahurro un *caballero* de son espèce, sans nul génie, il est vrai, mais jeune, élégant, de bonne mine,

Les belles dents surtout et la taille fort fine.

Une fois sorti du bague, il a fait de son camarade un prince, il l'a lancé parmi les nobles seigneurs arabes récemment convertis, il lui a enseigné l'art de parler aux dames, d'éblouir les chrétiennes de fraîche date, d'exploiter à la fois la poésie espagnole et la piété catholique; pour le surveiller de plus près et le diriger à son aise, il a consenti à jouer le rôle du domestique, lui qui est le chef de l'expédition; bref, tout a réussi, don Enrique va épouser Zuleima, et don Diègue, abandonnant la

belle à son collaborateur, prendra la grosse part des sequins et des ducats. Il faut l'entendre malmener don Enrique quand celui-ci a fait quelque gauche-rie auprès de sa fiancée. « Que voulez-vous ? dit Enrique. J'étais troublé, la beauté de doña Clara me remue. » A ce mot, don Diègue s'indigne dans le style qui lui est propre : « Tas de fumier ! s'écrie-t-il, aie soin que rien ne te remue ! le parfum qui en résulterait ne serait pas le parfum de l'ambre. » Et il ajoute ces conseils bien dignes d'un pareil maître : « Ne t'avise pas d'aimer avec ton cœur, aime seulement d'une façon externe. Les sentiments sont de mauvais enrôleurs d'amour ; paroles, grimaces, attitudes, valent mille fois mieux. Si ces séductions ne réussissent pas, appelle à ton secours un visage juvénile habilement fardé, de voluptueux mollets élastiques fabriqués à Madrid, des corsets, une poitrine bien rembourrée, un faux ventre, — toutes les armes de l'arsenal des tailleurs. Et si toutes ces armes s'émousent encore, en avant l'arsenal des batailles ! On n'y résistera pas... Connaissez-vous, señor, les

documents que j'ai composés avec de vieux caractères et de l'encre jaunie, les lettres que j'ai perdues à dessein dans le château, que don Gonzalvo a retrouvées, et par lesquelles il a vu... Oui, señor, c'est à moi, c'est bien à moi que vous devez d'être devenu un prince. Maintenant soyez docile, conformez-vous strictement au langage que je vous ai enseigné : parlez beaucoup de religion et de morale; montrez souvent ces blessures que le valet du bourreau vous a faites au bain, et appelez-les de saintes cicatrices que vous avez gagnées sur les champs de bataille en combattant pour la bonne cause; faites sonner haut votre courage, mais, par-dessus toute chose, frisez-vous souvent la moustache! »

Ces bouffonneries ont dû paraître fort singulières au public de 1823. Même sur le théâtre où Immermann et après lui Christian Grabbe se livraient à toutes les violences d'une verve barbare, ce langage cynique prêtée à un espagnol du moyen âge devait choquer également les philistins et les artistes. Aujourd'hui nous connaissons Henri Heine;

nous savons que ce dramaturge imprudent est un lyrique fantasque, nous savons que cet humoriste insaisissable est tour à tour plein de grossièretés rabelaisiennes ou de finesses dignes de Goethe; et sous combien de formes différentes l'avons-nous vu accuser la frivolité de la femme qui préférerait à Roméo lui-même un sot brillamment harnaché! Nous pouvons donc admettre les épisodes burlesques d'*Almansor*; ce sont des renseignements sur l'auteur. A travers les fautes de l'œuvre, il y a la une colère amoureuse qui ne manque pas d'intérêt.

Cette colère qui éclate en invectives bouffonnes contre le fiancé don Enrique, en invectives douloureuses contre la timide Zuleïma, et qui tout à l'heure osera s'attaquer au christianisme lui-même, si le christianisme se dresse comme un obstacle entre l'amant et l'amante, cette colère est l'indice d'un événement qui a dû exercer une influence décisive sur l'imagination de Henri Heine. Cherchez ce qui fait le poète, vous verrez que c'est presque toujours la passion, je veux dire la nature qui souffre, qui

saigne, et d'où s'exhale, selon l'expression bizarre de Calderon, *la musique du sang*. Un jeune homme, un jeune Israélite de Hambourg, aime une jeune fille de sa race; or il arrive que le père de la belle Juive, par intérêt humain, s'est converti au christianisme, et que la fille, déjà gagnée en secret, a suivi tout naturellement l'exemple de son père; que fera celui qui l'aimait? Si c'est un esprit ordinaire, il se convertira aussi avec indifférence, uniquement pour retrouver sa fiancée, ou bien il l'oubliera sans effort. Si c'est une nature délicate et ardente, sa douleur deviendra poésie, il verra là tout un drame, et pour donner un libre cours à sa plainte, il transportera ses sentiments dans une sphère lointaine. Ce sera un musulman espagnol du xv^e siècle qui disputera sa fiancée à la religion du Christ; au lieu des comptoirs de Hambourg, nous aurons devant les yeux des châteaux mauresques; le père de la belle convertie sera un sot emphatique, le chrétien qui doit l'épouser sortira nécessairement du baigne; en un mot, Henri Heine écrira son drame d'*Almansor*, et quand

il y aura épanché toutes ses rancunes, quand il y aura jeté à pleines mains l'exaltation et l'ironie, il possédera le programme du concert que sa verve lyrique pourra bien rajeunir, mais qui sera le même au fond jusqu'à la dernière heure. Du *Livre des Chants* au *Livre de Lazare*, à travers tous ces recueils dont les accents doux et cruels ont donné le frisson à l'Allemagne, on ne trouverait pas un motif qui ne soit dans *Almansor*. Je n'hésite pas à le dire, *Almansor* est une élégie transposée; sous le voile de ces fantaisies, il y a une histoire réelle. Cette composition singulière qu'il appelle tantôt *une tragédie*, tantôt *une jolie chanson*, ce n'est qu'un chant d'amour en effet, un chant où résonnent des accents mélodieux et des clameurs sauvages. Le drame, avec tout son appareil castillan et moresque, n'a été écrit que pour servir d'encadrement à deux ou trois scènes de tendresse et de délire. Il est temps de placer en face l'un de l'autre *Almansor* et *Zuleïma*.

Quand *Almansor* est arrivé aux portes du château d'Aly, toutes les fenêtres étincelaient de lumières,

toutes les salles retentissaient du bruit des fanfares. Caché dans l'ombre, il assiste à la fête. « En vérité, dit-il avec un soupir amer, la musique est bien jolie. Seulement, c'est dommage, lorsque j'entends petiller les sons métalliques des cymbales, je sens au cœur mille morsures de vipères; lorsque j'entends la voix douce et prolongée du violon, une lame tranchante me traverse la poitrine; lorsque j'entends au milieu des mélodies éclater le cri des trompettes, c'est comme un trait de la foudre qui me frappe aux jambes jusqu'à la moelle des os, et lorsque j'entends le tonnerre sourd et menaçant des timbales, des coups de massue me tombent sur la tête. » Ces coups de massue sont inquiétants; serait-ce les préludes de la folie? Je le croirais volontiers; Almansor est déjà un peu fou, et le jeune poète aussi, puisque la douleur lui inspire de si étranges déclamations germaniques avec accompagnement de *concerti* italiens. Posté devant les fenêtres, Almansor déroule les contrastes qu'il aperçoit entre cette maison en fête et son cœur désolé,

puis il s'écrie avec feu : « Ce n'est pas dans ce château qu'est Zuleima, c'est ici, au fond de mon cœur. » Il la peint alors telle qu'il la voit, gentiment installée *dans la chambre rouge*. Quand notre héros tient une métaphore qui lui plaît, il ne s'en détache pas aisément. Vous saurez donc quels sont dans cette chambre rouge les passe-temps de la châtelaine : « elle joue à la balle avec mon amour, elle fait résonner comme une harpe les cordes vibrantes de ma tristesse, ses serviteurs sont mes soupirs, et comme l'eunuque noir qui garde le harem, ma sombre humeur veille à la porte. » En ce cas, quelle est cette autre Zuleima qu'on aperçoit dans la salle de bal, si belle, si richement costumée, et répondant de son mieux aux hommages de don Enrique ? L'auteur a prévu l'objection, et Almansor s'écrie : « Quant à cette figure qui là-haut, dans la salle resplendissante, va et vient, magnifiquement parée, qui se pavane en ses atours, qui penche sa tête aux longues boucles et fait de gracieux saluts à ce drôle en habits de soie galamment incliné de-

vant elle, — cette figure-là, ce n'est que l'ombre froide de Zuleïma, c'est une de ces marionnettes à qui on met des yeux de verre dans un visage de cire, et dont la poitrine vide se soulève et s'abaisse au moyen d'un ressort. Oh! malheur! voilà le drôle en habits de soie qui reparait; il invite la marionnette à danser... Que les jolis yeux de verre lancent de doux rayons! comme l'aimable figure de cire s'anime en souriant! comme le beau sein à ressorts se soulève, se soulève! Le drôle touche de sa main grossière l'œuvre d'art élégante et fragile; il l'entoure d'un bras insolent et l'entraîne dans le flot tumultueux des danses effrénées! Ah! arrêtez, arrêtez! Esprits de mes douleurs, arrachez ce drôle des bras de Zuleïma! Éclatez, éclatez, tonnerres de ma fureur! Écroulez-vous, murailles de ce château, et broyez en tombant la tête du profanateur!... » Nous avons entendu ces accents retentir avec plus d'art, avec plus de finesse dans les strophes du *Livre des Chamts*. C'est bizarre, c'est subtil, c'est puéril : on ne saurait nier que ce soit poétique;

mais, folies charmantes ou puérités sérieuses, tout cela n'est encore qu'un prélude. La grande mélodie, qui est l'âme de ce poëme, c'est le duo d'Almansor et de Zuleïma.

La fête est finie; dames et cavaliers, en litière ou à cheval, sont sortis du château. Toutes les lumières sont éteintes; on n'en voit plus qu'une seule briller à une fenêtre sur laquelle sont attachés les yeux d'Almansor. Oh! qu'il la connaît bien, cette fenêtre! Pendant les nuits d'été, à cette même place, combien de fois il a fait résonner son luth, jusqu'à ce que la bien-aimée parût au balcon et lui répondit avec sa voix si douce! Précisément, — admirez comme le hasard sert bien les amants et les poëtes, — le luth se trouve encore là. Il le prend, il essaie si le mélodieux talisman n'a pas perdu son prestige, il chante une vieille chanson arabe; Zuleïma l'entend et tressaille. La voici qui paraît au balcon de sa fenêtre: elle reconnaît Almansor, elle l'interroge, elle écoute le récit de ses douleurs, elle évoque avec lui les souvenirs de son enfance, elle évo-

que l'image de Fatima qui l'aima comme une mère, d'Abdullah qu'elle vénérât comme son père, et qu'elle a si cruellement affligé. Mais Abdallah lui a pardonné avant de descendre au tombeau, et voici Almansor qui vient en son nom se réconcilier avec elle. Se réconcilier? et l'obstacle qui les sépare? Almansor va-t-il se faire chrétien pour retrouver la fiancée de sa jeunesse et l'épouse de ses rêves?... Tout à coup apparaît une forme humaine enveloppée d'un manteau; on dirait l'ombre d'Abdullah lui-même. Il parle, il ordonne à la jeune fille de sauter sur le coursier d'Almansor et de retourner avec lui au pays de ses ancêtres, sous les tentes de l'Arabie heureuse.

Cette apparition, vous le devinez, c'est le vieil Hassan qui veille sur son jeune maître. Il craint pour lui les séductions du château d'Aly; il ne veut pas qu'Almansor se fasse chrétien pour épouser Zuleima, et, comme il écoutait les deux amants dans l'ombre, il a profité d'une figure poétique du jeune Arabe pour jouer le rôle de revenant. Ce re-

venant est aussi un *deus ex machina*. L'auteur cherchait un moyen d'interrompre son duo nocturne afin de le reprendre sur un motif plus souriant et plus frais, aux premières lueurs de l'aube; il a employé ce procédé d'une candeur toute primitive. Le lendemain, Zuleima, que l'apparition du vieux musulman avait fait rentrer chez elle, sort de sa chambre à pas discrets, descend dans le parc, et, tout en s'agenouillant devant un crucifix pour demander à sa foi une arme contre son amour, prend plaisir à rêver dans le lieu même où elle a revu Almanson. Elle vient de prier, elle se relève, elle se croit désormais victorieuse. Elle peut donc répéter sans crainte le nom d'Almanson; n'est-ce pas le nom d'un frère? Almanson est aux aguets; il l'entend, il se montre, et le dialogue mélodieux recommence. Vainement Zuleima, qui connaît la haine d'Aly pour Abdullah, veut-elle éloigner son ami, croyant qu'un danger de mort le menace; Almanson est inflexible. « Ah! s'écrie-t-il, que personne ne cherche à m'éloigner d'ici! Fût-ce la mort,

je ne reculerais pas. » Il sent ses pieds attachés à ce sol par des chaînes secrètes. De toutes parts se lèvent les songes dorés de son enfance. Il reconnaît les fleurs, les arbustes, le grenadier où chantait le rossignol, le berceau de jasmin et de chèvrefeuille « où nous nous racontions, dit-il, les jolies histoires de Mœdschnoun et de Leïla, le délire de Mœdschnoun, la tendresse de Leïla, leur amour et leur mort à tous deux. » Que de scènes d'enfance naïvement évoquées! que de témoins joyeux de ses jours d'autrefois venant lui souhaiter la bienvenue! Tout à coup il aperçoit l'image du Christ et fait un mouvement de surprise. « Dis-moi, ma bien-aimée, il y a là une image étrangère, une image qui me regarde... oh! avec quelle douceur! et pourtant aussi avec quelle tristesse! Une larme amère tombe de ses yeux dans le beau calice d'or de ma joie. »

C'est ici pour nous la crise intéressante du drame. On sait quelles sont les contradictions de Henri Heine au sujet de la religion de l'Évangile, et comme il passe aisément de l'exaltation de Hegel à

la moquerie de Voltaire. Tantôt il se proclame l'un des chevaliers du Saint-Esprit, sous la bannière du philosophe de Berlin; tantôt, à la suite du patriarche de Ferney, il poursuit de ses ricanements toute religion positive. Or voici la première fois qu'il rencontre Jésus sur sa route, voici l'image du crucifié qui se dresse entre Almansor et Zuleima; quel sera le langage du poète? Là encore nous retrouvons chez le juvénile rêveur l'inspiration agressive dont il ne saura jamais s'affranchir. Sur ce point, il n'y a eu ni développements ni luttes intérieures dans sa pensée; tel nous l'avons vu jusqu'au seuil redouté d'un autre monde, tel il nous apparaît ici à l'entrée de sa carrière. Étranges attaches de cette âme aux réalités d'ici-bas! Il y a ordinairement chez la jeunesse un spiritualisme généreux alors même qu'elle cède à ses passions, et volontiers elle méprise la vie tout en s'enivrant de ses jouissances; moins généreuse, mais désabusée, la vieillesse, à son tour, élève ses regards au delà de ce monde des sens dont elle sait l'amertume et le

néant. Rien de semblable chez Henri Heine. Les cheveux blanchis, le corps dévasté par la souffrance, il chantera encore sur son lit de torture les joies de l'existence terrestre, comme il les invoquait à vingt ans avec une impatience fougueuse. Ce droit que Mathurin Régnier appelle *la bonne loi naturelle*, il l'a réclamé toute sa vie. Toute sa vie (je parle de l'écrivain et ne prétends pas juger l'homme) il a protesté contre la doctrine du renoncement, contre la loi du sacrifice, contre l'exemple de Jésus. Un jour c'était au nom de l'hellénisme qu'il combattait la *religion du mercredi des cendres*, une autre fois c'était au nom du protestantisme mal compris, ou bien, ce qui était plus logique, au nom du panthéisme de Hegel. Toutes les armes lui étaient bonnes. Ici savez-vous quelle bannière il déploie d'une main joyeuse? La bannière de Mahomet. Il y a une scène, une seule, où le chœur paraît comme dans la tragédie antique, et ce chœur, chargé de proclamer le sens du drame, glorifie en termes enthousiastes la belle civilisation moitié asiatique.

moitié européenne, le bel arbre aux fruits savoureux planté par les Maures sur la terre d'Espagne. Les Maures espagnols ont gardé de l'Orient la naïve liberté de la nature; ils y ont joint le mouvement et la liberté de l'esprit, empruntés à l'Occident. On dirait que c'est là pour le poète l'idéal des sociétés humaines, et que les vrais chrétiens du moyen âge ont été les musulmans de Grenade. Pur caprice, je le veux bien; ce qui n'est pas un caprice, c'est sa protestation sous toutes les formes contre la morale de l'Évangile. Qu'on ne nous accuse pas d'attribuer une intention polémique à une œuvre de fantaisie amoureuse. Nous avons à cet égard la déclaration du poète lui-même. Un recueil littéraire, publié à Hambourg par l'éditeur des œuvres complètes de Henri Heine, a donné, il y a quelque temps, plusieurs de ses lettres inédites. L'une d'elles, datée du mois de janvier 1823, est adressée à un libraire de Berlin, M. Ferdinand Dümmler, que le jeune poète voudrait décider à publier ses deux drames, « Mon livre, écrit-il, renfermera premièrement : une petite

tragédie dont l'idée fondamentale est une transformation du *fatum* ordinaire, et qui certainement causera une vive émotion dans le public; — deuxièmement, un grand poème dramatique intitulé *Almansor*, dont le sujet a un caractère de polémique religieuse et traite des questions à l'ordre du jour; — troisièmement, un cycle de poésies humoristiques dans le ton populaire. Quelques spécimens insérés déjà dans les journaux excitent le plus vif intérêt, étant loués avec passion par les uns et amèrement critiqués par les autres (1). » Ce n'est donc pas seulement le cri de la passion que le poète a jeté dans son drame d'*Almansor*, c'est aussi un cri de guerre contre le christianisme, et la pensée de l'auteur se démasque avec une singulière hardiesse dans le second dialogue d'*Almansor* et de *Zuleïma*.

Il y a une doctrine au milieu des divagations passionnées des deux amants, c'est que l'amour,

(1) *Orion*, Monatschrift für Literatur und Kunst, herausgegeben von Adolf Srodtmann; Hambourg, livraison du mois de juillet 1863.

l'amour profane, est supérieur à toutes les religions. Ce culte de la chair, que le saint-simonisme proclamera plus tard et qui inspirera aux écrivains de *la jeune Allemagne* tant d'œuvres mortes sous le mépris public, le voilà en germe dans les cris du musulman de Grenade. Or, de toutes les lois religieuses, la loi du Christ étant la plus noblement exigeante pour la dignité spirituelle de l'homme, c'est surtout le christianisme que poursuit Henri Heine. L'Allemagne protestante ne s'y est pas trompée à l'époque où parut la pièce; nous savons par les lettres du poète que ses critiques voyaient dans son héros une figure antichrétienne.

Ai-je besoin de mettre sous les yeux du lecteur les deux derniers actes du drame? Les scènes qui vont suivre ne sont que la confirmation des idées éveillées ici par l'amour. Au moment où les deux fiancés, Enrique et Zuleima, assis au festin de noces, reçoivent les félicitations des convives, Almansor et Hassan, avec leurs compagnons, envahissent le château. Le jeune Arabe, frappant d'estoc

et de taille, se fraie un chemin jusqu'à Zuleïma au milieu des seigneurs castillans, et l'emporte évanouie dans les montagnes voisines. Là, sur des rochers à pic, comme ceux où Moedschnoun pleurait Leïla, les deux amants se croient dans le royaume de l'amour... Aly, apprenant enfin que son fils Almansor n'a pas été victime du fanatisme d'Abdullah, s'élançe pour le sauver, pour sauver Zuleïma, pour les unir tous les deux. Il est trop tard : à la vue d'Aly et de ses cavaliers espagnols, Almansor, toujours la tête en feu, se précipite du haut des rochers avec la jeune fille pâmée dans ses bras : le jeune Maure est persuadé qu'il a, devant lui le magique royaume où nul ne lui disputera son amie. Mahométisme ou christianisme, que leur importe ? Ils suivent tous deux leur rêve jusqu'au fond de l'abîme. Le poète a donc manqué à sa promesse : ce n'est pas l'amour *qui vient tout apaiser*, c'est le délire et la mort.

Le délire et la mort, telle est encore l'inspiration de la seconde tragédie de Henri Heine, *William*

Ratcliff. L'auteur a beau nous conduire de l'Espagne du xv^e siècle à l'Écosse du xix^e, c'est toujours son âme qui est le théâtre de ces tragiques folies. Maria, fille du laird écossais Mac-Gregor, devait épouser le comte Macdonald; le matin du jour des noces, le comte a été tué dans la forêt voisine auprès des rochers de Schwarzenstein, et, le soir même, son meurtrier, William Ratcliff, est venu rendre à Maria son anneau de fiançailles. Deux ans après, même aventure. Lord Duncan allait épouser Maria; pendant que la fiancée attendait à l'autel, Duncan tombait au Schwarzenstein sous les coups de Ratcliff, et au moment où la fiancée en deuil se retirait le soir dans sa chambre, Ratcliff, apparaissant soudain, lui rendait son anneau. Quel est ce Ratcliff? Un étudiant d'Édimbourg, dont le père avait connu jadis Mac-Gregor, et qui, reçu au château du laird, est devenu follement amoureux de Maria; Maria l'aimait aussi, et Mac-Gregor a congédié l'étudiant. William est allé à Londres, s'est jeté dans la débauche, a essayé de tuer son amour; mais, ne pou-

vant y réussir, il est revenu en Écosse, où il vit avec les bandits de la forêt, et c'est depuis ce moment que les fiancés de la fille de Mac-Gregor, le matin du jour fixé pour le mariage, sont égorgés par lui au Schwarzenstein. Ce n'est pourtant pas un assassin que ce Rateliff; Macdonald et Duncan ont été tués en duel, l'amoureux de Maria les avait provoqués loyalement, et loyalement les a vaincus. Non, ce n'est pas un bandit, c'est un possédé. Il ne s'appartient pas. Son amour et son bras ne sont que des instruments au service d'une puissance occulte. Deux esprits, deux spectres, avec une force irrésistible, l'avaient poussé naguère chez Mac-Gregor et avaient livré son cœur à Maria; quand il s'éloignait de Londres subitement pour revenir en Écosse près du château du laird, les spectres l'entraînaient à cheval; quand il frappait Macdonald et Duncan auprès du Schwarzenstein, les spectres combattaient à ses côtés. Ces fantômes qui ne le quittent point, ces figures désolées, irritées, qui sans cesse tendent les bras l'un vers l'autre sans

pouvoir jamais se réunir, ce sont les âmes de Betty, la mère de Maria, et d'Édouard Ratcliff, le père de William. Édouard et Betty s'aimaient; un dépit amoureux les sépara, William épousa une femme qu'il n'aimait pas, et Betty devint la femme de Mac-Gregor. Ils se revirent, il s'aimèrent comme avant, si bien que Mac-Gregor, dans les transports de sa jalousie, ne recula pas devant l'idée du meurtre. Édouard, comme une âme en peine, rôdait souvent autour du château; un matin on trouva son cadavre au pied des murailles. Inutile d'ajouter que Betty mourut de désespoir. Vingt ans se sont passés depuis cette aventure; aujourd'hui, pour la punition de Mac-Gregor, l'âme d'Édouard et celle de Betty revivent chez William et Maria.

Les drames fatalistes (*Schicksals-dramen*) étaient fort à la mode vers 1820, grâce aux Houwald et aux Müllner; Henri Heine, qui estimait peu cette dramaturgie grossière, est-il parvenu à la relever, comme il l'espérait, en y introduisant le romantisme poétique? Il suffit pour en juger de résumer la

pièce en quelques mots. Quand le drame commence, un troisième prétendant, le comte Douglas, vient d'épouser la fille de Mac-Gregor. On pense bien que celui-ci avait pris toutes les précautions nécessaires pour détourner de son futur gendre le sort de Duncan et de Macdonald. Des éclaireurs surveillaient les avenues de la forêt voisine, et le château était bien gardé. Déjà Mac-Gregor se félicite d'avoir sauvé le fiancé de sa fille, et comme il ne craint plus que Douglas par intrépidité s'élançe lui-même au-devant du péril, il lui raconte une partie de la tragique histoire dont nous venons de parler, le double meurtre de Macdonald et de Duncan au pied du Schwarzenstein. A ce moment-là même, Douglas reçoit un billet signé d'un main inconnue; quel-qu'un l'attend au pied du Schwarzenstein pour mesurer son épée avec la sienne. Il part, impatient de venger les deux victimes. Cette fois, en effet, c'est William Ratcliff qui est vaincu. Les spectres qui l'assistaient naguère ne sont plus là pour diriger son bras, et au contraire les fantômes de Duncan et

de Macdonald, l'épée en main, l'assaillent de droite et de gauche pendant que Douglas l'attaque en face. William tombe, et Douglas retourne au château ; mais le soir, après la fête, à l'heure où la nouvelle épousée rentre dans la chambre nuptiale, William arrive, éperdu, ruisselant de sang et protégé de nouveau par les spectres. Une force irrésistible pousse Maria sur son cœur. Tantôt elle panse ses blessures en les couvrant de baisers, tantôt elle a horreur de ce qu'elle fait et veut s'arracher aux embrassements de William. Vains efforts ! la mystérieuse puissance qui les domine tous deux les réunit toujours. Enfin, sachant que William Ratcliff a été vu dans le château, Mac-Gregor accourt transporté de rage ; William se bat avec l'assassin de son père et l'étend mort à ses pieds, puis il se tue lui-même avec Maria. Lorsque Douglas arrive, il ne voit plus que des cadavres : tous les acteurs de ce sanglant imbroglio ont disparu. Il reste seulement une vieille folle, témoin jadis de l'assassinat d'Édouard, et chargée d'expliquer au milieu de ses divagations le

lien qui unit le crime du passé aux sauvages fureurs du présent.

Sur cette trame noire et embrouillée, Henri Heine a beau jeter toutes les couleurs de sa poésie, il ne réussit point à sauver un système faux ; le drame fataliste était condamné à mourir. Le *Vingt-quatre Février*, de Zacharias Werner, était plus nettement conçu, plus dramatiquement enchaîné ; *William Ratcliff* est plus poétique, plus idéal. Ce sont pourtant des œuvres de même famille, et le fatalisme de l'amour comme celui du crime révèle le profond chaos que traversait alors la scène allemande. La première édition de *William Ratcliff* contenait une dédicace en vers où l'auteur s'adresse en ces termes à son ami Rodolphe Christiani : « D'une main puissante j'ai forcé les portes de fer du sombre royaume des esprits, et là j'ai brisé les sept sceaux mystérieux du livre rouge de l'amour ; ce que j'ai vu dans les pages éternelles, je le retrace dans le miroir de ce poème. Mon nom et moi, nous mourrons ; mais ce poème vivra éternellement. » L'auteur se

trompe : il n'y a ici aucune révélation du monde supérieur, aucune doctrine assurée de vivre à jamais ; il n'y a que les confessions poétiquement incohérentes d'une âme en proie au mal d'amour. Il caractérisait son œuvre avec plus de vérité lorsque, dans une seconde dédicace à Frédéric Merkel, il s'écriait trois ans plus tard : « J'ai cherché le suave amour, et j'ai trouvé la haine amère ; j'ai soupiré, j'ai maudit, j'ai saigné par mille blessures. Puis j'ai frayé nuit et jour, en tout bien tout honneur, avec la canaille humaine. Ces diverses études terminées, j'ai paisiblement écrit *William Ratcliff*. » Souffrance, fureur, ironie froidement cruelle, voilà les accents nouveaux que Henri Heine faisait retentir au milieu du fratras des drames fatalistes et des fausses imitations shakspeariennes.

De ces deux pièces, la première seulement subit l'épreuve de la scène. Elle fut représentée sur le *théâtre national* de Brunswick le 20 août 1824, et vertement sifflée. Les amis du poète racontent qu'une erreur de nom fut la principale cause de cet

échec. Un officier de la garnison, qui vit encore aujourd'hui, s'imagina qu'*Almansor* était l'œuvre d'un certain usurier israélite fort odieux, et commanda si bien la manœuvre des sifflets qu'il fut impossible d'entendre la pièce jusqu'au bout; elle disparut de l'affiche pour toujours. Il faut croire pourtant que des raisons plus sérieuses expliquent la chute d'*Almansor*, puisque aucun théâtre ne voulut recommencer l'expérience; le *joli poème*, avec toutes ses bouffonneries, ne convenait guère à la scène. En tout cas, il est curieux de voir dans les lettres de Henri Heine le prix qu'il attachait à ses deux tragédies et l'émotion que lui causait l'attente du jugement public. Ces lettres que l'Allemagne ne connaît pas encore, et qu'une main obligeante a mises sous nos yeux (1), sont le commentaire vivant de la pensée du poète. Quel trouble! que de contradictions! Tantôt il se plaint des coteries qui attaquent les tendances irré-

(1) Les lettres de Henri Heine rempliront les quatre derniers volumes des *Œuvres complètes*; l'éditeur, M. Adolphe Strodtmann, a bien voulu nous communiquer toutes celles qui se rapportent à la période dont nous parlons.

ligieuses d'*Almansor*, et répond aux censures par des outrages ; tantôt il avoue que sa famille elle-même, dans sa gravité judaïque, n'éprouve aucune sympathie pour son œuvre. « Ma mère, — écrit-il à son ami Mosès Moser au mois de mai 1823, — ma mère a lu mes tragédies, mais elle les a médiocrement goûtées ; ma sœur les tolère, et rien de plus ; mes frères ne les comprennent pas ; mon père n'a même pas ouvert le livre. » Un jour il écrit au célèbre Immermann : « *Walliam Ratcliff*, c'est ma confession générale, et j'ai la marotte de croire que vous êtes du petit nombre de ceux qui sauront le comprendre. La seule chose que je vous demande, c'est de le lire en bonne disposition d'esprit et de ne pas interrompre votre lecture. Je suis convaincu de la valeur de ce poëme, car il est profondément vrai, ou moi-même je ne suis qu'un mensonge. Tout ce que j'ai écrit jusqu'à présent, tout ce que j'écrirai encore pourra mourir et mourra... J'en dirais bien plus sur ce point, quoique j'en sois tout confus ; mais heureusement le temps me manque. » Deux

mois plus tard, écrivant à ce même Immermann, il proteste contre ceux qui chercheront dans ses tragédies quelques traits de son caractère, quelques événements de sa vie, et il ajoute : « Combien de fois arrive-t-il qu'il n'y a presque nul rapport entre l'appareil extérieur de notre destinée et notre histoire réelle, l'histoire intime de notre âme ! Ces rapports, en ce qui me concerne, n'ont jamais existé. » Je recommande en passant cette remarque à d'éminents critiques de nos jours. La méthode au nom de laquelle on prétend disséquer l'homme afin de connaître l'écrivain rencontre là une objection qui vaut la peine d'être méditée. Pour que ce dangereux scalpel ne devienne pas un instrument d'erreur, il ne suffit pas qu'il soit manié d'une main légère et discrète ; il faut encore qu'une pensée spiritualiste préside à ses opérations.

Henri Heine, on le voit par ces lettres, avait alors un jeune maître vers lequel se tournaient ses regards. Éclore au sein du romantisme, son inspiration cherchait une atmosphère moins énervante, et

la fougue un peu sauvage des premières productions d'Immermann avait pour lui un attrait singulier. Il étudiait ardemment le théâtre, voulant prendre sa revanche de la chute d'*Almansor*, et comme il trouvait chez Immermann les qualités dramatiques dont il était lui-même dépourvu, il lui témoignait une admiration cordiale. » Le grand défaut de mes œuvres, écrit-il, c'est la monotonie; drames et poèmes, chez moi, ne sont que des variations d'un thème unique. Vous devez le sentir mieux que personne, vous dont la poésie a pour thème le monde entier, le vaste monde, dans son infinie diversité. C'est ce que je soutenais récemment encore contre M. Varnhagen d'Ense. Vous avez cela de commun avec Shakspeare que vous réfléchissez tout l'univers, et le seul défaut de vos compositions est que vous ne savez pas concentrer vos richesses. Shakspeare l'a su, et voilà pourquoi il est Shakspeare; mais vous aussi vous apprendrez cet art, et chacune de vos tragédies sera meilleure que la précédente. A ce point de vue, votre *Pétrarque* me satisfait mieux

que votre *Erwin*, bien que celui-ci soit plus riche... Il m'était plus facile à moi de me concentrer, parce que je n'avais à représenter qu'un petit fragment du monde, un seul et unique thème. Depuis, surtout pendant cet hiver, l'état maladif où je me trouve a ouvert davantage mes facultés réceptives, et quand je livrerai dans quelques années le drame auquel je songe en ce moment, on verra si, après n'avoir fait que reproduire sous maintes formes l'histoire de l'Amour et de Psyché, je suis de taille à chanter aussi la guerre de Troie... »

C'est très-sérieusement que Henri Heine rapproche du nom de Shakspeare le nom de Charles Immermann; on cherchait alors un Shakspeare, on en voulait un coûte que coûte, comme on appelle aujourd'hui avec impatience le théâtre et le poète de l'avenir. L'Allemagne venait de traverser une crise de langueur. Goethe, avec son éclectisme impartial et ses larges études en tout sens, donnait un spectacle que nous pouvons admirer à distance, mais qui ne répondait guère au réveil des généra-

tions nouvelles. Pour ceux-là mêmes qui respectaient encore sa gloire, le vieux roi semblait avoir abdiqué. Il leur fallait un chef, un gagneur de batailles; n'était-ce pas ainsi que Goëthe lui-même, cinquante ans plus tôt, avait conduit les contemporains de *Werther* à la conquête d'un monde inconnu? Henri Heine crut avoir trouvé ce vainqueur dans Immermann. « Depuis la mort de Goëthe, — écrit-il en 1823, et remarquez bien que Goëthe avait encore neuf ans à vivre pour la science et la poésie, — Immermann est avec OEIenschläger le premier poëte dramatique du monde. » Une autre fois il écrit à Frédéric Steinmann, un de ses camarades d'université : « Connais-tu Charles Immermann? découvrons-nous tous deux et saluons. C'est une vraie nature de poëte, une nature puissante, lumineuse et comme il y en a peu. » Excité par l'attente de la jeunesse au moins autant que par sa fougue personnelle, Immermann poussait sa fantaisie à outrance et croyait faire du Shakspeare. La belle magicienne qui devait calmer ses orages

ne régnait pas encore sur les flots apaisés (1).

Puisque les tragédies de Henri Heine sont venues éclairer un chapitre littéraire de nos voisins, on nous permettra de signaler un des plus curieux incidents de cette période. La passion shakspearienne était si violente chez les dramaturges que l'un d'entre eux, un élève d'Immermann, un camarade d'Henri Heine, l'impétueux et barbare Christian Grabbe, fut pris un jour de remords et se mit à protester contre la barbarie dont il avait lui-même donné l'exemple; on dirait un homme entraîné sur les pentes périlleuses et qui se retient avec effort. *La Shakspearo-manie* (2), tel est le titre de ce curieux manifeste. « Non, dit le fougueux poète qui tant de fois avait imité Shakspeare à tort et à travers, non, Shakspeare ne mérite pas d'être regardé comme le plus haut modèle connu de la tragédie.

(1) Voyez dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 avril 1838 l'étude intitulée: *le Poète Immermann et la comtesse d'Ahlefeldt*.

(2) Voyez *Dramatische Dichtungen von Grabbe. Nebst einer Abhandlung ueber die Shakspearo-manie*; 2 vol. Francfort 1827.

Qu'on se rappelle *les Euménides* d'Eschyle, l'*Œdipe à Colone* de Sophocle... » Et après avoir recommandé en nobles termes l'étude de ces œuvres sublimes, il signale aussi aux poètes allemands le profit qu'ils peuvent tirer des grands modèles de la France. « Ils y trouveront, dit-il, tout ce qui leur manque, la gravité, la sévérité, l'ordre, l'effet théâtral, la force dramatique, la marche naturelle et rapide de l'action. Ils y trouveront encore (le croiront-ils ?) une foule de caractères tels que Shakspeare n'en a point de meilleurs : chez Corneille Chimène et Médée, chez Racine Iphigénie, Athalie, Bérénice, Phèdre, Néron, et s'il s'agit de ces mots de génie, de ces éclairs tragiques, comme certains gens les admirent surtout dans Shakspeare, ceux que nous offrent les poètes français sont à la fois mieux rendus et mieux amenés. Écoutez le *moi* de Médée, le *soyons amis* d'Auguste dans *Cinna*, la réponse d'Agamemnon dans *Iphigénie* : *vous y serez, ma fille*. Ne sont-ce pas des perles étincelantes sur le sombre voile de la Melpomène française ? » Il est curieux,

assurément, que ces choses aient été écrites en pleine anarchie romantique et par un des plus violents adeptes de la littérature désordonnée. Ce qui n'est pas moins digne de remarque, c'est l'hommage rendu à Molière. Il y a quelques années à Munich et à Berlin, de spirituels critiques répétaient encore les blasphèmes littéraires de Guillaume Schlegel contre l'auteur du *Misanthrope*; Christian Grabbe, en 1825, c'est-à-dire en face de Schlegel, et avant que Goëthe eût vengé notre grand poëte comique, ne craint pas de lui restituer son rang. Il aime tout chez Molière, la perfection du style, la souplesse du dialogue, la finesse du parler de la cour et la franchise du langage bourgeois; il admire l'étude profonde des caractères, la variété des physionomies, et de Tartufe à Scapin, d'Alceste à Sosie, d'Agnès à Célimène, il n'est pas une figure qui ne l'enchanter dans ce monde vivant où Schlegel n'a rien voulu voir. Étranges revirements du goût! cet hommage si complet rendu à la scène française par un shakspearien forcené est le produit

d'une réaction contre cette fièvre shakspearienne à laquelle se rattachent *Almansor* et *William Ratcliff*.

C'est qu'il y avait toujours, à côté des novateurs fougueux, le maître de la beauté pure, et que Goëthe n'était pas mort. Quand on voit de 1820 à 1830 les dramatiques essais d'Immermann, de Henri Heine, de Christian Grabbe, envahir tumultueusement la scène où régnait *Guillaume Tell*, il est impossible de ne pas se poser ces questions : qu'en pensait le grand classique de l'Allemagne, celui qui réunissait à la fois Shakspeare et Sophocle en ses vastes formules ? Qu'en pensait l'arbitre des hautes élégances, le poëte de *Faust* et d'*Iphigénie* ? L'année même où paraissait cette folle partition d'*Almansor*, au mois d'octobre 1823, un des meilleurs amis de Goëthe, le musicien Zelter, lui écrivait, pendant un voyage en Prusse : « Je viens de faire connaissance à Munster avec le jeune Immermann, dont j'ai lu trois tragédies. L'une d'elles m'a semblé excellente. Il m'a fait hommage d'un quatrième drame et d'un

volume de vers dont je suis moins satisfait. Son talent me paraît encore trop dépendant; son amour n'est pas complètement à lui. Il est bien d'âge pourtant à produire une œuvre qui lui appartienne. Sa personne et son caractère m'ont charmé, et, comme il connaît les bons modèles, nous pouvons attendre avec confiance le développement de son inspiration. J'ai mis deux de ses poésies en musique... »

Je ne trouve dans les lettres de Goëthe ni réponse ni allusion même à ces paroles; seulement, Zelter étant allé voir Goëthe à Weimar peu de temps après ce voyage à Munster, il ramena l'entretien sur Immermann, et Goëthe, obligé enfin de se prononcer, ne fit guère autre chose que répéter le langage de son ami. « Nous verrons, dit-il, comment il se développera, s'il saura purifier son goût et se régler pour le style sur les meilleurs modèles. Sa manière originale a du bon, mais elle conduit trop facilement dans le faux... » Ces détails nous ont été transmis par Eckermann. On voit que ce groupe des

Immermann, des Henri Heine, des Christian Grabbe, à la date où nous sommes, était médiocrement sympathique à Goethe. Il n'a jamais parlé des débuts de Henri Heine, bien que les scènes d'amour dans *Almansor* aient dû le charmer par la fraîcheur du style. C'est plus tard seulement, après le *Livre des Chants* et les *Tableaux de Voyage*, qu'il signalera d'un mot le poétique humoriste comme un talent original qui a sa place au soleil.

Mais si Goethe gardait le silence, ses disciples parlaient assez haut. L'un d'entre eux ou du moins un des hommes qui admiraient surtout chez l'auteur d'*Iphigénie* le secret de la beauté antique, et s'efforçaient de maintenir en Allemagne ces traditions du grand art, le comte Platen, ouvrit hardiment la campagne contre les néo-shakspeariens. Il écrivit deux grandes comédies aristophanesques où les écoles littéraires du temps étaient censurées avec une verve implacable. La première, intitulée *la Fourchette fatale*, s'attaquait aux Werner, aux

Mullner, aux Houwald, à tous les coryphées du drame fataliste; la seconde, *l'Œdipe romantique* (1), était une caricature d'Immermann. Celui que Henri Heine comparait à Shakspeare était livré à la risée du parterre sous le nom à peine déguisé d'un versificateur grotesque, lequel promettait de corriger et corrigeait effectivement *l'Œdipe* de Sophocle d'après les principes de l'art moderne. Henri Heine, sans avoir un rôle dans la pièce, y était nommé en toutes lettres : Immermann, le citant au premier rang de ses émules, voyait en lui un continuateur de Byron associé à un nouveau Pétrarque. C'était une allusion à un journal de Berlin où Immermann

(1) Le sens donné ici au mot *romantique* par le comte Platen n'est pas celui qui a été consacré par l'histoire littéraire. Les romantiques allemands voulaient renouveler l'art du moyen âge et continuer son mysticisme; ils avaient le goût le plus vif pour les vieilles légendes, et s'ils admiraient Shakspeare, ils aimaient encore mieux les sources où il avait puisé. Telle était l'inspiration de Novalis, d'Arnim, de Brentano. Immermann, au contraire, aimait dans Shakspeare un des plus puissants interprètes de l'esprit moderne; il l'admirait virilement, tout en l'imitant mal. Immermann et ses amis ne sont pas des *romantiques* dans le sens allemand, ce sont des *néo-shakspeariens*.

n'avait pas craint de rapprocher ces deux noms à propos d'*Almansor* et de *William Ratcliff*. Immermann répondit à Platen par une poétique satire; quant à Henri Heine, qui était si en fonds pour cribler d'épigrammes littéraires l'auteur de *l'Œdipe romantique*, il eut le tort de s'attaquer, non pas au poète, mais à l'homme, et de l'outrager par d'indignes calomnies. Il n'avait pas même le mérite de l'invention; détestable conseillère, sa fureur l'avait fait tomber dans le plus triste plagiat : il s'était souvenu des accusations infamantes que Voltaire prodigua à Frédéric, et il les jetait au noble poète pour se venger d'une épigramme. On peut lire ces violences au second volume des *Reisebilder*. « J'ai fait tort à Platen, disait Henri Heine plus tard; mais il s'agissait d'une lutte de parti, et l'adversaire était considérable. » Henri Heine s'abusait en parlant de la sorte, il n'avait fait tort qu'à lui-même; le nom du comte Platen est resté pur dans l'histoire des lettres allemandes, et n'a pas plus souffert que celui de Louis Børne des diffamations de l'humoriste.

Ainsi avec la passion et le sarcasme apparaissait aussi, dès les débuts de Henri Heine, cet autre trait de son caractère, la violence dans les polémiques, ou plutôt le mépris de toute justice envers ses adversaires et ses rivaux.

Nous avons parlé de Goethe, d'Immermann, de Platen, à propos des tragédies de Henri Heine; nous n'avons rien dit des romantiques, les premiers maîtres de l'auteur d'*Almansor*. Que pensèrent-ils, les doux *minnesingers*, les amants du cor merveilleux, en voyant de quelle manière ce turbulent écolier transformait leurs leçons? Un de leurs chefs, le baron de La Motte-Fouqué, après avoir lu *Almansor* et *William Ratcliff*, adressait au poète des strophes où je lis ces mots: « Doux chantré au cœur saignant, oh! j'ai bien compris ton chant et ta plainte; mais cesse de faire retentir ces accents sauvages... Surtout ne prends pas plaisir à jouer avec les serpents. Celui qui joue avec les serpents jusqu'au bord de la tombe, dans le sein même de la tombe les serpents le suivent encore, ils l'enla-

cent, ils l'enserrent, et quand son cœur veut s'élever au ciel, ils le retiennent dans la fange. » Le vieux maître avait raison; mais, nous qui jugeons ces choses à distance, nous savons qu'il était un peu tard pour ramener l'auteur d'*Almansor* à l'innocente poésie du romantisme. Il se rendait trop bien compte de ce qui faisait l'originalité de ses poèmes. La note, le cri qui devait retentir dans toutes ses œuvres était déjà sorti du fond de son âme, et il en connaissait la valeur esthétique, lui qui écrivait peu de temps après cette époque : « Rien de plus frais que les chansons de nos maîtres, leurs douces chansons du moyen âge; mais elles vont se perdre aujourd'hui dans le tumulte des combats de la liberté, dans le tapage de la grande fraternité européenne, et aussi dans les douloureux concerts de cette poésie moderne, qui, loin d'afficher une sérénité menteuse, un faux catholicisme moral, dissèque sans pitié tous les sentiments avec un couperet jacobin, cherchant la vérité avant tout. Il est intéressant de voir la dernière de ces poésies emprunter à la

première ses formes extérieures; le spectacle est encore plus digne d'intérêt, si les deux poésies se réunissent et se fondent dans une même âme de poète. » Tel est précisément l'intérêt moral que présente l'épisode dont nous venons de parler. *Almansor* et *William Ratcliff* marquent l'instant précis où Henri Heine quitte la poétique abbaye du romantisme, sans en rejeter le costume, pour suivre l'armée du siècle et de la révolution.

Heure décisive dans la destinée du poète! A cette date, il est encore plein d'illusions et de tendresse; la passion vivante lutte avec le scepticisme destructeur; l'ironie qui vient de naître n'est pas séparée de la bienveillance et de la grâce. Ses lettres de 1820 à 1823 ne laissent aucun doute à cet égard. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, il est touché jusqu'aux larmes par les vers que Fouqué lui adresse, bien qu'il prenne plaisir, c'est lui qui nous l'apprend, à taquiner le vieux maître comme un enfant espiègle. Il est pauvre et laborieux; la pensée de l'avenir lui suggère maints projets qu'il em-

brasse avec ardeur : il veut entrer dans la diplomatie sous les auspices de Varnhagen d'Ense, il écrit une *Histoire du Droit public de l'Allemagne au moyen âge*, et s'il la jette au feu, la trouvant trop au-dessous des exigences du sujet, c'est pour la recommencer bientôt avec une érudition plus forte et des vues agrandies. L'étude du droit ne lui fait pas oublier les demi-dieux de la littérature hellénique, qu'il appelle, avec Wolf, *sempiterna solatia generis humani*; il aime sérieusement sa patrie, il a foi dans sa mission intellectuelle, et l'idée lui vient un jour d'aller se fixer en France pour s'y faire le rapsode de la poésie des Allemands. Si un rire sarcastique éclate parfois sur sa lèvre, c'est une arme qui le défend contre de prétentieuses et arrogantes erreurs : il raille les doctrines de Hegel, qui commençaient à subjuguier la jeunesse, il raille le panthéisme et réclame gaiement au nom de la personnalité humaine.

Que lui manque-t-il donc, à cet esprit charmant, pour entrer dans le pays des songes par la porte

d'ivoire? Un peu de bonheur, rien de plus ; jamais un esprit si fin ne fût tombé dans la fadeur, et il est permis sans doute de regretter pour lui les inspirations d'une existence heureuse. Mais non ; la destinée voulait qu'il connût dès la jeunesse ce que les larmes ont de plus amer : elle le frappa au cœur pour éprouver sa force. Qu'il pleure donc, puisqu'il n'est pas de ceux qui savent cacher leurs blessures, qu'il pleure au milieu de ses folies, et que sa verve éclate à travers ses souffrances ! Que le suave rêveur devienne un chantre agressif ! qu'il se venge de ses illusions perdues sur tout ce qui est hypocrisie ; mais en déchirant les voiles menteurs qu'il n'aille point offenser les vérités éternelles ! Le jeu du poète humoriste est de toucher légèrement aux misères d'ici-bas, de châtier les vanités, de démasquer les fourberies ; il ne faut pas qu'il désole notre âme et désenchante l'univers... Hélas ! paroles tardives, inutiles conseils ! Replacés aujourd'hui à l'heure de ses débuts, nous oublions que l'auteur de *William Ratcliff* ne peut entendre notre voix, et

nous rêvons pour lui une carrière poétique non pas plus brillante, plus originale, mais plus pure, plus unie, où il y ait moins de contradictions et de mélange. Ses amis, en public ou à voix basse, ont formé toujours ce même vœu. N'est-ce pas là précisément ce que son vieux maître exprimait à sa manière dans ces strophes que Henri Heine ne pouvait relire sans émotion : « Prends garde, prends garde de jouer avec les serpents ! »

SAINT-RENÉ TAILLANDIER.