

Georg Lukács

Gottfried Keller

1939

Traduction de Jean-Pierre Morbois

Ce texte est la traduction de l'essai de Georg Lukács :
Gottfried Keller.

Sa première publication a eu lieu dans la revue
Internationale Literatur, n° 6/7, 1939.

Il occupe les pages 147 à 230 du recueil : Georg Lukács,
Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts [Réalistes
allemands du 19^{ème} siècle] Aufbau Verlag, Berlin, 1953.
Cette édition se caractérise par une absence complète de
notes et de références des passages cités. Toutes les notes
sont donc du traducteur, ou reprises de celles, établies par
Rodney Livingstone [NRL], de l'édition américaine de cet
ouvrage, *German realists in the nineteenth century*,
trad. Jeremy Gaines et Paul Keast, 1993, MIT Press,
Cambridge, Massachusetts, USA.

Les citations sont, autant que possible, données et
référencées selon les éditions françaises existantes. À défaut
d'édition française, les traductions de l'allemand sont du
traducteur. Nous avons par ailleurs ajouté différentes
indications destinées à faciliter la compréhension du texte,
relatives notamment aux noms propres cités ou à des
événements historiques.

Cet essai était jusqu'à présent inédit en français.



Gottfried Keller
(1819-1890)

Gottfried Keller

Keller appartient à la littérature mondiale comme l'un des plus grands écrivains épiques du 19^{ème} siècle. Le fait qu'il ne possède pas encore, ou au mieux que partiellement une notoriété mondiale ne change rien à ce fait objectif. Le moment nous semble cependant venu de considérer l'œuvre de Keller de ce point de vue, et de lui donner la place historique qui lui revient parmi les véritables grands de la littérature mondiale. L'objectif de ces considérations se situe en opposition délibérée à la plupart des appréciations qui font de Keller un écrivain provincialiste allemand ou suisse.

Même aujourd'hui, l'étude de ce héraut classique de la démocratie présente encore un intérêt particulier. L'usage abusif de tous les idéaux démocratiques autrefois révolutionnaires au profit des intérêts de l'impérialisme a nécessairement jeté un éclairage particulièrement éblouissant sur toutes les limites de la démocratie bourgeoise. Il est cependant instructif et utile, justement dans cette situation, de se préoccuper en détail des représentants sincères et importants de la démocratie dans les périodes passées. Leur exemple, leur culture idéale, morale, et artistique démasque ouvertement la déchéance morale et la barbarie des impérialistes contemporains, basement égoïstes, pour lesquels le mot *démocratie* est devenu un terme hypocrite et creux. Des études de ce genre replacent en même temps l'héritage de nos classiques à sa juste place : dans le cœur du peuple libéré qui honore tout combattant authentique de la liberté comme ses propres ancêtres.

I. Contexte temporel.

La défaite de la révolution démocratique bourgeoise en 1848 constitue un grand tournant dans la littérature allemande. Nous ne soulignerons ici que deux éléments : premièrement la rupture de cette tendance démocrate révolutionnaire d'évolution qui commence avec la période de préparation de la grande Révolution française, et culmine dans les années 1840. Politiquement, ce tournant peut se caractériser brièvement par le fait que, tandis que les démocrates d'avant 1848 voulaient construire l'unité nationale de l'Allemagne par la conquête de la liberté, les dirigeants intellectuels de la bourgeoisie évoluant de plus en plus vers le national-libéralisme donnaient à l'« unité » la priorité sans condition sur la « liberté », y compris dans l'ordre chronologique. Cela veut dire qu'ils préparaient la capitulation de la bourgeoisie allemande devant la Prusse des Hohenzollern et de Bismarck.

Cette évolution culmine dans la joie patriotique de la victoire sur la France. Si l'on examine en effet de plus près l'évolution intellectuelle de cette époque, on voit que cette joie était certes objectivement justifiée dans la mesure où les victoires militaires des Hohenzollern entraînaient effectivement l'atteinte de l'objectif essentiel de la révolution bourgeoise en Allemagne, à savoir la construction de l'unité nationale, mais que la manière dont cette aspiration était satisfaite représentait en même temps une rupture avec les meilleures traditions sociales et idéologiques, politiques et artistiques de l'Allemagne. C'est pourquoi ces victoires ont été intellectuellement et sentimentalement préparées, pour une part par une adaptation sans principes à la Prusse des Hohenzollern, pour une part – chez les plus honnêtes et les meilleurs des porte-paroles intellectuels d'alors – par une profonde dépression,

une résignation pleine d'amertume. Ce n'est pas un hasard si les décennies suivant la défaite de la révolution sont l'époque de la domination philosophique de Schopenhauer.

Deuxièmement, cette période voit le premier grand essor du capitalisme allemand. Mais le développement de l'Allemagne, retardé en comparaison des pays occidentaux, enlève à cet essor ce caractère grandiose de sombre avancée qu'il avait en Angleterre et en France. Ici comme là-bas, la transformation de rapports semi-patriarcaux en rapports capitalistes entraîne un monstrueux appauvrissement des larges masses laborieuses. Tandis qu'en Angleterre et en France, l'histoire de la genèse du capitalisme est une tempête qui balaye les reliquats pourris du Moyen-âge, dans l'Allemagne réactionnaire, même les survivances les plus misérables et les plus oppressantes de l'époque précapitalistes vont être conservées ; seul va disparaître peu à peu ce qui, au plan économique, est directement inconciliable avec le développement du capitalisme. Le capitalisme allemand décompose ces rapports sociaux plus primitifs qui, au 17^{ème} siècle en Angleterre et au 18^{ème} en France, ont socialement permis l'essor de la révolution démocratique, et qui ont constitué en Allemagne la base sociale du développement de la philosophie de Leibniz à Hegel, de la littérature de Lessing à Heine.

L'arriération économique et politique de l'Allemagne a déterminé l'évolution de la littérature. Avec l'arriération sociale et la division nationale, il ne pouvait dans la vie s'engager aucune action dans laquelle de grands problèmes nationaux et sociaux auraient pu s'incarner *directement* dans des destins individuels. Dans la littérature des pays occidentaux, avec le renforcement économique et sociale de la société capitaliste, la généralité fantastique abstraite de la critique sociale (par exemple chez Swift ou Voltaire) se

transforme de plus en plus en une reproduction réaliste de grand style de la vie quotidienne dans la société bourgeoise, et cette évolution atteint son apogée dans la première moitié du 19^{ème} siècle, chez Balzac et Dickens. Le roman comme forme typique de la vie bourgeoise va nécessairement être de plus en plus citadin, de plus en plus métropolitain, car la capitale regroupe en réalité les problèmes les plus profonds et les plus typiques de la nation toute entière. Une évolution de ce type est impossible en Allemagne avant l'unification. Et même après que la nation est parvenue à l'unité politique et que Berlin est devenue une vraie grande ville, l'héritage fâcheux de la manière dont cette unité a été obtenue subsiste. Wilhelm Raabe dit très justement : « La conscience française réside à Paris, l'anglaise à Londres, mais nous sommes encore loin de ce que l'allemande réside à Berlin. »

Il serait cependant unilatéral et de ce fait inexact de ne voir dans l'arriération de l'Allemagne prérévolutionnaire que ses aspects négatifs pour la culture et la littérature. Le jeune Marx a mentionné à juste titre le caractère retardé par rapport à l'époque des conditions allemandes d'avant 1848, et montré que leur négation totale ne pouvait signifier qu'un 1789 par rapport à l'évolution de l'Europe de l'Ouest. Mais il a montré dans les mêmes considérations que la vie intellectuelle dans l'Allemagne d'alors, et tout particulièrement la philosophie allemande, avait été contemporaine des grands événements européens de cette période. ¹

Conformément à l'arriération du développement capitaliste en Allemagne, il n'y existe rien qui soit comparable au développement des sciences économiques en Angleterre de Petty à Ricardo, en France de Boisguillebert à Sismondi.

¹ Marx, *Critique du droit politique hégélien*, Paris, Éditions Sociales, 1975, p. 203.

Mais à la même époque apparaît en Allemagne la philosophie classique de Leibniz à Hegel, qui exprime à un haut niveau scientifique les lois générales de l'opposition de l'être et de la conscience, en relation profonde, même si c'est souvent caché, avec la découverte des contradictions de la société bourgeoise. Elle est la plus haute expression intellectuelle du mode de pensée bourgeois en général.

La littérature de la période classique en Allemagne montre dans ses œuvres cette ampleur, cette universalité concrète des problèmes les plus importants de l'humanisme bourgeois. Dans son contenu, c'est une littérature totalement d'époque. Le fait cependant que l'Allemagne soit restée en arrière de l'époque se manifeste, dans la forme spécifique de la littérature, en ce que son réalisme ne peut en aucune façon figurer directement la vie de la société bourgeoise en Allemagne au sens du réalisme franco-anglais de cette époque ; en ce qu'il faut trouver des formes particulières du réalisme – monumentales, fantastiques, etc. – pour mouler cette universalité concrète des problèmes contemporains de l'humanisme dans une forme littéraire sensible. Cela fait donc naître une anticipation, dans la forme idéale et littéraire, et une généralisation de l'évolution allemande, dont les exemples grandioses sont la poésie épique de Goethe et Schiller, et la naissance de la nouvelle moderne, en particulier chez E. Th. A. Hoffmann.² Cependant, plus les conditions allemandes se développent, et moins ce style peut être maintenu, et plus apparaissent des tendances dissolvantes vers un réalisme au sens de l'Europe occidentale. Plus mûrissent les conditions objectives d'une révolution démocratique bourgeoise, et plus fortes deviennent ces tendances. Les combats littéraires des années

² Ernst Theodor Amadeus **Hoffmann** (1776-1822) écrivain romantique célèbre pour ses *Contes*.

1830, 1840, peuvent être presque sans exception renvoyés à cette question. Quand Heine parle de la « fin de la période artistique » en Allemagne, il pense indubitablement à cette évolution nouvelle de la littérature.

Certes, l'arriération économique et sociale de l'Allemagne, qui est toujours là, a fortement fait obstacle à l'apparition de ce réalisme. L'œuvre de Heine et les romans d'Immermann³ qui sont les tentatives les plus significatives dans cette direction, portent cependant davantage la marque d'une autodissolution de la « période artistique » en elle-même que celle d'un nouvel art réaliste. Chez Immermann en particulier, qui a travaillé très consciencieusement et énergiquement dans cette direction et qui est devenu avec l'épisode *Oberhof* de son *Münchhausen* un pionnier de la littérature allemande, on voit en contrepartie dans la généralisation littéraire une pauvreté et un fantastique exagéré, signe de ce qu'il ne pouvait toujours pas maîtriser directement d'un point de vue réaliste les problèmes sociaux concrets.

L'échec de la révolution de 1848-1849 a signifié pour l'Allemagne, non seulement l'échec des traditions classiques en philosophie et en art, mais aussi, en même temps la mort

³ Karl Leberecht **Immermann** (1796-1840), poète, romancier et magistrat allemand. Auteur prolifique, il est surtout connu pour ses nouvelles *Les épigones* (1836), terme utilisé pour définir les difficultés de sa génération à poursuivre une tradition littéraire dans l'ombre de Goethe ; et *Münchhausen* (1838-1839) où il utilise les histoires à dormir debout de son personnage pour une satire de l'aristocratie et des écrivains contemporains à la mode. L'épisode dite *Oberhof* oppose à cette société décadente, un peu folle, de l'aristocratie, un monde rural vu comme un refuge des valeurs traditionnelles incorruptibles. C'est une histoire simple de la vie paysanne en Westphalie, avec la description d'une ferme, de ses habitants et de leurs coutumes, en particulier d'un mariage campagnard. Dans ce cadre, elle raconte l'histoire d'amour d'un jeune couple pour surmonter les incompréhensions et l'opposition du maire du village. [NRL]

de ces germes sains d'une fleuraison nouvelle qui s'était annoncée dans tous les domaines dans la période préparatoire de la révolution, en dépit de ses problèmes d'alors. C'est ainsi que Feuerbach⁴ représenta pour l'Allemagne la fin de la philosophie classique.

La dichotomie dommageable de la littérature allemande, encore sensible aujourd'hui, commence avec la défaite de la révolution de 1848. Nous savons que l'époque de la réaction a été en même temps celle d'une forte croissance capitaliste, que l'extension et la victoire du capitalisme en Allemagne n'a entraîné qu'un réaménagement et ainsi finalement une consolidation de la structure politique obsolète. Comme cette évolution présuppose la trahison par la bourgeoisie allemande de la révolution bourgeoise, son approbation de la résolution politiquement réactionnaire de l'unité nationale, ce compromis et cette capitulation impriment leur marque sur toute l'évolution de la littérature.

Il y a d'un côté une littérature de l'Allemagne où le capitalisme se développe, de Gutzkow en passant par Freytag et Spielhagen,⁵ jusqu'aux romans berlinois plats et

⁴ Ludwig Andreas **Feuerbach** (1804-1872), philosophe allemand, matérialiste hégélien de gauche.

⁵ Karl Ferdinand **Gutzkow**, (1811-1878) fut l'une des figures éminentes du mouvement Jeune-Allemagne. Sa nouvelle légèrement érotique *Wally la sceptique* (1835) provoqua un scandale qui déclencha la persécution du groupe tout entier. La même année, il fit un mois de prison pour obscénité et blasphème. En dehors de ses propres activités littéraires très variées, il est connu pour avoir encouragé Büchner dont il publia quelques œuvres. Gustav **Freytag** (1816-1895) fut un romancier de tradition réaliste, connu surtout pour son roman extrêmement populaire *Soll und haben*. Friedrich **Spielhagen** (1829-1911) fut un écrivain populaire qui traita les problèmes contemporains d'un point de vue libéral. Ses œuvres ont pour la plupart été oubliées, mais constituent des documents intéressants sur le développement de l'Allemagne dans la deuxième moitié du siècle.

creux de Paul Lindau.⁶ Comme cette littérature accepte, approuve le compromis de classe de la bourgeoisie allemande, elle ne peut dépeindre la genèse du capitalisme en Allemagne qu'en l'enjolivant, en la justifiant. Elle passe à côté des problèmes nationaux et sociaux vraiment profonds. En dépit de succès éphémères, elle reste étrangère à la vie du peuple allemand.

D'un autre côté, la littérature se provincialise. Nous ne pensons pas par-là à la vie provinciale comme sujet, mais à l'incapacité croissante d'écrivains, même très doués, à voir les événements locaux de la province dans leur contexte global national et social. Immermann a été le premier à se lancer là-dedans, et Otto Ludwig⁷ a très justement indiqué que dans l'histoire villageoise allemande telle qu'elle se met en place dans l'épisode *Oberhof*, il y a là des bases saines pour un roman allemand. Il proclame également que Dickens peut être un exemple artistique pour ce développement. Mais il néglige le fait que cette question n'est pas purement artistique ; cela veut dire qu'il néglige les conditions préalables, sociales et idéologiques, à la grandeur de la peinture sociale de Dickens, comparées à l'étroitesse, à la mesquinerie de la narration allemande provincialisée. Le véritable réalisme d'un Balzac ou d'un Dickens ne signifie en effet pas la perte de la hauteur humaniste dans la généralisation des types et des destins, mais seulement leur transformation, leur orientation vers l'objectivité quotidienne, vers la critique sociale affichée.

⁶ Paul **Lindau** (1839-1919) fut un dramaturge et un romancier. Il fut directeur de Théâtre de Berlin, puis du *Deutsches Theater*. Ce fut un auteur prolifique d'histoires berlinoises avec un fort accent social. [NRL]

⁷ Otto **Ludwig** (1813-1865) a étudié d'abord la musique auprès de Félix Mendelssohn, mais il se tourna vite vers la littérature et devint célèbre comme dramaturge. Il est surtout connu pour un roman, *Entre ciel et terre* (1856) qui explore les frontières entre normalité et pathologie. [NRL]

Pourquoi par exemple un écrivain aussi doué artistiquement, un portraitiste aussi plein de force et d'humour comme Fritz Reuter⁸ est-il désespérément provincialiste. Quand Reuter parle de la révolution de 1848 et dit lui-même qu'il ne veut pas prendre position sur la révolution, qu'il ne représentera de la révolution que ce qui affecte directement ses personnages, ceci est en apparence son bon droit comme écrivain. Le seul malheur, c'est qu'il met vraiment en œuvre ce dessein. Il ne décrit donc pas la révolution de 1848 dans les villages et les petites villes du Mecklembourg, tels que ses grands problèmes se manifestent dans ce cercle étroit – comme grands problèmes nationaux et sociaux – mais qu'il ne fait vraiment voir de la révolution que ce qu'un petit-bourgeois moyen du Mecklembourg a pu en percevoir comme contemporain : et dont un chaos multicolore et un tapage riche en épisodes comiques. Si l'on pense aux reflets de la Révolution française dans *Hermann et Dorothee*,⁹ on voit pourquoi le réalisme puissant de Reuter est resté provincialiste, pourquoi son esprit populaire direct a dû accélérer l'éparpillement du peuple allemand, la nécrose de l'esprit démocratique. Pourtant, Reuter a encore un esprit populaire très puissant et sain, qui se perd de plus en plus chez ses successeurs.

Cette littérature provinciale allemande est en même temps l'expression d'une opposition au capitalisme naissant. Cela aurait pu constituer un germe sain pour une peinture réaliste critique de la société. Les plus grands réalistes français, anglais et russes sont certes eux-aussi pleins de sentiments

⁸ Fritz **Reuter** (1810-1874) romancier réaliste dont les œuvres principales (*Ut mine Stromtid*, 1862-1864) se déroulent en Allemagne du Nord et sont écrites en dialecte bas-allemand, dont il reste le représentant littéraire le plus éminent. [NRL]

⁹ *Hermann et Dorothee*, poème épique de Goethe en neuf chants. Trad. B. Lévy, Paris, Hachette, 1890.

romantiques d'opposition. Mais le provincialisme en Allemagne se montre dans la faiblesse de cette critique. Ce n'est pas l'opposition qui est faible dans ses sentiments, il lui manque la connaissance profonde de l'objet à critiquer.

La faiblesse d'un écrivain aussi éminent que Wilhelm Raabe¹⁰ ne consiste pas en ce qu'il dépeint de manière caricaturale chaque milieu capitaliste, cela, Dickens lui-aussi le fait très souvent, mais dans le fait que ces caricatures restent pâles et ordinaires, qu'elles ne mettent pas au jour des traits décisifs de la médiocrité de l'adversaire critiqué, qu'elles sont produites de loin, sans connaissance détaillée, sans supériorité intellectuelle. Ce qu'il y a de littérairement significatif et de véritablement vivant chez Raabe, c'est seulement la vieille Allemagne en déclin. Raabe dépeint avec un humour particulier, de haut niveau littéraire, amer, lyrique, combien ses meilleurs représentants au plan moral restants sont totalement étrangers à la nouvelle réalité réactionnaire capitaliste. C'est là le dernier combat d'arrière-garde désespéré de l'humanisme allemand. On a souvent comparé Raabe à Jean-Paul.¹¹ À tort pour l'essentiel. L'humour de Jean-Paul est en effet une aspiration à sortir de l'étroitesse de la misère allemande ; derrière chaque échec d'un destin individuel, derrière chaque résignation d'un personnage singulier, il y a une perspective d'avenir mise en pleine lumière. Ce passé précisément, cette étroitesse idyllique des bourgades, est cependant chez Raabe la dernière planche de salut de l'humanité, la dernière cabane abandonnée où l'humanisme allemand affaibli par la vieillesse, frappé d'infirmité, passe ses tristes derniers jours.

¹⁰ Wilhelm **Raabe** (1831-1910) écrivain allemand. Il est notamment l'auteur de *La chronique de la rue aux moineaux*, Paris, Aubier-Montaigne, 1931. Voir l'étude que Lukács, lui a consacrée en 1939 dans le recueil *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, op. cit., pp. 231-261.

¹¹ Johann Paul Richter (1763-1825), alias **Jean Paul**, écrivain allemand

Il est intéressant que Keller, juste après la défaite de la révolution, ait prévu et redouté l'apparition d'une littérature humoristique de ce genre en Allemagne (1851). Il dit qu'un écrivain populaire ne devrait pas écrire dans le style de Sterne¹² ou de Jean Paul, et il ajoute : « Ce fut une époque malheureuse et trouble où il fallait y rechercher de la consolation, et que les dieux nous protègent qu'elle fleurisse encore après le traité d'Olmütz et les conférences de Dresde. »¹³

Évidemment, les traditions littéraires des périodes classique et romantique en Allemagne n'ont pas disparu, même après 1848. Mais si l'on regarde toute cette littérature, leur survivance signifiait un académisme toujours plus dénué de contenu et d'âme, avec un souci de la forme pour la forme. Avec l'adaptation à la réaction, à laquelle les nationaux-libéraux ne s'opposaient que timidement dans le meilleur des cas, il apparaît une pauvreté des idées et des sentiments qui en arrive à une opposition radicale aux formes classiques conventionnelles, et dont l'humanité se change en une phraséologie résonnante.

¹² Lawrence **Sterne** (1713-1768) écrivain et clergyman britannique. On lui doit notamment : *Vie et opinions de Tristram Shandy* (1757-1767), Paris, Garnier Flammarion, 2014.

¹³ Gottfried Keller, *Jeremias Gotthelf in Nachgelasse Schriften und Dichtungen*, Wilhelm Hertz, 1893, p.123. Le traité d'Olmütz du 29 novembre 1850 est un accord entre Otto von Manteuffel, le ministre prussien des affaires étrangères, et le Prince Felix Schwarzenberg, le ministre-président autrichien, selon lequel la Prusse renonçait à ses velléités de créer une fédération germanique excluant l'Autriche allemande. En conséquence les prussiens continuaient d'accepter la domination de l'Allemagne par l'Autriche. Les tentatives de Schwarzenberg de consolider sa victoire en incluant dans la confédération les provinces non-germaniques de l'Empire des Habsbourg connurent cependant un échec à la Conférence de Dresde début 1851, où la Prusse afficha une fermeté inattendue, avec le soutien de la France et de la Russie. [NRL]

Assurément, même dans l'Allemagne réactionnaire, il y a humainement comme artistiquement d'authentiques écrivains chez lesquels la poursuite des formes classiques découle de causes idéologiques profondes, des écrivains qui, dans leur problématique et leur figuration des hommes, se tiennent tout à fait à la pointe de l'évolution européenne contemporaine. Mais c'est précisément là que l'on voit combien le classicisme de la période de Weimar a été une étape spécifique de l'évolution allemande, conditionnée par son époque ; précisément parce que son type de généralisation littéraire s'épanouissait organiquement sur la situation sociale d'alors. Moins les grands artistes de l'époque de la réaction, vue dans le contexte européen, restent en arrière de l'évolution temporelle, et plus profonde est la dissonance entre le caractère monumental – classique – de leur composition formelle et la psychologie – moderne – de leurs personnages.

Nietzsche déjà, dans sa période tardive, a découvert la parenté entre les héroïnes wagnériennes et *Madame Bovary* et *Salammbô* de Flaubert,¹⁴ et il n'est pas trop difficile de voir derrière les iambes pathétiques les traits dostoïevskiens des héros de Hebbel.¹⁵ L'exposé des tragédies artistiques créées par Wagner, Hebbel, etc. se situe en dehors du cadre de ce travail. Il fallait simplement indiquer que même chez les écrivains les plus honnêtes et les plus importants de cette époque, il existait une tendance forte à un lien sans style, devenu ultérieurement très dommageable, d'une forme

¹⁴ Dans l'argumentation selon laquelle Wagner était avant tout un comédien, incapable de créer une véritable action dramatique, Nietzsche dans *Le cas Wagner* (§ 9) suggère que le « contenu mythique » tant vanté de ses opéras peut être mieux analysé en le traduisant dans la réalité bourgeoise. [NRL] Wilhelm Richard Wagner (1813-1883) compositeur, directeur de théâtre, polémiste et chef d'orchestre allemand de la période romantique

¹⁵ Christian Friedrich **Hebbel**, (1813-1863), poète et dramaturge allemand.

monumentale et d'une psychologie décadente de destins purement individuels.

Un examen détaillé montrerait en l'occurrence que la défaite de la révolution de 1848, tant chez Hebbel qu'aussi chez Wagner, constitue une rupture dans leur évolution artistique ; une rupture qui a entraîné un développement de plus en plus fort de ces tendances à l'absence de style. Hebbel a par là-même été de plus en plus éloigné du véritable esprit populaire. Des succès de mode éphémères ne signifient rien. Et la grande popularité de Wagner est largement liée à des phénomènes qui ont en commun le compromis tragique du Wagner tardif et les tendances antidémocratiques de l'Allemagne des Hohenzollern. Heinrich Mann dresse dans *Le sujet*¹⁶ une critique satirique éblouissante de ces effets et, dans sa composition, en dévoile avec perspicacité les racines sociales.

¹⁶ Heinrich Mann (1871-1950) *Le sujet* [der Untertan] écrit en 1914, Paris, Grasset, trad. Paul Budry, 1999.

II. Démocratie

Gottfried Keller se situe en opposition consciente à tous ces courants. Personne ne s'étonnera qu'il méprise Gutzkow et ceux de *Jeune-Allemagne*. Cela semble déjà plus surprenant qu'il critique le philistinisme d'Adalbert Stifter et oppose de façon polémique la grandeur authentiquement épique de Gotthelf¹⁷ aux descriptions de Stifter. Pour Hebbel, en dépit de l'influence profonde qu'ont eue sur lui les œuvres de jeunesse, il a toujours, tout au long de sa vie, éprouvé de l'antipathie ; il reconnaît son grand talent, mais il rejette vigoureusement chez lui ce qu'il y a d'artificiel. Avec Richard Wagner, il garde temporairement à Zurich de très bonnes relations personnelles. Mais dans une lettre à Freiligrath, il le caractérise ainsi : « Un homme très doué, mais aussi quelque chose d'un hâbleur et d'un charlatan. »¹⁸

Le rejet par Keller des courants littéraires dominants en Allemagne n'est pas d'origine littéraire. Le fait que Keller puisse polémiquer en même temps contre l'étroitesse philistine du provincialisme et contre la surévaluation du génie individualiste est beaucoup moins une conséquence de sa spécificité personnelle que plutôt de sa profonde liaison à la démocratie suisse encore originelle à maints égards.

La poésie allemande de liberté des années 1840 a profondément influencé le jeune Keller ; il est enthousiasmé par le développement du mouvement démocratique, qui le conduit à s'approprier la forme conceptuelle la plus haute de la démocratie révolutionnaire allemande : la philosophie de

¹⁷ Albert Bitzius, alias **Jeremias Gotthelf** (1797-1854) pasteur bernois qui devint célèbre en écrivant des romans et des histoires de la vie paysanne en Suisse. Son roman le plus connu est *Die schwarze Spinne* [L'araignée noire] (1842) [NRL]

¹⁸ Lettre à Ferdinand Freiligrath (1810-1876), 30 avril 1857, in Baechtold, *Gottfried Kellers Leben*, Stuttgart & Berlin, 1903, vol. 2 p. 383. [NRL]

Feuerbach. Keller est donc à la pointe de l'évolution politique et littéraire de la démocratie en Allemagne avant la révolution de 1848.

Sa spécificité réside dans le fait qu'il ne participe pas au mouvement rétrograde postérieur à la défaite de la révolution. C'est la démocratie suisse qui l'en préserve. Alors que jusque-là, il prend activement part aux combats intellectuels du champ culturel allemand, il devient de plus en plus un simple observateur de l'évolution allemande. Il l'étudie à fond, avec une profonde sympathie, avec une véhémence indignation contre la réaction, mais elle n'est plus pour lui un élément fondamental de son existence intellectuelle, ses changements ne modifient plus son évolution.

Il suffit de lire les notes et lettres de Keller d'Heidelberg (1848/50) et de Berlin (1850/55) pour voir cette différence, ce tournant dans toute son attitude. Il vit à Heidelberg comme un participant profondément impliqué dans les événements, en revanche à Berlin comme un démocrate suisse en voyage d'études, pour pouvoir retourner – politiquement actif – à la vie publique de sa patrie. Et comme les œuvres importantes de Keller ont été réalisées à cette époque, même si leur thématique se rapporte à maints égards à des expériences antérieures, le fait qu'il se détourne de l'Allemagne devenue réactionnaire, ce positionnement exclusif sur la démocratie suisse détermine le contenu et la forme de toute son œuvre.

Vu superficiellement, il y a dans ce retrait quelque chose qui pourrait faire penser à la ligne de retraite de la littérature provinciale en Allemagne que nous avons brièvement caractérisée plus haut. Et la profonde sympathie pour les meilleurs représentants de cette tendance – pensons en

premier lieu à Theodor Storm¹⁹ – trouve sans aucun doute là ses racines. Mais les deux retraites ne sont analogues que très formellement, même si les deux ont également pour cause ultime la défaite de la révolution de 1848. Car Keller ne se terre pas dans un coin de province allemande pour tourner le dos, renfrogné ou résigné, à la vie publique devenue réactionnaire. Il retourne plutôt dans sa patrie démocratique et se teint dès lors humainement comme littérairement au centre de sa vie publique.

Cette différence décisive va être encore soulignée par le fait que l'évolution capitaliste de la Suisse s'engage plus tard et qu'il est loin d'être aussi tempétueux que l'allemand. Évidemment, le capitalisme en Suisse, aussi, décompose tous les rapports sociaux traditionnels. Et cet impact se reflète dans l'œuvre de Keller, comme nous le verrons plus tard, de manière négative également. Mais premièrement, ces effets négatifs du capitalisme en Suisse ne seront importants et évidents que beaucoup plus tard, au point d'influer de manière décisive sur l'œuvre de Keller. (*Das verlorene Lachen*,²⁰ 1874, et *Martin Salander*,²¹ 1886) Deuxièmement et avant tout, ce développement du capitalisme en Suisse d'alors ne se déroule pas encore dans des circonstances politiques et sociales réactionnaires, avilissant la bourgeoisie démocrate. Keller ne vit ici que les débuts de la décomposition capitaliste de la démocratie suisse originelle.

Il semble donc que nous nous trouvions avec Keller face à un écrivain national suisse dont il faut déduire la spécificité et la comprendre à partir de son appartenance au terroir

¹⁹ Hans Theodor Woldsen **Storm** (1817-1888), écrivain allemand connu pour ses œuvres en prose et ses poèmes.

²⁰ *Das verlorene Lachen* [Le rire perdu], in *die Leute von Seldwyla* [Les gens de Seldwyla (2ème partie).], Berlin, Hofenberg, 2014, pp. 242

²¹ *Martin Salander*, Trad. B. et J.-L. Cornuz, Carouge, Éditions Zoé, 1991.

zurichois. Keller a tout au long de sa vie protesté avec véhémence contre une telle conception. Au début de la première version d'*Henri le Vert*, il y a une discussion très instructive du héros avec un disciple démocrate de Feuerbach, le comte d'Allemagne du sud. Le héros (et par sa bouche Keller lui-même) se réclame passionnément du républicanisme démocratique suisse, il est prêt à défendre de sa propre vie l'indépendance à l'égard de l'Allemagne. Pourtant, à la question de savoir s'il est alors un partisan d'une littérature nationale suisse, d'une culture suisse, il répond (et Keller là-aussi avec lui) de la façon suivante : « Il y a certes beaucoup de mes compatriotes qui croient à un art et une littérature suisse, et même à une science suisse. Mais on a vite fait d'épuiser les couleurs ardentes des Alpes et la poésie des Alpes roses, on a vite fait de chanter quelques bonnes batailles. Et à notre grande honte, il nous faut lors de nos fêtes officielles prendre tous les toasts portés, toutes les devises, et inscriptions du *Guillaume Tell* de Schiller, lequel nous fournit toujours et encore ce qu'il y a de mieux pour ce besoin. »²² La science et la littérature ont besoin selon Keller du large champ des contextes globaux. Chaque partie de la Suisse dépend de la sorte littérairement de ce grand pays auquel elle est liée par la langue et selon la culture intellectuelle : à l'Allemagne, la France, l'Italie.

Cette prise de position de Keller à l'égard d'une littérature proprement suisse ne varie pas. Il est très caractéristique qu'il n'ait qu'une seule fois autorisé la reproduction de quelques-uns de ses poèmes dans une anthologie suisse. Il justifie cet accord par « l'impuissance évidente de

²² *Heinrich der Grüne*, première version, chapitre III. Il existe deux versions sensiblement différentes du roman *Henri le Vert*, l'une publiée en 1855, l'autre en 1880. C'est cette deuxième version qui a été publiée en français chez Aubier Montaigne, trad. G. la Flize, Paris, 1981.

l'Allemagne aujourd'hui » (il s'agit de la période postérieure à 1870), et ajoute pourtant tout aussitôt : « je ne voudrais cependant en aucune façon soutenir ainsi les éternels fondateurs d'une industrie littéraire domestique suisse ».

Keller considère donc les lettres suisses comme une partie de la littérature allemande, ou respectivement française. Il est tout autant un écrivain allemand que le genevois Rousseau un écrivain français.

Mais en même temps, il est tout autant un démocrate zurichois que Rousseau un disciple de la démocratie genevoise. Cela veut dire qu'il oppose dans sa polémique la démocratie locale, la démocratie suisse, la démocratie zurichoise à l'Allemagne des petits États qui se dégage lentement et péniblement de sa situation semi-féodale, et plus tard à l'Allemagne unie de Bismarck et des Hohenzollern, de même qu'en son temps Rousseau opposait la Genève démocratique à l'absolutisme français.

Certes, il faudrait mettre les termes « *tout autant* » entre guillemets. Car avec Rousseau, le modèle social et politique de la démocratie genevoise – théoriquement renforcé et étayé par l'idéal de Sparte et de Rome de Plutarque²³ – devient la bannière de la démocratie radicale française et avec elle du démocratismes de toute l'Europe. L'idéal de la démocratie genevoise ne constitue pas seulement la contrepartie radicalement contradictoire de l'absolutisme féodal des Bourbons, mais aussi celle de ces membres des Lumières qui ont cherché dans l'instauration d'une monarchie constitutionnelle à l'anglaise une issue de secours pour la société française. Cette opposition se développe plus tard en une opposition des critères les plus importants de distinction

²³ **Plutarque** de Chéronée (vers 46-125) penseur grec de l'époque romaine, auteur de *Les Vies des hommes illustres* et des *Œuvres morales*.

entre les démocrates radicaux et les libéraux prêts aux compromis, entre les jacobins et les girondins.

Le pays zurichois de Keller n'a jamais atteint une telle importance dans l'histoire mondiale pour l'évolution culturelle allemande, sans même parler de l'internationale. La démocratie zurichoise n'est pour Keller qu'un refuge lui permettant de rester humainement comme artistiquement en bonne santé devant la peste de la réaction allemande. Qu'il s'adosse à la démocratie zurichoise sauve Keller en tant que grand écrivain d'esprit populaire et réaliste, mais cela lui ménage en même temps une place singulière, isolée, dans l'histoire de la littérature allemande. La défaite de la révolution démocratique en Allemagne, la manière réactionnaire dont est née l'unité Allemagne, le développement ultérieur non-démocratique de l'Allemagne ne signifient pas seulement un tournant pour la culture de l'Empire allemand, mais aussi pour sa relation à ces zones de langues allemandes qui se trouvent en dehors des frontières dans lesquelles s'est constituée la nation allemande. Les espérances d'une Grande Allemagne démocratique se sont effondrées dans les années 1848/1849. Les zones de langue allemande, comme la Suisse, l'Autriche, ne se séparent vraiment qu'à ce moment du développement général allemand, elles commencent faire éclore énergiquement les germes déjà présents d'une culture autonome.

Keller se situe au point de coupure. Sa conception du monde reste celle d'un démocrate radical de 1848 (à cela est aussi lié, entre autres, son refus d'une littérature nationale suisse autonome), mais sa vie politique et littéraire a été très résolument suisse. Cette contradiction se manifeste dans tous les domaines de son activité. Ainsi, le démocratisme de Keller – de même que, en matière de conception du monde, son matérialisme feuerbachien – n'est pas agressif, pas

prosélyte, pas universaliste, comme c'était le cas pour les conceptions sociales, politiques, et philosophiques de Rousseau.

Ce serait une explication plate de cette opposition que de vouloir ne mettre unilatéralement au premier plan que l'artiste chez Keller et le théoricien politique chez Rousseau. L'œuvre théorique et artistique de Rousseau constitue en effet une unité indissociable, qui est parvenue en tant que telle à un impact à l'échelle de l'histoire mondiale. On ne peut pas séparer ses romans, son autobiographie, etc... de son *Contrat Social*. Et si l'unité de cette œuvre a été pleine de contradictions, c'est précisément par cette contradiction interne qu'elle a eu son influence unitaire, en tant que tout. Car cette contradiction était celle de la vie, c'était une contradiction fondamentale de la démocratie radicale avant et pendant la grande Révolution française.

Par ailleurs, Keller ne peut passer pour un simple artiste que sous des conditions très limitées. Ses quinze années d'activité au poste de hautes responsabilités de premier chancelier d'État du canton de Zurich (1861-1876) n'est pas qu'un simple épisode biographique. Le grand roman de jeunesse autobiographique de Keller *Henri le Vert* a pour sujet essentiel l'éducation d'un homme aux talents multiples et complexe à l'action publique, politique. Keller y dépeint comme dans la plupart de ses œuvres les particularités humaines positives et négatives, au travers desquelles on a ou pas les capacités à l'action publique. L'éducation à l'action publique : c'est là l'idée directrice fondamentale de toute l'activité littéraire de Keller.

Keller conçoit de manière large et profonde l'interaction entre vie publique et vie privée. Il polémique contre les conceptions politiques réactionnaires de l'écrivain populaire

suisse Jeremias Gotthelf, qu'il tient en très haute estime, dont pourtant il approuve résolument les prises de parti politiques passionnées. Il dit : « tout en effet est politique aujourd'hui et en dépend, du cuir de la semelle de nos souliers jusqu'aux tuiles les plus hautes du toit, et la fumée qui monte de la cheminée est politique, suspendue en nuages insidieux au-dessus des masures et des palais, volant de ci de là au-dessus des villes et des villages. »²⁴

Mais il serait également faux de chicaner sur l'honnêteté et le degré des convictions démocratiques de Keller, de ne pas les comprendre du point de vue de sa situation historique spécifique. Assurément, Keller n'est pas un démocrate plébéien ; il a en particulier peu de compréhension pour le mouvement ouvrier socialiste. Mais si l'on compare ces limites de son démocratisme à celles de Rousseau et des jacobins, on ne doit jamais oublier que ceux-ci ont œuvré dans une société dont la différenciation en classes sociales était bien moins développée, à une époque où le prolétariat ne s'est pas encore constitué en classe sociale autonome. Assurément, Keller n'est pas un enthousiaste des bouleversements révolutionnaires, et qu'il privilégie les changements politiques légaux pacifiques par rapport à la tourmente révolutionnaire. Mais sur cette question aussi, il y a concordance de vues entre lui et Rousseau une plus grande qu'on ne pourrait le croire à première vue. Il faut faire une différenciation nette entre une conviction générale de ce genre et le comportement factuel en cas de révolution déjà éclatée. Comment Rousseau se serait-il comporté par rapport à la réalité de la révolution démocratique, nous ne pouvons certes pas le savoir. En revanche, Keller a pris une part active au combat démocratique contre le *Sonderbund* et il a

²⁴ *Jeremias Gotthelf*, in *Sämtliche Werke*, J. Fränkel & C. Helbling, Berne, 1948, vol. 22, p. 88. [NRL]

eu pendant les années de la révolution à Heidelberg la sympathie la plus vive pour l'aile démocrate.²⁵

De cette période de Heidelberg, des travaux préparatoires d'alors à *Henri le Vert*, nous possédons une profession de foi détaillée de Keller. Elle nous semble tellement importante que nous la citons ici en totalité, malgré sa longueur relativement importante :

« Patriotisme et cosmopolitisme

Ce n'est que par une juste union des deux que chacun trouve sa vraie place. Les préconisations et les actions du patriote limité et unilatéral ne seront jamais vraiment utiles et porteuses de gloire pour sa patrie ; si celui-ci entre en contact avec le siècle et le monde, il va se trouver dans la situation d'une poule qui voit avec angoisse les petits canards à peine éclos aller à l'eau, tandis que le cosmopolite unilatéral qui ne s'enracine sentimentalement dans aucune patrie définie, ne pose jamais le pied sur une parcelle de terre concrète, n'est jamais en mesure d'œuvrer énergiquement pour ses idées et ressemble à l'oiseau de paradis fabuleux qui n'a pas de pattes, et ne peut de ce fait jamais descendre de ses espaces aériens.

De même que l'homme ne connaît son voisin que s'il s'étudie lui-même, et ne peut se connaître complètement lui-même que s'il étudie les autres, de même qu'il n'a besoin des autres que s'il se tient lui-même en ordre, et ne peut être heureux que s'il est utile aux autres, un peuple ne peut pas être vraiment heureux et libre que s'il a le souci du bien-être et de la liberté et de la gloire des autres peuples, et il ne

²⁵ La guerre du *Sonderbund* est une guerre civile suisse qui s'est déroulée du 3 au 29 novembre 1847. Elle opposait au gouvernement confédéral 7 cantons conservateurs à majorité catholique (Uri, Schwytz, Unterwald, Lucerne, Zoug, Fribourg et le Valais), unis dans une coalition politique et militaire appelée *Sonderbund*.

pourra de son côté confirmer réellement ce noble souci que s'il a tout d'abord bien mis en ordre ses propres affaires. Trouver en permanence et de manière courante le juste passage de l'un à l'autre et l'alliage interne de ces éléments opposés vivants, tels sont le vrai patriotisme et le vrai cosmopolitisme. Méfiez-vous en conséquence de tout homme qui se fait une gloire de ne connaître et de n'aimer aucune patrie ! Mais méfiez-vous aussi de celui pour qui le monde est comme cloué derrière des planches par les frontières et qui croit pouvoir expliquer tout ce qui existe par la naissance fortuite dans ce peuple-ci ou celui-là, et pour lequel le reste du vaste monde est aux mieux une vaste zone de pillage qui n'est là que pour être exploité pour le bien de sa patrie.

C'est certes aussi une caractéristique de l'amour véritable de la patrie que je vive constamment dans le bonheur et l'émerveillement d'être justement né dans ce pays et rende grâce au hasard qu'il en soit ainsi ; sauf que cette belle particularité doit être purifiée par l'amour et le respect des étrangers, et sans la base large et profonde, et la perspective heureuse de la citoyenneté mondiale, le patriotisme est un truc aride, stérile, et mort. »²⁶

Keller est toujours resté fidèle à cette conviction. Nous avons déjà parlé de son attitude politique au temps de sa jeunesse. Il a toujours montré pendant et après la révolution une saine méfiance contre la politique de la Prusse, de l'Autriche et de la Russie. À l'époque de la crise de Savoie (1859),²⁷ il était

²⁶ In Jakob Baechtold, *Gottfried Kellers Leben*, op. cit., t. 2, p. 522 ss.

²⁷ Période d'incertitude concernant le sort de la Savoie dans le processus d'unification de l'Italie. Une pétition circule en 1859 dans les régions du Chablais et du Faucigny pour un rattachement à la Suisse. Par le traité de Turin du 24 mars 1860, le royaume de Sardaigne accepte de céder la Savoie à la France après ratification par un plébiscite, le 22 avril 1860.

pour la lutte armée contre Napoléon III pour défendre l'intégrité de la Suisse. Il suivait avec une sympathie active chaque mouvement démocratique dans le monde entier. Il éprouve par exemple une grande joie de ce que les ouvriers londoniens aient roué de coups de général autrichien Haynau, bourreau des révolutions italienne et hongroise ; il suit même avec une sympathie sincère le soulèvement caucasien de Chamil²⁸ contre le tsarisme russe ; il prend activement part à la célébration du centenaire de Schiller,²⁹ mais exige que la Suisse commémore aussi le centenaire de la Révolution française.

La ligne directrice de son attitude politique est donc la défense résolue de l'intégrité de la démocratie suisse. Mais sa conception de principe – au sens historique large – est celle de la démocratie révolutionnaire. Il considère la Suisse comme une formation de construction organique historique. Contre les puissances réactionnaires de France et d'Allemagne, qui à son époque menaçaient périodiquement la Suisse, il est prêt à prendre les armes. Mais il ne tient aucune situation politique comme définitive et espère toujours et encore une extension future et un approfondissement de la démocratie dans toute l'Europe, laquelle pourrait alors exercer aussi une influence décisive sur les problèmes étatiques de certains peuples.

Quand en 1872, le professeur à Zurich Gusserow³⁰ est nommé à l'université de Strasbourg nouvellement fondée, Keller tient un discours d'adieu dont il résume lui-même le contenu ainsi : « Gusserow voudra bien saluer les strasbourgeois de la part de leurs vieux amis les zurichois, et

²⁸ Imam **Chamil** (1797-1871)

²⁹ Friedrich von **Schiller** (1759-1805). En 1859, par conséquent.

³⁰ Adolf Ludwig Sigismund **Gusserow** (1836-1906), gynécologue allemand. Il exerça à Zurich de 1867 à 1872.

leur dire qu'ils ne devraient pas se sentir trop malheureux dans le nouveau Reich. Peut-être viendra un temps où ce Reich allemand acceptera lui-aussi les formes d'État qui sont nécessaires aux Suisses, et alors un retour de ceux-ci dans le Reich serait tout à fait pensable. Bien évidemment, il ne peut pas s'agir ici de la forme de simples villes libres, car elles sont déjà là, mais seulement de l'existence de républiques populaires plus grandes. »³¹ Ces idées de Keller, qui ont à son époque suscité une indignation générale, sont étroitement liées aux traditions de la démocratie allemande. Dans la préface à son poème *Deutschland, ein Wintermärchen*, Heinrich Heine exprime le même principe concernant le rapport de l'Alsace-Lorraine à l'Allemagne.³²

La profondeur de ces convictions démocrates de Keller se voit dans leur grand degré d'imbrication dans toute sa littérature. Tout est politique : ceci n'est pas chez lui que profondément ressenti, mais aussi fondamentalement réfléchi. L'épanouissement de la poésie, qui chez lui équivaut à celle du réalisme, lui semble impossible sans un épanouissement politique et social de la démocratie. À l'époque d'Heidelberg, Keller écrit un petit essai sur le rapport du romantisme à l'actualité. Il y déduit la justification historique de la poésie romantique de l'impossibilité et l'incapacité d'alors à la « bonne action ». Et de l'élan social de la révolution, de l'élan de la vie par la révolution, il attend le nouveau sommet de la poésie.

³¹ Lettre au journal *Basler Nachrichten* [Nouvelles bâloises], 30 mars 1872, in Gottfried Keller, *Leben, Briefe, und Tagebücher* [Vie, lettre et journaux], Emil Ermatinger, Stuttgart & Berlin, 1925, vol. 3, p. 45. [NRL]

³² Heine : *Deutschland, ein Wintermärchen* [Allemagne, un conte d'hiver] Reclam, Stuttgart, 1979. Il y dit (p. 4-5) que « les gens de ce pays tiennent à la France à cause des droits qu'ils ont gagnés grâce à la Révolution française... Les Alsaciens et les Lorrains s'attacheront de nouveau à l'Allemagne, si nous achevons ce que les français ont commencé. »

Dans ces conceptions aussi, il est très proche des meilleures traditions démocrates allemandes, des réflexions de Heine sur la littérature, des conceptions de son ami Hermann Hettner³³ dans sa période feuerbachienne, démocrate. Il écrit ses considérations au beau milieu de la révolution (juin 1849) encore incertain sur l'issue ultime de celle-ci. Mais le contenu et la perspective du rapport entre la littérature et la vie apparaissent très clairement à ses yeux :

« Que cela vienne comme ça veut : de la friction entre ces différentes tendances, sont déjà nées plein d'intrigues et de poésies, et par conséquent les succédanés (c'est-à-dire les romantiques, G. L.) existants jusqu'à présent font partie inévitablement de la population poétique de nos domaines. Les journées de juin à Paris, la guerre de Hongrie, Vienne, Dresde, et peut-être aussi Venise et Rome seront des sources inépuisables pour des producteurs de poésie de toutes sortes. Tant une nouvelle ballade que le drame, le roman historique, la nouvelle, y trouveront leur compte. Mais que l'on puisse les trouver aussi directement dans la vie même, je l'ai vu dans la révolution badoise.

De même que "allemand" ne veut à proprement parler rien dire d'autre que populaire, il faudrait en même temps y inclure aussi "poétique", parce que le peuple, dès qu'il respire, devient poétique, c'est-à-dire devient lui-même. »³⁴

Et ces considérations vont, dans le même essai, être très pertinemment complétées par le fait que Keller découvre dans la survivance libérale bourgeoise du romantisme un philistinisme qui craint la vérité :

³³ Hermann Julius Theodor **Hettner** (1821-1882) historien allemand de la littérature et de l'art. C'est en 1848, alors qu'il enseignait à Heidelberg, qu'il se lia d'amitié à Feuerbach, Moleschott, et Keller.

³⁴ *Die Romantik und die Gegenwart* [Le romantisme et l'actualité], *Sämtliche Werke* J. Fränkel & C. Hebling, Berne, 1948, volume 22, p. 314. [NRL]

« Seule une bourgeoisie anémiée voudrait rester là où nous en sommes, et tels que nous sommes, pendant de tout son poids à un rameau à demi desséché, et rongé par ses quelques baies, jusqu'à ce qu'il se rompe et que l'ensemble dégringole dans l'abîme. Vraiment, si je ne savais pas trop bien que les philistins sont justement des philistins, il me faudrait les considérer comme les types les plus insouciantes, les plus poétiques. Car seuls des gens comme ça peuvent se plaire dans une situation aussi ambiguë. »³⁵

On constate la même ligne dans les travaux critiques les plus grands et les plus importants, dans les essais sur Jeremias Gotthelf. Keller a la plus grande admiration pour cet important narrateur épique. Dans une analyse fine, il explique comment une « victoire du réalisme » était possible chez possible, un réalisme en dépit de ses conceptions bornées et réactionnaires, en dépit de sa « conception du monde au souffle court ». Il trouve la possibilité pour cette victoire du réalisme dans le fait que Gotthelf est certes un adversaire spontanément borné du progrès, mais qu'il reste cependant au plus profond lié au peuple, qu'il n'a rien à voir avec les intrigants réactionnaires des couches supérieures, avec la réaction de salon littéraire et politique.

En même temps, Keller exerce à l'égard de Gotthelf une critique implacable là où celui-ci fait violence à la réalité par ses conceptions réactionnaires, et délaisse ou retire toute finesse à la figuration artistique de la réalité par un style grossièrement et directement propagandiste. Tant les aspects positifs que négatifs de cette discussion du réaliste d'esprit populaire Keller avec son plus grand prédécesseur suisse montrent combien chez lui l'art véritable est lié à l'esprit populaire, la poésie authentique à la démocratie.

³⁵ Ibidem. [NRL]

L'esprit de la démocratie parcourt en effet toute la pensée et toute l'œuvre de Keller.

Mais où est alors la raison de chercher pourquoi dans son œuvre ce démocratismes reste dans la défensive et, jusqu'à un certain degré, local ? Ici, la psychologie personnelle de l'auteur ne peut pas donner de réponse ; comme nous l'avons vu, cette psychologie est démocrate de manière conséquente. Pourtant, la combinaison historique du début de décomposition de la démocratie originelle suisse par le capitalisme avec l'évolution réactionnaire de l'Allemagne et de la France après la défaite de la révolution de 1848, la genèse réactionnaire de l'unité nationale des allemands contraint Keller, contraignent Keller à cette attitude, bien à l'encontre de son tempérament subjectif, bien à l'encontre des orientations de sa jeunesse.

L'évolution de jeunesse de Keller qui culmine avec l'expérience de la révolution allemande et ses études auprès de Feuerbach à Heidelberg signifie l'appropriation et le développement du meilleur de l'héritage de l'histoire allemande du 18^{ème} et 19^{ème} siècle dans ce qu'elle a de progressiste. Si les années 1848-1849 avaient amené une révolution démocratique en Allemagne, cela aurait eu parmi ses conséquences la création d'une vaste communauté culturelle allemande progressiste, démocratique, Keller aurait sans nul doute pris une place dirigeante dans le grand réalisme allemand émergent. Toute la conception d'*Henri le Vert* est une préparation idéologique à cela.

Avec l'échec de la révolution, avec la crise de la culture allemande au temps de la réaction, ce grand élan à échoué : Keller a été rejeté vers la sphère suisse – au sens étroit. Nous n'entendons pas par là la problématique immédiate et le choix des sujets ; dans tous les cas, ils auraient bien été

suisses également, bien que des parties décisives d'*Henri le Vert* se passent en Allemagne, bien que le séjour, la vie de Keller dans une Allemagne de la révolution démocratique victorieuse se serait déroulés tout autrement et auraient eu de toutes autres conséquences littéraires. Nous avons déjà indiqué la différence d'atmosphère de la vie de Keller à Heidelberg et à Berlin.

Nous pensons cette différence en un sens intellectuel, social et idéologique. Keller perd la relation humaine littéraire directe aux grands problèmes d'un bouleversement social puissant, que Rousseau a vécus dans la France prérévolutionnaire, et qu'il a activement contribué à faire avancer, à ces problèmes que Keller lui-même a désignés dans l'essai de Heidelberg que nous venons de citer comme les objets centraux de grand élan de la littérature réaliste tant attendu. Son œuvre ne peut plus être un combat pour la victoire des idéaux démocratique dans une grande communauté culturelle de langue allemande, ni la figuration de ces tâches héroïques dont il avait rêvé à Heidelberg au temps de la Révolution. Son œuvre se concentre désormais sur un combat pour la défense de la vieille démocratie originelle suisse contre la menace de l'étranger réactionnaire, contre la décomposition interne par le capitalisme.

Mais même dans cette retraite, Keller n'est jamais devenu un « écrivain local » suisse. On ne retrouve assurément plus dans l'œuvre tardive de Keller une discussion des grands problèmes de la culture allemande d'une ampleur et profondeur aussi grandes que celle que nous trouvons dans *Henri le Vert*. La base sociale, la problématique décisive de sa période tardive, va de plus en plus être, exclusivement, la particularité de la démocratie suisse. Mais Keller aborde pourtant ces problèmes sur la base de son évolution de jeunesse. Cela veut dire qu'il fait avancer les problèmes de

l'humanisme allemand ; qu'il produit une renaissance de ces problèmes à partir de l'esprit de la démocratie originelle suisse. Et même là où Keller ne figure apparemment pas des problèmes sociaux, mais purement humains et personnels, on voit ce rapport, cette continuation : la base démocratique de l'humanisme allemand ne se fait jour chez aucun écrivain allemand aussi clairement que chez Keller.

La position historique de Keller comme écrivain présente maintes affinités avec la situation de son maître Ludwig Feuerbach dans l'histoire de la philosophie allemande. De même que ce dernier signifie la fin de la philosophie classique allemande, de même l'œuvre de Keller représente la fin de la littérature classique allemande. Ce parallèle ne se limite pas à des traits superficiels. Car de même que le matérialisme de Feuerbach signifie en même temps la continuation et la dissolution de l'idéalisme allemand classique, de même le réalisme de Keller est lui-aussi la réalisation et la dissolution des traditions littéraires classiques de l'Allemagne ; le réalisme de Keller est en réalité ce qui chez Heine n'était que dissolution ironique, que programmatique : la fin de la « période artistique ». ³⁶

Ce n'est que chez Keller que l'on voit un réalisme tout à fait original, d'un genre tout à fait nouveau, qui dans sa nature est quelque chose d'autre que le réalisme de la période classique, qui représente la première contrepartie littéraire proprement allemande du réalisme d'Europe de l'Ouest. Keller est le premier et le seul écrivain allemand de cette époque chez qui le passage dans la nouvelle période de la littérature ne signifie ni affadissement ni provincialisme, ni adaptation aux courants réactionnaires de la bourgeoisie, ni un individualisme désespéré centré sur lui-même.

³⁶ C'est-à-dire, selon Heine, de la période de Goethe.

En dépassant les traditions de la « période artistique », Keller se rattache profondément aux grandes traditions du réalisme dans les pays démocratiques évolués, sans aspect formaliste ou artificiel, mais en saisissant la nature des choses. Dans une mesure croissante, la littérature allemande devient la contemporaine immédiate de l'évolution européenne globale. Mais Keller est le seul écrivain de langue allemande chez qui ce rattachement ne signifie pas qu'il soit affecté par les débuts de la décadence européenne dont les signes sont nettement visibles – pour ne citer que quelques grands exemples – chez Richard Wagner, chez Friedrich Hebbel ou Conrad Ferdinand Meyer. Keller intègre les idéaux de l'humanisme allemand dans une vie populaire conçue et figurée dans un puissant réalisme ; mieux dit : il montre dans un grand art réaliste que ces idéaux sont en vérité les fruits que la vie populaire démocratique a fait mûrir.

Naturellement, l'œuvre de Keller montre toujours et encore une certaine étroitesse de la problématique et un état d'esprit fondamental de résignation. Mais la résignation est un trait général du grand réalisme du 19^{ème} siècle. En même temps, il montre toujours et encore la nécessité de la genèse et la nécessité de l'échec des idéaux les plus sacrés de l'humanisme bourgeois. Et la résignation de Keller – pour des raisons qui, comme nous en discuterons ultérieurement en détail, sont liées à l'étroitesse suisse de son œuvre – est même plus faible, moins désespérée que celle de la plupart des grands réalistes du 19^{ème} siècle. Elle est aussi plus faible parce que l'effet destructeur du progrès capitaliste fait moins rage dans son monde de l'humain que dans celui de Balzac ou de Dickens. Là où Keller perçoit avec un réalisme implacable la poussée du capitalisme, le monde spécifique à Keller se disloque.

Comme celle de Balzac, l'image de la société de Keller comporte elle-aussi des traits utopiques, absents de la réalité ; elle aussi est à maints égards un monde modèle irréel, tissé pour le futur à partir de traits du passé. Elle n'est pas réactionnaire comme les utopies conservatrices de Balzac, avec des traits féodaux-socialistes, elle découle beaucoup plus organiquement de la démocratie suisse que celle de Balzac de la France postrévolutionnaire. C'est pourquoi la tension entre utopie et réalité est beaucoup plus faible chez Keller. Mais c'est justement pour cela que cette tension ne mène pas chez lui, dans la description du capitalisme, à cette « victoire du réalisme » à laquelle est parvenu Balzac. Plus le réaliste Keller perçoit avec force le passage de la Suisse au capitalisme, et plus le monde qu'il dépeint est sec, prosaïque, et s'oppose de manière toujours plus rigide à une utopie abstraite. Figurer la poésie du « règne spirituel animal » se situe en dehors des possibilités de Keller. Le Keller tardif essaye de se persuader que son combat n'est pas sans espoir. Son honnêteté littéraire se manifeste dans le fait que cette volonté d'auto-persuasion ne réussit pas ; mais ce combat n'a plus aucune fécondité littéraire.

Une utopie tissée de traits du passé : ceci relie Keller aux meilleurs et aux plus honnêtes réalistes allemands de son temps, par exemple à Storm ou Raabe. Mais la différence, c'est que ceux-ci se réfèrent à une évolution dont la défaite a été déjà si complètement scellée que les écrivains ne peuvent plus se faire aucune illusion à son sujet. De là le pessimisme plein d'humour courageux de Raabe, chez qui les vétérans déçus des guerres de libération, du soulèvement polonais, etc. errent comme des fantômes venus d'un autre monde, sans comprendre ni être compris, dans le pays réactionnaire des philistins. De là l'autolimitation lyrique de Storm à des

nouvelles de souvenirs dont il dit lui-même : « Cela fait bien partie du classicisme que dans les œuvres d'un écrivain, la teneur spirituelle essentielle de son époque soit reflétée dans une forme artistiquement parfaite... et il faudra dans tous les cas que je me contente d'une loge d'avant-scène. »³⁷

Le réalisme de Keller n'est pas une loge d'avant-scène comme celle-là. Au sommet de sa création, il est possible pour Keller d'avoir des illusions sur la démocratie suisse originelle, qui sont compatibles avec une restitution réaliste de la réalité, et qui de plus l'aident même encore à voir cette réalité dans son essence, ses multiples facettes, sa richesse, et le déploiement de ses possibilités les plus élevées. Cette figuration riche et diversifiée de la vie est chez Keller l'une des sources les plus importantes de son humour qui – au contraire de Raabe ou de Reuter – ne découle pas du désespoir, mais au contraire de la confiance en ses idéaux, de son assurance intime : de la conviction que la puissance de la démocratie originelle sera à même d'intégrer en elle-même tous les éléments économiques et culturels progressistes du développement capitaliste, de les travailler organiquement, qu'elle ne sera que fortifiée par le capitalisme, mais pas délabrée. Certes, cette illusion d'assurance ne va pas tenir sur la durée. Des ombres toujours plus profondes tombent sur ce monde souhaité par Keller. Et comme sa force réside aussi littérairement dans la confiance, et pas dans le dévoilement teinté d'amertume et de joie mauvaise, c'est ainsi que commence le déclin de son art.

Nous avons esquissé de la sorte les contours de la singularité de sa position littéraire, dans son sens positif comme dans ses limites. C'est pourquoi sa création, en dépit des traits

³⁷ *Briefwechsel* [Correspondance] *Theodor Storm & Emil Kuh*, Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte, [Cahiers mensuels allemands illustrés de Westermann], 67, 1889-90, p. 107. [NRL].

nouveaux importants qui y sont prépondérants, signifie la fin du développement de la littérature classique allemande, et pas le début d'un nouvel essor. Cette constatation n'empêche en aucune façon – comme nous le verrons plus tard – que le contenu littéraire, social, et humain de l'œuvre de Keller offre des acquis profonds et féconds pour l'avenir lointain.

C'est précisément là que l'on peut appréhender de manière sensible l'impact de la défaite de la révolution de 1848 sur l'évolution intellectuelle allemande. Pensons de nouveau à Feuerbach : en Allemagne, il représente la fin d'une grande tendance d'évolution ; après lui s'installe la décadence et le déclin de la philosophie. Mais ce tournant ne résulte pas de la teneur de la philosophie de Feuerbach. En Russie en effet, son influence va être le point de départ d'un grand élan pour la démocratie révolutionnaire dans tout le domaine de la pensée. Le fait qu'en Allemagne, rien n'a résulté de Feuerbach alors qu'en revanche en Russie, il y eut des penseurs du niveau de Tchernychevski et Dobrolioubov repose uniquement sur la différence des développements démocratiques dans les deux pays.

Aussi grands que soient les parallélismes que montrent les destins de Keller et de Feuerbach, on ne doit cependant pas exagérer de manière mécaniste cette comparaison. Car Feuerbach n'a pas poursuivi son évolution philosophique après 1848 ; c'est pourquoi son influence en Allemagne connaît de plus en plus une décrue, et il disparaît presque complètement dans la solitude et dans l'oubli. L'apothéose littéraire de Keller a en revanche lieu dans les décennies après la défaite de la révolution, et son œuvre obtient, comme on l'a déjà dit, depuis le début, une place reconnue. Cette possibilité d'évolution cette aptitude à une influence féconde, Keller les doit à son appartenance à la Suisse. C'est tout aussi authentique et profond que celle de Rousseau,

même si – pour des raisons que nous avons exposées ici – c’est moins important au plan historique mondial. Mais là aussi, le non-déploiement des possibilités les plus hautes tiennent moins à l’homme qu’au cours de l’histoire. L’appartenance de Keller à la Suisse, source de sa force persistante, est en même temps un chapitre de l’histoire vivante riche en tragédies de la démocratie allemande

III. Esprit populaire

L'esprit populaire de Keller est un prolongement des traditions de l'humanisme classique allemand : il montre toujours et encore la puissance de l'éducation,³⁸ puissance de vie, d'éveil à la vie, et par elle du perfectionnement humain. C'est dans ce sens que le classicisme allemand travaille pour la vie. Mais ce n'est pourtant que par ses représentants les plus éminents qu'il peut se maintenir à ce niveau de liaison profonde et organique de la vie et de l'éducation. C'est très tôt que les problèmes d'éducation dépeints dans la littérature commencent – comme effet de l'isolement des écrivains dans une Allemagne arriérée – à perdre leurs racines vivantes dans la société et le peuple. On voit déjà ce danger dans les nouvelles de Tieck³⁹ qui constituent à maints égards une introduction au développement du réalisme en Allemagne, on le voit aussi dans les romans d'Immermann. Cette absence de racines dégénère dans la littérature de la tendance « Jeune Allemagne » en un intellectualisme littéraire creux.

D'un autre côté, il y a toujours et encore présente, dans la littérature d'esprit populaire allemande, une tendance hostile à l'éducation. Chez le suisse Gotthelf, elle a ses racines dans son attitude politique réactionnaire. À l'ère de la réaction, il y a en Allemagne une indifférence habillée d'humour à l'encontre de l'éducation. Instinctivement, les écrivains qui

³⁸ Le mot allemand *Bildung* couvre le processus d'éducation au sens large. Le terme de *Bildungsroman* (Lukacs utilise en fait le terme plus ou moins synonyme de *Erziehungsroman*) désigne la tradition établie par Wieland au 18^{ème} siècle et poursuivie tout au long du 19^{ème} siècle, de romans dans lesquels le personnage principal, après un certain nombre de faux départs et de mauvais choix, revient dans le droit chemin et se développe en une personnalité mature et équilibrée. [NRL]

³⁹ Johann Ludwig **Tieck** (1773-1853), poète allemand, traducteur, éditeur, romancier et critique, écrivain du premier romantisme.

en sont restés au provincialisme ressentent qu'est étrangère au peuple cette éducation qui s'établit dans l'Allemagne politiquement réactionnaire, passant économiquement au capitalisme. Mais ils ont rarement la capacité, à cette pseudo-éducation, d'en opposer une véritable : de là la dérision massive de l'éducation en général, sa représentation comme totalement détachée de la vie du peuple, comme superflue pour cette vie du peuple. Fritz Reuter montre par exemple comment l'oncle Bräsig veut distraire son ami désespéré Hawermann par de la lecture. Il lui tombe par hasard entre les mains un volume d'Aristophane et Reuter raconte alors tout le comique qui résulte de cette lecture dans une double raillerie, sur le Mecklembourgeois inculte et sur la superfluité de l'éducation.⁴⁰

Keller ne s'élève pas contre ces deux tendances dans une polémique, mais dans sa composition. Pour lui, les problèmes d'éducation sont des parties constituantes organiques, des éléments importants de la croissance humaine de ses personnages, appelant des tournants. Dans l'évolution d'*Henri le Vert*, son chemin de Jean-Paul à Goethe, la fréquentation d'Homère, et tout particulièrement l'adhésion à la philosophie de Feuerbach joue un rôle moral humain décisif. On pourrait cependant dire que le héros d'*Henri le Vert*, même si c'est un enfant du peuple, est un pourtant un artiste, un peintre ; le rôle des problèmes d'éducation dans sa vie correspondrait donc au roman d'éducation dans le style de Goethe. Mais abstraction faite de ce que même dans *Wilhelm Meister*, Shakespeare ne

⁴⁰ Zacharias Bräsig, Hawermann, personnages de son roman *Ut mine Stromtid*, [Ma vie de fermier] 3ème partie, chapitre 34. Reuter y décrit sa vie de dans le Mecklembourg, où il alla après avoir passé 7 ans en prison pour sa participation à un soulèvement à Francfort. Oncle Bräsig y personnifie les idées modernes, éclairées c'est un avocat du progrès et il a un cœur juvénile et enthousiaste. [NRL]

figure pas comme un phénomène littéraire, mais comme une force vivante, ce roman d'éducation est déjà rendu résolument plus plébéien chez Keller en comparaison à Goethe, rendu plus proche de la vie des plus larges couches du peuple.

C'est pourquoi l'importance de l'éducation pour la croissance de l'homme est présente chez Keller, même chez de purs personnages populaires. Pour Régine⁴¹ la servante, prendre connaissance du recueil de chansons populaires *Des Knaben Wunderhorn*, représente une nouvelle étape d'évolution, et quand la paysanne intelligente Judith dans *Henri le Vert* prend connaissance d'Arioste⁴² par son jeune ami, le héros du roman, elle y voit un miroir de la vie et exulte de la clarté et de la netteté de cette image de la vie.

Toute l'œuvre de Keller est remplie de tels exemples. À l'époque où débute la décadence littéraire, c'est là un cas presque singulier. Seule la littérature du prolétariat révolutionnaire renoue avec la soif d'éducation, toujours vivante, avec la capacité d'éducation vivante du peuple, elle montre combien, pour le développement humain et moral des enfants doués du peuple, la connexion au grand héritage culturel représente toujours et encore un bouleversement émotionnel profond qui favorise leur croissance. En abordant cet héritage, le grand réaliste socialiste Maxime Gorki se rattache à une évolution dont le dernier représentant pour l'Allemagne a été Gottfried Keller.

⁴¹ Régine, personnage de *L'épigramme*, Lausanne, L'âge d'homme, 1974. Cf. p. 82 l'évocation de *des Knaben Wunderhorn* [Le cor merveilleux de l'enfant], recueil de chansons populaires publié par Achim von Arnim et Clemens Brentano.

⁴² *Henri le Vert*, op. cit., pp. 288-289. Arioste, *Roland Furieux*, Trad. Francisque Reynard, Paris, Folio Gallimard, 2003.

L'esprit populaire de Keller n'est donc jamais le produit d'une limitation provinciale. Comme tout écrivain populaire authentique, Keller est en même temps artiste et pédagogue. Mais son dessein pédagogique est précisément cette liaison organique de la culture authentique et supérieure à la vie immédiate du peuple. C'est pourquoi il dépeint des modèles positifs et négatifs de ces tendances, et chaque homme honnête et bon dans le monde de Keller est une sorte de Wilhelm Meister, même si c'est dans des conditions matérielles et culturelles défavorables. Avec le dessein pédagogique de Keller s'harmonise la figuration artistique, globale, variée, de l'homme contemporain, de la vie contemporaine du peuple, et en l'occurrence, pour lui, la diversité est équivalente à la tendance au déploiement dans l'homme des possibilités les plus hautes.

Ce type de figuration des problèmes d'éducation est très étroitement corrélé à la conception générale de Keller du développement de la société humaine. C'est pourquoi, comme écrivain populaire, il n'est pas un simplificateur, un vulgarisateur dans la platitude. Il ne s'abaisse pas vers le peuple, mais il a au contraire la profonde conviction que toute grandeur qu'a pu apporter jusqu'à présent l'évolution humaine est née de la vie du peuple et c'est pour cela peut être toujours et encore ramenée dans la vie du peuple. Il ne sépare pas la littérature classique, la littérature des gens éduqués, des écrits pour le peuple, comme ceci commence à être une coutume générale à son époque.

Très caractéristique à cet égard est la polémique épistolaire avec Berthold Auerbach, autrefois très populaire, auteur d'histoires villageoises appréciées au sujet de l'incipit de sa nouvelle *Roméo et Juliette au village*. Keller commence son récit, pour expliquer l'allusion du titre à la tragédie de Shakespeare par les paroles suivantes : « Le récit que nous

allons faire serait un conte assez oiseux, s'il ne reposait pas sur une aventure vraie, qui prouve une fois de plus combien chacune des belles fables qui sont à la base des chefs-d'œuvre de la poésie, a ses profondes racines dans la vie réelle. Le nombre de ces fables est limité, comme celui des métaux, mais comme eux elles renaissent et se multiplient sans cesse dans de nouvelles combinaisons et dans les circonstances les plus étranges. »⁴³

Auerbach critique le titre de la nouvelle. Il lui fait penser à « cette littérature d'hommes de lettres qui ne part pas de la vie, mais du monde imprimé et de ses souvenirs. » La protestation de Keller contre cette appréciation est très caractéristique. « Premièrement, ce que nous écrivons nous-même est certes également imprimé sur papier et appartient de ce point de vue au monde du papier, et deuxièmement, Shakespeare, bien qu'il soit imprimé, n'est pourtant rien d'autre que la vie elle-même, et pas une quelconque réminiscence sans vie. »⁴⁴

Chez Keller, ce rejet de ces tendances qui pensent être d'esprit populaire, alors qu'elles séparent artificiellement le peuple et la grande littérature l'un de l'autre, ne voient pas

⁴³ In *Les gens de Seldwyla*. Trad. James Guillaume. Éd. Association Les Bourlapapey, bibliothèque numérique romande, <http://www.ebooks-bnr.com/>. pp. 121-207. Ce recueil de nouvelles comprend aussi : *Panrace le boudeur*, *Mme Régula Amrain et son fils cadet*, *Histoire de trois justes*, *Le chat Spiegel* (Conte).

⁴⁴ Lettre à Auerbach, 3 juin 1856, in Heselhaus, op. cit., vol. 3, pp. 1167-1168. Auerbach avait publié une recension du recueil d'histoires *Les gens de Seldwyla* dans le supplément littéraire de l'*Augsburger Allgemeine Zeitung* (17 avril 1856). Moses Baruch dit **Berthold Auerbach**, (1812-1882), écrivain juif allemand, lié d'abord aux *Burschenschaften* [confréries étudiantes] et à *Jeune Allemagne*. Il se fit un nom grâce aux *Schwarzwälder Dorfgeschichten* [Histoires villageoises de la Forêt-Noire] qui vante la vie rurale aux dépens des complications et des hypocrisies de la ville. [NRL]

dans le grand art ce qu'il y a en lui d'authentiquement vivant, d'authentiquement populaire, et sont en même temps aveugles sur les grandes possibilités de la vie du peuple, ce n'est pas seulement pour lui se préserver du provincialisme, mais c'est en même temps se défendre d'un excès décadent de raffinement et d'une coupure de la littérature par rapport à la vie. Keller examine toujours et encore leur interaction constante, la remontée dans la littérature la plus noble des éléments féconds, et la fécondation de la vie populaire par la redescende de ces œuvres dans le peuple. Pour lui, le développement de la culture est l'interaction dialectique vivante de ce haut et de ce bas. C'est dans ce contexte qu'il souligne dans une lettre à Hettner la relativité de l'originalité littéraire. « En un mot, il n'y a pas d'originalité souveraine individuelle, ni de nouveauté au sens du génie arbitraire et du subjectiviste prétentieux. (La preuve : Hebbel, qui est génial, mais qui justement parce qu'il recherche ardemment la nouveauté, invente d'aussi mauvaises histoires) Nouveau dans un sens profond, ce n'est que ce qui résulte de la dialectique du mouvement culturel. Ainsi, Cervantès était innovant dans sa conception de Don Quichotte... »⁴⁵

L'unité des tendances pédagogiques et artistiques dans le réalisme de Keller, c'est la responsabilité qu'a l'écrivain devant le peuple de lui transmettre l'intégralité de la culture progressiste dans une forme parfaite, compréhensible et

⁴⁵ Lettre à Hettner, 26 juin 1854, in Heselhaus, op. cit., vol. 3, pp. 1139. Hermann **Hettner** (1821-1882) est devenu un ami de Keller lorsqu'il était maître de conférences à Heidelberg. Il devint ensuite professeur de littérature et de philosophie à Iéna, et en 1855 directeur de musée à Dresde. Il écrit une étude intéressante sur le drame moderne (1852), mais sa réputation repose principalement sur sa monumentale Histoire de la littérature allemande au 18ème siècle. (*Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*. Friedrich Vieweg et fils, Brunswick, 1856 ss.) Il était connu pour ses idées libérales. [NRL]

convaincante. Keller part en l'occurrence de la présupposition profondément démocratique selon laquelle tout ce qui est moralement bon sera aussi compris par le peuple si c'est rapporté dans une exactitude artistique et une authenticité réaliste. Le pédagogue du peuple Keller voit avec effroi avec quelle habileté la réaction propage ses idées démagogiques, et combien faible, parce qu'elle est coupée du peuple, est la contre-propagande de l'écrivain le plus progressiste soit-il. Toute son activité littéraire est au service de cette éducation politique et sociale, morale et émotionnelle du peuple. En l'occurrence, son engagement démocrate originel se voit en ce que pour lui, le progrès moral humain équivaut à surmonter idéologiquement les préjugés réactionnaires.

Dans la genèse de ce réalisme, Feuerbach a été l'éducateur décisif de Keller. Surtout parce qu'il a anéanti chez Keller toute transcendance, tout ce qui va au-delà de la réalité. La référence à Feuerbach signifie donc en premier lieu pour Keller le rejet de toute fausse poésie ; tout poésie qui voudrait décorer la vie de l'extérieur, mais ne s'épanouit pas sur la vie elle-même. Keller se prononce en général contre tous les reliquats de conceptions religieuses, même s'il est très tolérant si elles ne subsistent chez l'individu concerné que de manière subjectivement honnête et sans hypocrisie. Sur la création artistique, il écrit cependant à un ami, aussitôt après avoir assimilé la philosophie de Feuerbach, la chose suivante : ⁴⁶ « Pour l'art et la poésie, il n'y a point à partir de maintenant de salut sans une complète liberté intellectuelle et une approche fervente de la nature, sans aucun sous-entendu ni arrière-pensée, et je suis fermement convaincu qu'aucun

⁴⁶ Lettre à Wilhelm Baumgartner (1820-1867) musicien suisse, chef de chœur, pianiste, et compositeur, 27 mars 1851, in Gottfried Keller, *Leben, Briefe, und Tagebücher*, op. cit., vol. 2, p. 275. [NRL]

artiste n'a plus aucun avenir s'il ne veut pas être totalement et exclusivement un homme mortel. » Avec cette immanence combative en art, la philosophie de Feuerbach a mené Keller sur les traces littéraires de Goethe.

Keller n'est jamais devenu un athée militant, comme les adeptes russes de Feuerbach, mais il n'a jamais non plus adhéré aux arguments plats des matérialistes allemands des années 1850, d'un Ludwig Büchner ou d'un Vogt.⁴⁷ Assurément, Feuerbach lui a transmis la conviction de la primauté de l'être sur la conscience ; Feuerbach a donc par-là rendu chez Keller la pratique de tout réaliste véritable philosophiquement consciente.

Comme écrivain réaliste, Keller va cependant au-delà des limites du matérialisme de Feuerbach. Il figure en effet les hommes dans leurs relations sociales, et pour représenter les interactions internes de ces relations dans leur globalité et leur multiplicité, ce que Feuerbach pouvait lui fournir sur les fondements matérialistes de la vie sociale aurait été bien insuffisant. La simple affirmation des matérialistes allemands de cette période : « l'homme est ce qu'il

⁴⁷ Ludwig **Büchner** (1824-1899), le jeune frère du dramaturge Georg Büchner, était docteur à Darmstadt. Il écrit un livre à retentissement *Kraft und Stoff* [Énergie et matière] (1855) qui était un exposé de popularisation du matérialisme. De son point de vue rien n'existe hormis l'énergie et la matière. L'âme n'est rien d'autre que le fonctionnement physiologique du cerveau. Il contribua plus tard à populariser l'œuvre de Darwin en Allemagne. Karl **Vogt** (1817-1895) était un savant qui travailla d'abord dans le laboratoire de Justus von Liebig à Giessen. Il prit part ensuite à l'expédition de glaciologie d'Édouard Desor et Louis Agassiz à Neuchâtel, devint professeur à Giessen en 1847. Pendant la révolution de 1848, il joua un rôle à l'extrême-gauche du pré-parlement de Francfort et de l'assemblée nationale, devenant en 1849 l'un des cinq régents du Reich. Il fut plus tard professeur de géologie et de zoologie à Genève. Il fut un défenseur ardent du matérialisme et de darwinisme. Marx lui a consacré une longue critique dans *Herr Vogt* (1860), in Marx Engels *Werke*, Berlin, Dietz Verlag, 1987, tome 14, pp. 381-686. [NRL]

mange »⁴⁸ se transforme dans cette unilatéralité mécaniste qui est la sienne en inexactitude pour la vie et la littérature.

La pratique réaliste de l'écrivain Keller part certes d'une telle détermination matérialiste proclamée de la vie humaine, mais il ne la représente dans sa simple grossièreté que dans des cas limites, exposés de manière à demi humoristique. On trouve un tel attrait plein d'humour dans le conte *Le chat Spiegel*⁴⁹ où le matou rusé, en un temps de famine, perd sa dignité et son entendement et conclut un pacte avec Pineiss, le sorcier de la ville : se faire nourrir, et en échange donner sa graisse pour des usages magiques. Mais dès qu'il s'est bien nourri, il retrouve un esprit sain et dupe le sorcier. On trouve une histoire analogue, humoristique elle-aussi, dans *Henri le Vert* quand l'assurance du héros enfant est en exacte proportion de la somme d'argent qu'il a en poche pour acheter des friandises ou des objets de prestige enfantin.⁵⁰

D'une certaine façon, Keller donne ainsi un fond matérialiste à la détermination de l'homme par la base de son existence. Mais dès qu'il s'agit de problèmes véritablement sociaux et humains, Keller éprouve et figure des interactions internes extrêmement complexes entre l'être et la conscience, sans y perdre de vue la priorité de l'être, et en réaliste, il va donc bien au-delà de la philosophie de son maître dans l'accomplissement concret de sa conception du monde.

Dans son admiration initiale pour Feuerbach, Keller croit que la nouvelle conception du monde entraînerait en lui un bouleversement moral, que l'homme pourrait par l'athéisme matérialiste atteindre un niveau de moralité supérieur. Mais

⁴⁸ Ludwig Feuerbach, *L'homme est ce qu'il mange : le mystère du sacrifice*, Stalker éd., 2008.

⁴⁹ In *Les gens de Seldwyla*, op. cit., pp. 256-298. Le nom du chat, *Spiegel*, signifie *miroir*.

⁵⁰ *Henri le Vert*, op. cit., p. 95.

très vite, il se rend compte que le noyau essentiel de l'homme ne peut pas être changé par la nouvelle conception du monde – de même que par tout changement ne concernant que sa pensée –, que pour cela, il faut un bouleversement de la vie elle-même, de l'existence. En se limitant ainsi, Keller en tant que disciple de Feuerbach perd certes son caractère militant, mais il s'éloigne en même temps de cette exagération qu'a d'habitude la conception athée du monde chez les intellectuels bien organisés de la deuxième moitié du 19^{ème} siècle. Le Niels Lyhne de Jacobsen⁵¹ par exemple mène un combat héroïque désespéré, exagéré de manière subjectiviste, pour affirmer son athéisme. Mais ce combat présuppose chez lui que le monde a été dépoétisé par l'athéisme, tandis que pour Keller, la conception Feuerbachienne du monde signifiait justement l'éveil de la poésie innée de l'être.

C'est précisément là, à nouveau, que l'on voit clairement l'influence de la démocratie suisse sur la conception du monde et l'œuvre de Keller. L'union originelle du matérialisme feuerbachien et de la révolution démocratique se voit avant tout dans le fait qu'un monde sans dieux cache en lui, aussitôt, l'exigence d'un homme véritable, immanent, développé sous tous ses aspects, d'un développement complet de la personnalité humaine. Dans l'Allemagne de la réaction, on voit très vite l'impossibilité de satisfaire cette exigence, et là où un écrivain s'oppose à la société capitaliste dans sa forme la plus développée, et cherche à l'appréhender par la pensée et la littérature, tant la poésie innée de l'être que la possibilité que l'homme se réalise sous tous ses aspects disparaissent nécessairement. Les conséquences que tire Jacobsen sont donc presque inévitables, et elles

⁵¹ Jens Peter **Jacobsen** (1847-1855) écrivain danois, auteur de *Niels Lyhne* (1880) Paris, Stock, 2003.

constituent pour la littérature un cas bien meilleur que la plate indifférence des matérialistes allemands.

La démocratie suisse et en particulier la conception qu'a Keller, à l'âge mûr, de sa perspective d'évolution placent en revanche l'exigence de l'homme développé sous tous ses aspects au cœur de la figuration de la vie privée comme de la vie publique. La poésie épique de Keller peut ainsi refléter littérairement cette joie de vivre, cette joie d'espérances démocratique qui s'exprimait avec tant d'attrait dans les premiers écrits philosophiques de Feuerbach.

C'est ainsi que la poésie épique de Keller devient une poésie de la vie réelle, sensible. Cette poésie ne signifie cependant pas que l'on colle aux mesquineries des faits. Dans *Henri le Vert*, donne une description qui va à l'essentiel de ce qu'il appelle poétique :

« ...c'est la même loi qui rend ces choses poétiques dans leur diversité et donne du prix à ce reflet d'elles-mêmes qu'elles trouvent dans l'art. Mais en ce qui touche bon nombre de ces choses que j'appelais jusqu'alors poétiques, je me rendis compte que l'incompréhensible et l'impossible, l'extravagant et le démesuré ne sont pas de la poésie ; que si par ailleurs (à savoir dans les arts plastiques, G. L.) le calme et le silence doivent régner dans les mouvements, il ne doit y avoir ici, (en littérature, G. L.) parmi l'éclat des formes, que simplicité et probité, pour qu'il y ait création poétique ou – ce qui revient au même – œuvre de vie et de raison...

Aussi les artistes ne se distinguent-ils des autres hommes que par leur faculté de voir tout de suite l'essentiel et de le représenter pleinement, tandis que les autres en sont réduits à ... le découvrir et à ... s'en étonner... »⁵²

⁵² *Henri le Vert* ; op. cit., 3ème partie, chap. 1^{er}, p. 257.

La clarté et la richesse de la représentation des éléments essentiels de la vie est le principe fondamental du réalisme de Keller. C'est pourquoi Keller voit la grandeur épique de Jeremias Gotthelf dans le fait qu'il épuise toujours son sujet, c'est-à-dire qu'il choisit des thématiques humainement essentielles et en tire totalement toutes les déterminations qui y sont incluses par nature.

Selon Keller, c'est par ce reflet clair et global des éléments essentiels de la vie que la littérature doit agir, et pas par des curiosités subjectives raffinées. Lors de son époque berlinoise, alors que Keller se préoccupait très en détail du drame, tant théoriquement que pratiquement, et se préparait à une carrière de dramaturge, il écrit à un de ses amis au sujet de son idéal :

« Entre-temps, je me suis donné pour principe la plus grande simplicité et clarté : pas d'intrigues et de complications, pas de hasard, etc. mais au contraire la pure action réciproque des passions humaines et des conflits intrinsèquement nécessaires ; en l'occurrence donner au spectateur la vision la plus complète possible et la prévision de ce qui arrive et de comment cela arrive ; car ce n'est qu'en cela que consiste pour lui un vrai et noble plaisir. »⁵³

Ces principes du réalisme de Keller sont également valables pour la figuration des personnages individuels. Lorsqu'il souligne chez Gotthelf avec des louanges particulières le fait que ce dernier ne crée jamais des personnages dénués de caractère, c'est dans cet esprit esthétique du réalisme qu'il le pense, et pas comme s'il se sentait obligé de dépeindre purement des personnages positifs sans problèmes. Keller a de la haine pour l'excès moderne de raffinement psychologique, par lequel se perdent les contours moraux

⁵³ Lettre à Wilhelm Baumgartner, septembre 1851.

humains des personnages, il méprise le pseudo-réalisme allemand de son époque qui se satisfait de la superficialité immédiate des hommes, et n'entreprend pas d'éprouver leur nature en le plaçant dans des actions dans lesquelles ils doivent révéler tout ce qu'ils ont dans les tripes – en bien comme en mal, en valeur ou en bassesse.

C'est précisément là que l'enthousiasme de Keller pour Shakespeare prend sa source. Dans sa nouvelle *Pancrace la boudeur*⁵⁴, il fait lire Shakespeare à un petit bourgeois suisse, émigré de Suisse et devenu soldat anglais en Inde, et expliquer naïvement combien il a été subjugué par l'impression directe, sur lui-même, du grand réalisme. Vue d'ici, la description est à demi-humoristique, mais sa teneur esthétique exprime une profession de foi de Keller envers le réalisme véritable tellement claire que nous nous devons de citer ce passage en détail :

« Ce fut ce dangereux séducteur qui me conduisit dans le borbier. Il peint le monde sous toutes ses faces, et le peint avec vérité ; cependant ses portraits ne sont ressemblants qu'à demi, car il représente des hommes complets, dans le bien comme dans le mal, suivant avec conséquence et d'une façon caractéristique la pente de leur être et de leurs inclinations, et qui sont tous, chacun dans son genre, transparents comme du cristal de la plus belle eau. Aussi si de mauvais écrivailleurs, qui peignent le monde de la médiocrité et de l'imperfection, peuvent en imposer aux têtes faibles et les remplir de leurs ridicules rêveries, celui-ci, dont le domaine est le monde de la perfection et de la plénitude, le monde comme il devrait être, en impose à de bonnes têtes, qui croient retrouver dans le monde réel la vie et les hommes comme les a peints le poète. Hélas ! Ces êtres existent, c'est

⁵⁴ In *Les gens de Seldwyla*, op. cit., pp. 12-65.

vrai, seulement ils ne sont jamais là où nous sommes, et ne vivent jamais au temps où nous vivons. Il y a encore bien assez de méchantes femmes, mais elles ne se relèvent pas la nuit comme Lady Macbeth pour effacer de leur petite main la tache de sang. Les empoisonneuses que nous rencontrons sont des criminelles non-repenties, qui écrivent leur histoire, ou qui ouvrent une boutique quand elles ont fini leurs années de prison... Voici un meurtrier, mais sans l'énergie diabolique et pourtant si vraiment humaine de Macbeth ; voilà un Richard III, mais sans l'esprit et l'éloquence de son modèle... Nos Shylock nous couperaient volontiers une livre de chair, mais ce n'est pas sur une pareille garantie qu'ils prêteraient de l'argent comptant ; et nos Marchands de Venise ne se ruinent pas pour un étourdi d'ami dans l'embarras, mais tout simplement pour de sottes spéculations, et ils ne font pas ensuite de si beaux discours mélancoliques, et ne savent que prendre un visage tout penaud. Cependant, comme je l'ai dit, tous ces gens existent dans le monde, mais on ne les trouve pas réunis comme dans ces beaux drames : jamais un coquin parfait ne se rencontre avec un homme parfaitement en état de se défendre, jamais un imbécile complet ne trouve un compère tout-à-fait de bon sens, en sorte qu'il ne peut se voir dans la vie ni une tragédie dans les règles, ni une bonne comédie. »⁵⁵

Pour Keller, le réalisme est donc la plénitude exhaustive de la vie, son mouvement spontané de déploiement total jusqu'à l'accomplissement tragique ou comique. L'unité de l'écrivain et de l'éducateur du peuple chez Keller résulte de ce qu'il possède dans son opinion démocrate populaire un étalon infaillible de l'authenticité et de la fausseté chez l'homme, de la qualité et de la médiocrité. La conduite de l'intrigue jusqu'à son terme épique et la peinture de caractère

⁵⁵ Pancrace le boudeur, in *Les gens de Seldwyla*, op. cit., pp. 42-43.

produisent d'eux-mêmes, chez lui, un dévoilement de tout ce qui est creux, l'affirmation de chaque qualité humaine : la figuration d'une vie vraie, mais déployant sans entrave sa dialectique interne pure, dans laquelle les événements fortuits deviennent les vecteurs de cette dialectique essentielle de la réalité.

Keller ne « shakespearise » cependant pas seulement par ce traitement délibéré du hasard, dans l'emploi sans gêne du hasard comme point de départ et dans son dépassement littéraire par la peinture de caractère exhaustive des personnages, ce qui fait que le hasard devient le simple prétexte pour dévoiler l'essence nécessaire des hommes. C'est aussi dans sa dialectique littéraire inexorable, tragique et comique, qu'il est un disciple de Shakespeare.

Cette inexorabilité ne signifie aucunement une prédilection pour la description de scènes cruelles ou brutales. Ce trait décadent apparaît chez le contemporain le plus important de Keller, Conrad Ferdinand Meyer.⁵⁶ Mais Keller a une profonde antipathie contre ce style maniéré d'un écrivain qu'il reconnaît par ailleurs comme extrêmement doué. L'inexorabilité de Keller est le reflet objectif de ce que la vie va au-delà des individus, la société au-delà des individus emmêlés dans la tragédie ou comiquement présomptueux. Le principe de cette vie en société est celui de la démocratie originelle idéalisée par l'humanisme. Elle est artistiquement pensée au sens shakespearien mentionné ci-dessus : l'essentiel rencontre toujours l'essentiel.

⁵⁶ Conrad Ferdinand **Meyer** (1825-1898), poète, nouvelliste et romancier suisse de langue allemande. Il est considéré comme est le plus important poète germanophone de son époque. Parmi ses romans, on peut lire en français *Le Saint*, inspiré de la vie de Thomas Beckett. Paris, Aubier-Montaigne bilingue, 1949.

Le réalisme de Keller n'est donc pas du tout la simple reproduction de la vie, telle qu'elle est dans son apparence immédiate. Et ceci pas seulement pour des raisons artistiques. Keller aime la vie en général, et tout particulièrement sous sa forme spécifique démocratique suisse. Mais cet amour n'est jamais acritique, il ne glorifie absolument pas l'existant, pas même l'existant de la démocratie suisse.

Concernant la Suisse, l'utopie de Keller consiste seulement en ce qu'il croit en l'existence d'une force inhérente à cette vie lui permettant d'écarter d'elle-même les menaces internes à la société. Certes, il voit très clairement dans la démocratie suisse ces dangers, de mêmes que les traits sociaux et moraux figés et déformés, et il les dépeint avec un réalisme inexorable. Son enthousiasme pour les vertus civiles privées et publiques, pour l'honnêteté, ne tombe jamais dans une glorification du simple légalisme, ou une autosatisfaction philistine de la vertu bourgeoise. Chez Keller, la droiture bourgeoise est la continuation morale intellectuelle de l'éthique des Lumières, son opposé littéraire ne signifie pas tout simplement le crime ou même la transgression des lois, mais la bassesse humaine, le mensonge, l'hypocrisie, l'illusion, etc.

C'est dans la nouvelle *Histoire de trois justes*⁵⁷ que l'on voit le plus nettement ce rapport avec les traditions de la critique sociale et morale des Lumières. Keller modifie là avec une grande richesse de composition la théorie morale de Mandeville⁵⁸ selon laquelle une société d'hommes vertueux

⁵⁷ Traduction de *Die drei gerechten Kammacher* [Les trois braves fabricants de peignes] in *Les gens de Seldwyla*, op. cit., pp. 208-255.

⁵⁸ Bernard **Mandeville**, (1670-1733) écrivain né au Pays-Bas, établi en Angleterre. On lui doit *La fable des abeilles* où il défend l'idée selon laquelle les « vices privés font le bien public ».

ne pourrait absolument pas exister. Tandis que les Seldwylois insoucians, certes avec de nombreuses frictions comiques et tragi-comiques, arrivent d'une manière ou d'une autre à s'arranger ensemble, la « vertu » humainement abstraite des trois compagnons conduit à une catastrophe comique. Et à l'inverse, Keller montre comment, avec un cœur humain authentique et honnête, le dérapage dans une situation fautive allant jusqu'à la limite du déshonneur hors de l'honnêteté humaine ouvre cependant une issue. (*Kleider machen Leute*)⁵⁹

Le « destin » dans les nouvelles de Keller est donc toujours et encore ce noyau moral ultime de l'homme. Keller, disciple de Feuerbach connaît et figure très précisément la puissance des rapports sociaux. Mais il sait en même temps que des rapports et événements semblables agissent de manière différente sur des hommes différents. Et comme il ne dépeint pas, comme le fait le naturalisme tardif l'évolution sociale moyenne, littérairement ennuyeuse, mais ces interactions dialectiques concrètes entre société et individu, cela confère une importance décisive au noyau moral de l'individu.

Cela ne signifie cependant pas chez Keller un quelconque relativisme individualiste des conceptions morales. C'est plutôt la rigueur inexorable d'une morale au-dessus des individus qui permet la véritable individualisation. La rigueur inexorable de la morale coïncide chez Keller à l'exigence épique d'épuiser totalement le sujet : sa morale demande que le cœur de l'homme soit apprécié en fonction de la droiture ou de la médiocrité, et jugé en conséquence. Le traitement épique exhaustif du sujet requiert qu'on extraie

⁵⁹ *Kleider machen Leute* [L'habit fait le moine]. Trad. René Aubenas, Grenoble, Roissard, 1955. Cette nouvelle raconte l'histoire d'un tailleur que l'on prend pour un aristocrate. *Die Leute von Seldwyla*, Band II op. cit., pp. 193-225.

des personnages et des situations tout ce qui est contenu en eux afin que l'essence cachée apparaisse en surface et qu'ainsi échoie à l'essence de l'homme le destin qui lui est adapté. Dans ce réalisme, l'esthétique et la morale de Keller concordent parfaitement.

L'humour de Keller est étroitement lié à l'inexorabilité de sa morale et de son mode de composition artistique. Ce n'est pas une « compréhension » sentimentale pour des faiblesses humaines, pas un embellissement souriant de la laideur, du prosaïque de la vie, comme chez la plupart de ses contemporains allemands. Quand Fritz Reuter écrit un poème de dédicace en exergue à sa description humoristique de son temps de prison dans la période de réaction après les guerres de libération et écrit : « Und pflückt' ich von den Disteln Feigen [Et j'ai cueilli des figes sur des chardons] », ⁶⁰ il exprime de la sorte de manière précise combien sont diamétralement opposées la littérature humoristique allemande des années 1850-1860 et l'humour de Keller. Cette poétisation de la réalité, cet embellissement humoristique des horreurs de la vie, ce polissage de ses aspérités, est totalement éloigné des intentions de Keller. Pour lui, un chardon reste toujours un chardon, même s'il exagère sa nature en la « shakespearisant ».

L'humour de Keller extrait l'essence de certains types dont le ridicule caché est ainsi dévoilé et intensifié en quelque chose de monumental. Et Keller abandonne à un rire homérique impitoyable toute manque de substance et toute bassesse démasquée de la sorte. Dans ce genre de raillerie, Keller est tout aussi cruel que Shakespeare, Cervantès, ou Molière.

⁶⁰ Fritz Reuter, *Ut mine Festungstid* [Mon temps de forteresse].

Et il leur ressemble aussi en ce qu'il abandonne aussi au rire, impitoyablement, les aspects comiques de personnages par ailleurs authentiques et droits, par ailleurs appréciés de lui, même si le personnage concerné lui tient à cœur. Mais il sait – ce que Lessing affirme à l'encontre de la critique par Rousseau⁶¹ de la figuration comique du misanthrope par Molière – que ce rire n'est pas dirigé contre le personnage dans son ensemble, ni à plus forte raison contre le principe moral qui en constitue le cœur, que la droiture humaine de ce personnage n'est pas niée par ce comique, que notre rire à son sujet ne supprime pas notre sympathie à son endroit. Notre sympathie repose en effet tout autant sur la réalité, sur les actions de ce personnage que nous avons vécues avec lui, sur les qualités humaines qui s'y sont manifestées, que sur ces traits comiques dont la peinture impitoyable provoque notre rire. La représentation réaliste de l'homme, sous tous ses aspects, permet cette attitude diversifiée contradictoire du lecteur à l'égard des personnages littéraires.

Le lecteur peut éprouver ici les choses de cette façon parce que l'écrivain lui-même et ses personnages pleins de qualités aiment la vie dans ses contradictions, dans son mélange indissociable de prétention humaine ou de droiture et de comique. Ce sont les meilleurs personnages féminins de Keller qui présentent tout particulièrement ce trait. Leur amour est toujours clairvoyant, il perce à jour toutes les faiblesses, il juge sévèrement toute faute humaine, et pourtant il reste fermement et durablement en confiance avec celui qu'il a choisi avec un instinct sûr. Dans ces personnages, les Judith et Dorothee d'*Henri le Vert*, la Lucie de *L'Épigramme*, la Marie Salander de *Martin Salander*,

⁶¹ Dans la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758) Paris, NRF La Pléiade, tome V, pp. 1-125. Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, Paris, Librairie académique Didier, 1869, pp. 141-142.

l'humour de Keller apparaît comme le rire libérateur des hommes moralement forts et qui se tiennent avec assurance dans la vie. C'est un humour de l'humanisme vrai, qui est très profondément convaincu de la possibilité de salut de tout homme authentique dans sa nature, et sait que le rire est une des armes de l'homme à l'aide desquelles ce noyau peut être porté à un développement véritable.

Mais au-delà de ça, l'inexorabilité de l'humour de Keller a aussi un aspect purement artistique. Keller aime la vie, il croit en l'honnêteté et à un sens ultime de l'existence. C'est pourquoi non seulement il se sent justifié au plan réaliste à « shakespeariser » dans le petit monde qu'il a lui-même créé, à faire l'essence se heurter à l'essence, mais aussi à transformer cette joie de vivre en une joie artistique à dépeindre le typique.

Cela concerne aussi les traits caractéristiques de la bassesse humaine. En poussant chaque caractéristique négative jusqu'à ses conséquences les plus extrêmes, Keller éprouve une grande joie artistique devant les possibilités grotesques et fantastiques qui résultent d'un tel épuisement extrême du sujet. C'est ainsi que Keller imagine les situations les plus diverses, les plus invraisemblables, les plus exagérées, afin de mettre totalement au jour tous les traits de ces personnages. Il est inépuisable dans la description des singularités comiques de ce genre. Mais même le fantastique le plus grotesque ne le fait pas dévier de sa ligne principale, de la mise en évidence de l'essentiel ; Keller ne succombe jamais au plaisir uniquement artistique, romantique, de l'arabesque. Quand Theodor Fontane le compare à cause de cela à Arnim, cela montre que cet écrivain intelligent et

éminent commence parfois à juger la littérature d'un point de vue formaliste et superficiel.⁶²

L'unité de ces exagérations fantastiques grotesques et de l'essentiel de l'intrigue se manifeste artistiquement en ce que Keller ne se contente jamais de descriptions picturales du milieu ou de descriptions de ses personnages. Ces « inventaires » fantastiques grotesques comme par exemple la chambre de la vieille fille excentrique Suzon Bünslin dans *Histoire de trois justes*,⁶³ comme l'équipement de John Kabys dans *Der Schmied seines Glückes*,⁶⁴ sont des moyens authentiquement épiques, propres à la nouvelle, d'une caractérisation vivante au travers de l'action. C'est justement par de telles « exagérations » que Keller atteint un grandiose épique, même là où il décrit un environnement socialement étroit et mesquin ; l'unité complète et pourtant très complexe, contradictoire et variée de l'intime et de l'apparence chez ses personnages, leur caractérisation totale par leur présentation, par leur habillement, leur conduite, leur équipement, etc. fait naître – certes souvent d'une manière fantastique grotesque – l'image de cette complétude de la vie sur laquelle repose tout grand effet épique.

⁶² Achim von **Arnim** (1781-1831), est surtout connu pour son rôle de collecte de la poésie populaire allemande : *Des Knaben Wunderhorn* [Le cor merveilleux de l'enfant] qu'il publia avec Clemens Brentano, est l'anthologie classique de la poésie populaire. Les écrits propres d'Arnim sont de caractère décoratif et anecdotique, un patchwork qui confine souvent à l'informe. Le concept romantique d'*arabesque* est souvent appliqué à cette technique espiègle. Dans ces dernières années, des tentatives ont été menées pour sortir de l'oubli certains de ses écrits. [NRL]

⁶³ In *Les Gens de Seldwyla*, op. cit., pp. 223-224.

⁶⁴ *Der Schmied seines Glückes* [L'artisan de son bonheur] 1863. in *die Leute von Seldwyla*, op. cit., pp. 226-246.

IV. Résignation

Cette spécificité de Keller dans la création d'une atmosphère épique grandiose, dans la poétisation de la réalité à partir de l'intérieur, devait avoir un effet très déconcertant sur ses contemporains. Et de fait, dans cette caractéristique du réalisme de Keller s'exprime sa position historique : il achève une évolution. Mais les contemporains l'ont vue comme du maniérisme et du caprice. Theodor Storm qui en général tenait en très haute estime l'art de Keller, y voit un élément gênant. À l'encontre de Keller, il cite la formule de Goethe ⁶⁵ : « L'écrivain veut aussi avoir du plaisir » et il pense qu'en général, le lecteur doit attendre patiemment jusqu'à ce que Keller en ait assez de son caprice, mais que toutefois, il s'énerve souvent là-contre. L'exemple que cite Storm, la punition grotesque et l'humiliation de trois gredins à la fin de la nouvelle *Histoire de la pauvre baronne* ⁶⁶ est tout à fait inapproprié. Il ne n'y manifeste en effet que l'inexorabilité, qui nous est bien connue, de Keller en matière de comique, un aspect assurément qui pouvait, on le comprend, blesser le mou et émotif Storm. Mais la logique authentique de l'art, c'est Keller et non pas Storm qui la trouve.

Cette lettre critique contient cependant une observation fine et juste : Storm pense que cette spécificité de Keller est en étroite liaison avec cette humeur de renoncement qui constitue la conclusion de presque toutes ses œuvres importantes ; ses personnages favoris ne trouvent jamais de

⁶⁵ Lettre de Storm à Keller du 27 février 1878, in Theodor Storm, Gottfried Keller, *Briefwechsel* [Correspondance], Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1992. p. 25. Après l'avoir citée, Storm dit : « Je pense que la formule vient de Goethe ». En fait, elle est rapportée par Johanna Schopenhauer (la mère du philosophe) sous la forme : « Il faut donc le concéder à l'artiste : il veut sa liberté, il veut aussi avoir son plaisir. »

⁶⁶ In *L'Épigramme*, op. cit., chap. IX pp. 119-153.

satisfaction dans leur vie, mais ils la mènent à son terme dans un courageux renoncement. Cette remarque de Storm ne se rapporte directement qu'au seul reflet dans sa composition des destins personnels de Keller. Mais un trait, aussi essentiel soit-il au plan littéraire, ne peut absolument pas être l'expression de simples insuccès érotiques personnels.

Le renoncement de Keller est bien davantage lié aux problèmes profonds de toute son existence à l'impossibilité de concilier parfaitement, sans compromis, l'activité artistique et la vie, la pleine expression de sa propre personnalité et l'activité citoyenne utile. La jeunesse de Keller se déroule dans un désordre parfois bohème, qui confine de ci de là au danger de dévoiement. En apparence, par sa charge lourde de responsabilités de chancelier d'État à Zurich, sa vie s'harmonise, et il achève en apparence sa vie comme écrivain de métier travaillant tranquillement.

Mais il est très caractéristique de Keller qu'il refuse toujours le statut d'écrivain de métier ; avec mépris chez Gutzkow, avec regret chez Heyse.⁶⁷ Et dans ses *mißbrauchten Liebesbriefe*,⁶⁸ il fait une description en forme de caricature foudroyante des faits et gestes des hommes de lettres, tels qu'ils commençaient à se développer en Allemagne à son époque. Il refuse l'exploitation directe de la vie aux fins de la production littéraire, l'observation de la vie pour valoriser littérairement l'observation tout aussi vigoureusement que le faisait Goethe à son époque. Il souligne toujours et encore que l'art, la beauté, ne peuvent jamais être le but ultime, la valeur suprême de la vie, et même la problématique humaine

⁶⁷ Paul Johann Ludwig von **Heyse** (1830-1914), écrivain allemand, et traducteur de poètes italiens. Prix Nobel de littérature 1910.

⁶⁸ *Mißbrauchten Liebesbriefe* [Lettres d'amour mésusées] 1860. in *die Leute von Seldwyla*, Band II, op. cit. pp. 247-298.

d'un écrivain important comme Heine trouve en lui un juge sévère. Et quand, dans sa romance critiquant Heine, le poète Platen ⁶⁹ dit :

Denn mein Herz vertrug nicht Beides:
Sänger und ein Hund zu sein!

Car mon cœur ne supportait pas
D'être à la fois chanteur et chien ! ⁷⁰

c'est là un aveu de Keller lui-même. La littérature et l'art sont pour Keller une partie, un élément de la vie publique, et subordonnés à elle à tout point de vue. Il n'en résulte pour Keller aucun conflit, uniquement parce que, comme nous l'avons vu, il a la conviction profonde que l'art le meilleur au plan artistique est le meilleur agent de l'éducation populaire.

En dépit de cette harmonie au sein de la figuration artistique, le rapport de l'art et de la vie chez Keller est tout autant problématique quand il est écrivain de métier que lorsqu'il est l'organe immédiat de la sphère publique démocratique. Dans *Henri le Vert*, le comte dit au héros lorsque celui-ci veut renoncer à l'art : « Je sens aussi que vous devez changer votre fusil d'épaule. Pour un honnête paysagiste, vous êtes d'une nature trop débordante et trop tatillonne, trop sujette à l'erreur et trop inquiète : il vous faut d'autres directives. » ⁷¹ Ceci est naturellement une caractérisation, et même une caractérisation percutante du rapport de la personnalité de Keller à sa propre activité artistique. Le comte (et Keller avec lui) se trompe seulement sur le fait que l'activité publique pour laquelle le héros du roman de jeunesse se

⁶⁹ August von **Platen** (1796-1835), poète lyrique et dramaturge allemand

⁷⁰ Gottfried Keller, *der Apotheker von Chamounix* [le pharmacien de Chamounix], Berlin, Hofenberg, 2015, p. 39

⁷¹ *Henri le Vert*, op. cit., 4ème partie, XI, Dorette Schœnfund, p. 502.

décide, pouvait totalement résoudre cette question. Keller a été un chancelier d'état consciencieux exemplaire ; mais pour ce métier aussi, sa nature intime était « trop tatillonne, trop sujette à l'erreur et trop inquiète ».

La vie de Keller touche ainsi la problématique moderne de l'art et de la vie au sens de Flaubert et d'Ibsen. Mais la vie de Keller ne fait qu'effleurer ce rapport tragique insoluble, chez lui, il n'est pas encore tragique – et même sans aucun compromis – parce que l'art ne s'est pas encore pour lui détaché des contextes sociaux, parce que pour lui, il a à remplir des fonctions sociales qui touchent jusqu'aux problèmes les plus profonds.

Mais justement : c'est *pour lui*. La vie sociale de l'art de Keller est harmonieuse, sans problème, pour autant que nous le considérons en tant qu'activité artistique de Keller, pour autant que nous le considérons comme des œuvres objectives, achevées. Mais leur efficacité pédagogique artistique, même dans la démocratie suisse, est en revanche plus que problématique. Cela vient de ce que, comme nous l'avons vu, la conception de la démocratie suisse chez Keller comporte des traits utopiques. Elle ne falsifie jamais la réalité, mais ses orientations véritables que Keller représente parfaitement n'ont en réalité pas l'avenir que Keller espère. Le véritable avenir de la démocratie suisse, c'est la décomposition de son originalité par le capitalisme.

En tant qu'écrivain, Keller est un homme des Lumières tout aussi convaincu que l'étaient par exemple Diderot ou Lessing. Mais comme ceux-ci combattaient pour un avenir qui devait survenir, même si ce n'était pas de leur vivant, du moins avec une nécessité affirmée sans relâche, leur propre statut d'écrivain, leur existence sociale comme écrivains de métier ne sont pas devenus problématiques. L'ombre de

l'utopie démocratique irréalisable tombe cependant, même dans les temps artistiquement les plus habités par la joie de l'espoir, sur la confiance en soi de Keller comme écrivain.

Là-aussi, on peut encore une fois observer l'importance décisive de la révolution de 1848 pour toute la vie littéraire de Keller. Nous avons plus haut cité Keller s'exprimant sur l'avenir de la littérature, sur son contenu futur. Nous avons vu quel essor énorme il avait attendu autrefois de la victoire de la révolution démocratique. Il n'a jamais abandonné l'idée selon laquelle la démocratie finirait par l'emporter ; ni les espérances liées à cette victoire d'une floraison inouïe de la littérature.

Pourrait-il jamais vivre lui-même cet essor, est-ce que son œuvre pourrait être fécondée par lui, le doute à cet égard l'a conduit de plus en plus au renoncement. Ces conceptions de Keller évoluent évidemment avec des hauts et des bas entre l'espoir et la résignation. Mais une note datant du début des années 1850 donne une image nette de l'intrusion des problèmes de la démocratie allemande, européenne, réprimée, dans les problèmes de création les plus décisifs de Keller :

« Douleureuse résignation de l'écrivain qui doit chaque jour entendre que seule une période future offrira de nouveau une belle réalité à la poésie pour son développement et produira ainsi de grands poètes ; qui se rend compte de cela et sent malgré tout en lui la force et la capacité de pouvoir réaliser quelque chose de bien dans ces temps prophétiques s'il y vivait. Il a en lui toute la pulsion et l'ardeur de conférer une expression littéraire à une vie comblée, mais justement parce qu'il sait que toute anticipation relève d'un faux idéalisme, il lui faut renoncer et se rattacher à la production passée et dépassée, et il en est fier. Il doit alors se dire ici qu'il n'en

doit pas moins appréhender ce qui est à portée de sa main et peut être dépeindre, dans une belle forme, sa situation même... Et de plus, chaque époque comporte des éléments sains et utilisables, et fournissent avec eux la matière d'une belle poésie, même si elle est épisodique. »⁷²

Cette résignation n'a pas un caractère privé, mais se situe dans l'histoire mondiale de la littérature, elle est la base ultime des problèmes de Keller dans son existence d'artiste.

Les problèmes se manifestent de différentes manières. En premier lieu dans les problématiques pédagogiques de Keller : la vie privée dans son ensemble, et surtout la famille, l'amour, le mariage, vont être décrits par lui comme les fondements d'une efficacité publique dans la démocratie. Il prend de la sorte en compte un problème crucial de la démocratie. Dans toute démocratie originelle, ce problème d'harmonie sociale et morale entre vie publique et vie privée est une évidence. Mais ce rapport est détruit par le féodalisme et le capitalisme ; cela fait naître tant la réalité sociale que la théorie de la double morale, l'impossibilité de mettre en harmonie l'amoralisme utilitariste du pouvoir avec la moralité individuelle purement privée et devenue de ce fait mesquine.

L'aile gauche démocrate de chaque révolution démocratique bourgeoise authentique a, sous divers masques idéologiques, (L'ancien testament en Angleterre, Sparte et Rome en France) fait la tentative héroïque de remettre sous un même dénominateur la morale publique et privée dans une société en transition vers le capitalisme. Keller a fort peu de sympathie, personnellement, pour les jacobins, et pour leurs précurseurs sectaires puritains ; mais sans le savoir ou le

⁷² Gottfried Keller, *Das Tagebuch, das Traumbuch und Reflexionen*, [Journal, rêves et réflexions] Berlin, Hofenberg, 2015, p. 49

vouloir, il place dans son œuvre poétique tout comme Robespierre en politique « la vertu à l'ordre du jour ». Son utopie d'une démocratie suisse originelle consiste justement dans l'opinion que cette unification serait possible. C'est au service de cette unification que se met toute sa littérature.

Nous voyons donc là la résignation de Keller revenir d'une manière approfondie. Keller sait incomparablement dépeindre tant le processus d'éducation à cette citoyenneté que ces problèmes sociaux et psychologiques qui empêchent les hommes haut-placés de concrétiser cette unité dans leur vie. Là où pourtant il veut transposer dans sa figuration la réalisation de ses idéaux, il crée la plus souvent des schémas fades (Fin de la nouvelle *Mme Régula Amrain et son fils cadet*, Arnold Salander, etc.). Cet échec n'est pas un hasard, mais pas non plus une défaillance artistique individuelle. Il a des bases sociales profondes. Ce n'est en effet que dans la démocratie socialiste, pas dans la démocratie bourgeoise, que ce problème peut devenir un problème d'actualité sociale générale, et en même temps soluble, même si c'est après de rudes combats. Pour la démocratie bourgeoise, c'est un rêve, certes un rêve qui apparaît avec une nécessité historique chez ses meilleurs représentants.

Chez Keller, cette contradiction se manifeste aussi dans la figuration de l'individualité. Comme partisan d'une démocratie originelle, Keller défend le point de vue que la réalisation individuelle de la personnalité et l'efficacité sociale féconde doivent en dernière instance coïncider harmonieusement. Dans la déchirure du rapport entre vie publique et vie privée de l'individu, Keller voit à juste titre la base sociale du philistinisme. Et à cette occasion, il dit aussi,

très justement, « que le petit-bourgeois débauché n'est pas d'un poil plus intelligent que le petit-bourgeois sérieux. »⁷³

La description satirique humoristique par Keller de l'individualisme moderne recherche en permanence à découvrir et à démasquer le philistinisme dans ses formes les plus « sublimes », les plus prétentieuses. La profondeur de ces peintures de caractères a été jusqu'à présent très peu relevée. Car Keller figure des scènes de la vie petite-bourgeoise urbaine ou campagnarde de Suisse, et ses philistins débauchés mènent des existences déracinées de cette couche sociale, dont Keller saisit avec le plus grand art réaliste dans son propre cadre social le mode de ressenti et le monde des idées. De ce fait, très peu de gens en Allemagne ont vu les sommets qu'atteint l'universalité humaine, la validité typique de ces personnages, bien que Keller lui-même ait créé de la manière la plus consciencieuse cette peinture de caractère, cet approfondissement du type.

Mais cette double polémique contre les petits bourgeois sobres et ivres est toujours et encore chez Keller liée à une affirmation enthousiaste et passionnée de la vraie individualité, de l'originalité humaine authentique de la personnalité. Dans ses descriptions, Keller surmonte les contradictions qui se présentent là : il est rare qu'un écrivain du 19^{ème} siècle ait créé une telle galerie de personnages vraiment vivants, originaux dans leur cœur humain le plus profond.

Mais en matière de conception du monde, et de ce fait au plan humain, la question reste pour lui insoluble. Il dit à l'occasion : « Un bon original, c'est seulement celui qui mérite d'être copié. »⁷⁴ Mais une telle « normalité » de la

⁷³ Gottfried Keller, *Mißbrauchten Liebesbriefe*, op. cit., p. 284.

⁷⁴ Gottfried Keller, *Züricher Novellen*, Berlin, Hofenberg, 2014, p. 12

personnalité (normale au sens de : correspondant aux normes), une telle coïncidence de l'originalité individuelle et de la satisfaction des normes sociales n'est possible que dans une démocratie véritablement achevée, c'est-à-dire dans la démocratie socialiste. L'économie de la propriété privée crée sinon sans cesse des dissonances insolubles, qui ne peuvent être surmontées ni par l'action jacobine héroïque, ni par des utopies poétiques.

Keller est un réaliste beaucoup trop grand et beaucoup trop honnête pour imposer à la réalité figurée quelque chose qui ne se trouve pas dans la réalité réelle ; là où il le tente plus ou moins, il échoue dans ses descriptions. Ce n'est pas de sa part une utopie quand il figure l'aspiration profonde à cette « normalité » de l'individu harmonieux. Ce n'est pas une utopie, mais une connaissance profonde des tendances contradictoires toujours et encore à l'œuvre dans l'évolution humaine, lorsqu'il pose comme une réalité la lutte sérieuse pour cet objectif. L'épanouissement de la personnalité dans la démocratie socialiste n'est en effet pas quelque chose de radicalement nouveau, mais la satisfaction des aspirations vieilles de plusieurs siècles, et même millénaires, des meilleurs représentants du genre humain. Le fait que Keller ait placé ce problème au cœur de sa création rend sa figuration de l'homme intéressante et actuelle au sens le plus élevé, pour notre époque, précisément pour l'époque du socialisme en voie de réalisation.

Mais sa solution, là où il la mène à sa perfection artistique, ne peut justement pas être celle de la résignation. Et comme Keller est un artiste d'une authenticité et d'une originalité profondes, il exprime cet état d'esprit de fond de sa création, non seulement dans le contenu représenté, mais aussi dans le choix de la forme. Keller est devenu un auteur de nouvelles en dehors de cette résignation.

V. Nouvelle

Keller se situe dans le prolongement et le parachèvement de cette nouvelle allemande qui est née dans la période classique et romantique. Cette nouvelle représente un genre moderne par rapport à l'ancienne nouvelle italienne et l'ancienne nouvelle française. Parallèlement à elle, la nouvelle moderne naît aussi en France, et partiellement même sous influence allemande (E. Th. Hoffmann-Balzac). Mais abstraction faite de telles influences, il s'agit de phénomènes parallèles socialement nécessaires.

Goethe délimite la nouvelle des simples récits en la désignant comme « un événement dont on n'a pas encore entendu parler. »⁷⁵ Dans cette définition, la nouvelle neuve ne se différencie pas encore de l'ancienne. Néanmoins, cette nouvelle dont Goethe a ici une vague idée et qui a été réalisée par les romantiques, et surtout par Tieck et E. Th. Hoffmann, pour autant qu'elle reste véritablement une nouvelle et, qu'il s'agisse d'un conte purement artistique ou d'un récit, ne dégénère pas en un petit roman sans image globale du monde, est pourtant en réalité fondamentalement différente de l'ancienne.

Tieck va au-delà de la définition de Goethe de la manière suivante : « C'est un caractère piquant, un point d'incandescence que devrait présenter la nouvelle, dans lequel un événement déterminé est mis en lumière de la façon la plus claire et la plus crue... Cet événement peut être quotidien, voire même de nature insignifiante en apparence,

⁷⁵ *Conversations de Goethe avec Eckermann*, Trad. Émile Delerot, Paris, Charpentier, 1863, p. 294. Goethe y définit la nouvelle comme „eine sich ereignete unerhörte Begebenheit“. „Unerhört“ [inouï] peut signifier, soit un événement qui n'est pas connu du lecteur, soit qui est sans précédent, extraordinaire, surprenant, ou nouveau. La véritable signification et l'importance de la définition ont fait l'objet de maints débats. [NRL].

et pourtant il est merveilleux, peut-être même unique, parce qu'il ne peut se produire que dans ces circonstances, et ne survenir qu'à ces personnes-là. »⁷⁶ Ce qui en l'occurrence est important pour le développement de la nouvelle, c'est que Tieck tire de cette définition la conséquence que le sujet le plus approprié de la nouvelle est la vie contemporaine. Elle peut dépeindre toutes les classes de la société dans leur interaction complexe, elle a à sa disposition les moyens d'expression littéraire les plus variés, de la grandiloquence suprême au comique le plus vulgaire. La nouvelle doit donc résumer la vie de la société au travers d'un événement individuel extraordinaire comme un point d'incandescence.

La focalisation sur l'événement crucial unique en son genre relie la nouvelle neuve à l'ancienne, et vue superficiellement, elle ne se différencie de cette dernière que par l'ampleur, par le détail devenu de la sorte nécessaire et possible, par la multiplicité variée des tons de la narration. Mais c'est précisément dans ces déterminations que s'exprime littérairement le changement d'une réalité sociale à l'autre, dont les reflets sont les deux types de nouvelle. Boccace⁷⁷ œuvre tout au début de la dissolution de la société féodale ; les nouvelles classes sociales se forment tout juste dans le cadre des ordres⁷⁸ féodaux, elles commencent certes à décomposer ces derniers, mais les types sociaux solides de l'ancienne vie ont encore une réalité sociale générale et de ce fait une validité littéraire, même s'ils sont les objets principaux de la critique satirique.

⁷⁶ Formulation analogue dans *Dichter über ihre Dichtungen*, Ludwig Tieck, [les écrivains et leurs compositions, Ludwig Tieck] édité par U. Schweikert, Munich, 1971, volume 9/3, pp. 214-216 & 244-245. [NRL].

⁷⁷ Giovanni **Boccaccio** (1313-1375) écrivain toscan, auteur notamment du recueil de nouvelles *Le Décaméron*.

⁷⁸ *Stand*, au sens de condition sociale, définie tant par la position dans les rapports sociaux que par le statut juridique, *état*, comme dans *Tiers-État*.

Des types sociaux bien établis signifient pourtant pour le narrateur qu'il n'y a pour lui aucune nécessité artistique de déduire littérairement, de prouver l'authenticité de ses personnages, et surtout de leur psychologie. Les faits, les actes, l'événement extraordinaire lui-même ne doivent être racontés qu'objectivement, simplement, clairement, afin que la vérité sociale à exprimer prévale parfaitement. De là provient la minceur artistique et la merveilleuse objectivité de la nouvelle classique.

Ce n'est pas ici le lieu de mentionner ne serait-ce que sommairement l'évolution historique de la nouvelle, ni de citer certains précurseurs littéraires de la période de transition. Nous partons de ce que la nouvelle moderne est fondamentalement nécessaire, de ce qu'elle est contrainte de déduire artistiquement ses personnages ; cela veut dire que dans une société bourgeoise quelque peu développée, dans laquelle les anciens ordres du féodalisme se sont déjà très largement décomposés, le typique n'est plus socialement donné, directement, avec une évidence artistique. L'individualisation des hommes provoquée par le développement de la société bourgeoise, cet effet de la division capitaliste du travail qui fait que la personnalité de l'homme s'exprime de moins en moins dans son métier, la séparation croissante entre vie publique et vie privée, la différenciation croissante des relations érotiques, etc. rendent nécessaire que ce qu'il y a de vraiment typique dans les personnages ne puisse être figuré de façon convaincante que comme produit d'un important travail artistique, comme résultat ultime, conclusif, de la narration, que comme dépassement littéraire de la simple individualité originellement présente.

Cette évolution ne se limite évidemment pas à transformer la nouvelle ; c'est à elle que la nouvelle forme du roman

moderne doit aussi son existence, elle est la cause des problèmes, et à maints égards de l'échec du drame bourgeois. Elle tend à la dissolution de la forme de la nouvelle dans le simple récit qui n'est cohérent que par son contenu, par le problème abstrait. La concentration annoncée par Goethe et Tieck de la nouvelle dans le point d'incandescence de l'événement extraordinaire a donc pour but de préserver la forme de la nouvelle d'une telle dissolution.

Est-ce une question seulement de forme ? Ou n'y a-t-il même qu'une problématique formaliste ? Au cours de l'évolution ultérieure, elle a indubitablement dégénéré en cela ; il y a eu une imitation de la nouvelle classique dans un style antique artificiel. Mais – sans même parler de Goethe – même pour Tieck, l'événement crucial de la nouvelle signifie un « tournant dialectique ». Que faut-il comprendre par-là ? Keller donne là-dessus une réponse claire dans sa nouvelle *Roméo et Juliette au village*.⁷⁹ Il y décrit comment deux paysans prospères, à force d'empiéter sans cesse d'un sillon de charrue sur une parcelle qui se situe entre leurs deux champs et dont la propriété juridique est incertaine, se retrouvent proches voisins. Cela fait naître un conflit entre eux pour la propriété intégrale du bien que chacun s'est approprié illégalement. Dans cette lutte, ils vont réciproquement se conduire à la ruine. Keller dit à juste titre qu'il s'agit là d'un événement quotidien. Sauf que comme chacun des deux veut aller jusqu'au bout avec une extrême opiniâtreté, il en résulte un événement merveilleux pour une nouvelle, puisque par l'exaspération du cas individuel au-delà de la moyenne, les déterminations morales et sociales typiques de tout cet ensemble de problèmes apparaissent de manière sensible concentrées et claires. En bref : le tournant

⁷⁹ In *Les Gens de Seldwyla*, op. cit., pp. 121-207.

dialectique de Tieck est la transformation, par un événement remarquable, du cas isolé individuellement exacerbé en quelque chose de socialement typique. Ce n'est que dans le cas extraordinaire que se manifeste de manière palpable la loi, dans le hasard est la nécessité.

Dans ce contexte, on peut voir ces éléments qui forment la base de la vie dans la société bourgeoise, qui relie entre elles et en même temps séparent les unes des autres les formes du roman et de la nouvelle. Plus la société bourgeoise devient économiquement unitaire, plus le capitalisme pénètre toute la vie de la société, et plus le roman devient unitaire. Les anciens romans étaient des faisceaux plus ou moins lâches d'aventures, souvent même d'événements nouvellistiques, qui étaient tenus ensemble par la communauté des personnages principaux et par le problème au cœur de l'œuvre. Ce n'est que lorsque les lois unitaires de l'être social se font jour, si clairement que chacun s'y heurte obligatoirement dans les événements les plus courants de sa vie quotidienne, qu'apparaît ce reflet littéraire qui se manifeste artistiquement dans la trame unitaire strictement concentrée du roman. Chez Balzac, l'expérience vécue de ces lois historiques unitaires de l'évolution sociale est si profonde qu'il est poussé à en faire tout un cycle romanesque, un récit monumental dans lequel des lois unitaires pénètrent totalement, tant intellectuellement que littérairement la multiplicité infinie des destins individuels.

Mais d'un autre côté, au début du 19^{ème} siècle, les grands réalistes n'éprouvent pas encore cette unité et ces lois de l'évolution sociale comme un nivellement déjà réalisé, ils les voient au contraire dans toutes leurs contradictions, dans leur inégalité diversifiée : d'une certaine façon comme un faisceau sûrement lié, mais de manière lâche, de tragédies et de comédies. Quand Balzac parle du caractère dramatique du

roman moderne en opposition à celui du 18^{ème} siècle, il pense par-là à maints égards au caractère novellistique incontournable de ces événements individuels par l'intermédiaire desquels et dans lesquels se manifestent les lois de l'évolution sociale. C'est pourquoi chez Balzac, des nouvelles peuvent aussi être parties intégrantes de la *Comédie Humaine* ; c'est pourquoi nombre de ses romans sont, dans leur composition des nouvelles modernes entrelacées les unes aux autres, psychologiquement et dramatiquement.

Dans sa jeunesse, Keller a ressenti une profonde impression de quelques œuvres de Balzac (*Le Chef-d'œuvre inconnu*).⁸⁰ Mais sa nouvelle à lui est un prolongement complètement autonome de la nouvelle évolution telle qu'elle a eu lieu pour l'essentiel dans la littérature allemande. C'est donc un événement unique en son genre, concentré, qui justement en raison de ses traits s'écartant de la moyenne, est propre à représenter de façon convaincante et sensible une configuration typique de la vie dans sa régularité.

Cette densité sert également à délimiter nettement la nouvelle du roman : dans l'événement unique en son genre qui constitue l'apogée de la nouvelle, l'individuel se transforme en régulier.⁸¹ Il ne s'agit cependant pas d'*un point* de transformation ; la régularité générale du déroulement de la vie sociale se révèle en ce point-là et *là seulement*, elle éclaire à partir de là, en un éclair et de façon surprenante, l'événement individuel et singulier dans son ensemble. C'est pourquoi la nouvelle n'a pas la contrainte de représenter la masse globale des déterminations de la vie sociale, où l'unité artistique du roman apparaît comme continuation moderne de la grande épopée.

⁸⁰ Honoré de Balzac, *Le chef d'œuvre inconnu*, Le livre de poche, 1995.

⁸¹ *Gesetzmäßigkeit* : conformité à des lois, à des règles.

Cette spécificité de forme de la nouvelle est l'origine de sa genèse et de sa floraison précoce dans la période classique et romantique de la littérature allemande. Tous les problèmes de la société bourgeoise naissante ont été soulevés en Allemagne au niveau de pensée le plus élevé avant que l'économie du capitalisme n'ait véritablement pénétré le pays, avant que par suite de ce développement, l'unité contradictoire de la vie nationale n'ait été créée. La nouvelle fut en conséquence une des formes sous laquelle, en dépit de cet écart entre base sociale et mode de pensée, en dépit de cet anachronisme de la base sociale, une littérature d'époque, non anachronique et pourtant réaliste, a pu naître. Chez Keller, la « retraite » sur les questions suisses est la source sociohistorique de cette forme – allemande – de la nouvelle. C'est pourquoi l'évolution de la Suisse vers le capitalisme doit en entraîner la dissolution artistique.

En revanche, dans la littérature française de la même époque, la nouvelle moderne est un complément du roman moderne qui apparaît simultanément (et ce n'est pas un succédané dû à son impossibilité sociale), une des formes d'expression de l'inégalité, du caractère soudain, véhément et dramatique de la transformation sociale.

La nouvelle de Keller est un prolongement spécifique de la nouvelle allemande. Nous avons déjà exposé en détail les bases sociales de cette spécificité, la place particulière de la Suisse à l'égard du développement du capitalisme et des grands États qui l'entourent avec leur évolution politique réactionnaire, la possibilité pour Keller, sur la base de son union avec la démocratie suisse originelle, d'être un écrivain populaire dans un sens tout différent de ce qui était possible à ses contemporains allemands. Nous avons également montré que Keller, en raison de ses racines profondes dans l'évolution de l'humanisme allemand, de son évolution à

l'égard de la démocratie révolutionnaire qui culmine avec la philosophie de Feuerbach, était préservé dans son monde de pensée, il ne pouvait pas succomber au provincialisme.

Ce danger – qui chez un écrivain aussi important que Jeremias Gotthelf dégénère même en une attitude réactionnaire sans pour autant supprimer sa liaison au peuple, qui est même liée, en contradiction avec cet enracinement de Keller, à une vie populaire précapitaliste encore originelle – Keller a pu y échapper en raison justement de son évolution sur la base de la pensée allemande de Lessing à Feuerbach. À partir de là, il surmonte aussi le provincialisme de l'histoire villageoise allemande, du roman local allemand ; souvenons-nous de son opposition à Berthold Auerbach.

La position de Keller repose donc, de manière tout à fait contradictoire, sur la base d'un être social qui d'un côté est encore moins développé au sens bourgeois, capitaliste, que celui de l'Allemagne, mais qui pourtant, d'un point de vue politique, national, a un passé national traditionnel très ancien. Cette situation historique spécifique se reflète dans la forme de la nouvelle de Keller.

Le caractère unitaire du peuple à représenter prend sa forme immédiate, visible et sensible, dans l'organisation de son œuvre en cycles, en recueils de nouvelles. Cependant, en accord avec la liaison lâche des éléments de cette réalité existante, le cycle de Keller n'est originellement que celui d'une base sociohistorique commune. Le caractère unitaire de la loi en vigueur n'est pas ici une force concrète qui pénètre chaque phénomène avec la même intensité, et forme comme chez Balzac une trame unitaire puissante à partir de nombreux destins individuels, ce n'est au contraire qu'une unité de coloris, d'atmosphère : c'est-à-dire l'unité du cadre.

Ainsi est construite la structure du célèbre cycle de nouvelles *Les Gens de Seldwyla*. Les lois de la société forment ici un arrière-plan commun d'où se détachent les différentes nouvelles, qui font de leurs traits fondamentaux leur objet sous divers aspects. Les éléments isolés forment cependant des nouvelles indépendantes, parfaites en elles-mêmes, qui n'ont jamais d'interaction entre elles. Elles doivent, en ne se complétant les unes les autres que spirituellement et moralement, produire le tableau global de Seldwyla. On voit la problématique sociale, la manière dont Keller conçoit la possibilité d'évolution de la démocratie originelle en Suisse dans la différence entre la première et la deuxième partie. Dans la préface à la deuxième partie, Keller constate certaines tendances du passage au capitalisme. Il les traite avec un humour supérieur dans les premières nouvelles de cette partie comme des maladies infantiles que la saine démocratie originelle pourrait surmonter comme en se jouant. Pourtant déjà, la dernière nouvelle (*das verlorene Lachen*) soulève ces questions comme une dissolution objectivement plus développée, sérieuse, dangereuse de la forme de la nouvelle de Keller.

Cette évolution se reflète dans le caractère des cycles ultérieurs de Keller. Leur cadre a moins un caractère objectivement social qu'un caractère pédagogique subjectif. Le cadre tracé seulement pour les trois premières nouvelles du cycle suivant (*Züricher Novellen*)⁸² est ouvertement et directement pédagogique. À trois occasions différentes, il est démontré, positivement comme négativement, à un jeune zurichois qui voudrait à tout prix être un « original » ce qu'est la véritable originalité humaine, le déploiement véritable, c'est-à-dire social de la personnalité, et ce qu'est

⁸² *Züricher Novellen*, Stuttgart und Berlin, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1905.

une caricature petite-bourgeoise de l'originalité. Et il est de plus significatif que la seule nouvelle directement sociale de ce volume (*Das Fähnlein der sieben Aufrechten*)⁸³ traite des grands combats pour la démocratie et pour sa défense comme d'une période héroïque terminée depuis longtemps. L'effet éducateur humain des anciens lutteurs sur la jeune génération, sur leur affermissement moral est représenté de manière insurpassable, avec un équilibre sagement pesé d'humour et d'emphase ; la perspective d'avenir, le contenu de la vie sociale des jeunes reste cependant abstrait.

Dans ce cycle, le cadre est peut-être encore plus artistiquement riche que dans les premières nouvelles. La fiction du récit oral, de l'origine véritable de la nouvelle est introduite ici, et étendue avec perfection artistique pour restituer à la nouvelle moderne, avec de nouveaux moyens, l'efficacité directe, la force percutante de conviction spontanée de l'ancienne.

Cette tendance de Keller atteint son apogée dans le dernier cycle de nouvelles, dans *l'Épigramme*. Le cadre y est même une nouvelle, qui décrit l'amour entre le jeune savant Reinhart et Lucie. Les nouvelles qui y sont insérées, à l'exception de celle racontée par les protagonistes de la nouvelle qui constitue le cadre, sont les armes d'un duel amoureux plaisant et sérieux. Les questions dans lesquelles se cristallise cet amour naissant prennent un caractère sensible fort mais cependant pas trop insistant, ils subliment les quelques moments de cet amour à un sommet général intellectuel, moral social, elles l'universalisent d'une manière littéraire dans détruire l'atmosphère d'immédiateté et de finesse de la naissance de l'amour lui-même.

⁸³ *Das Fähnlein der sieben Aufrechten* [Le fanion des sept gens intègres] in *Züricher Novellen*, op. cit., pp. 267-346.

Les nouvelles se focalisent sur les questions suivantes : qu'est-ce que l'amour, comment se situent l'homme et la femme l'un par rapport à l'autre dans l'amour, qu'en est-il de la « supériorité » de l'homme, de la « liberté de choix » de l'homme et de la femme en amour, qu'en est-il de l'égalité humaine des droits pour la femme, de l'égalité sociale et culturelle de l'homme et de la femme ? Contenu, ordre séquentiel, complémentarité, controverses etc. des nouvelles qui sont « rédigées en bavardant » par les protagonistes du récit cadre, constituent les moments, les points nodaux de cette action. Il suffit de comparer le contenu et le ton des nouvelles racontées par Reinhart (*Histoire de la sage Régine, Histoire de la pauvre baronne, Histoire de Don Correa*) avec ceux des nouvelles de Lucie (*Histoire d'une vierge folle, Où l'on apprendra les heurs et malheurs de quelques breloques*) et de son oncle (*Histoire des deux amis qui rencontrèrent un spectre*)⁸⁴ pour bien voir ce qu'il en est de ce différent amoureux idéologique et social. Ce n'est pas non plus un hasard si chaque narrateur commence avec des faits vécus et observés personnellement, et ce n'est que lors de l'ultime exacerbation humoristique grotesque du duel qu'il utilise comme arme le récit d'événements imaginés où les oppositions apparaissent encore plus aiguës. Dans l'escalade artistement menée de ces répliques et dupliques,⁸⁵ les « points de cristallisation » de l'amour entre Reinhart et Lucie, pour reprendre une

⁸⁴ In *L'Épigramme*, op. cit., Histoire de la sage Régine, chap. VIII, pp. 55-117, Histoire de la pauvre baronne, chap. IX, pp. 119-153, Histoire de Don Correa, chap. XI, pp. 185-240, Histoire d'une vierge folle, chap. VII, pp. 41-52, Où l'on apprendra les heurs et malheurs de quelques breloques, chap. XII, pp. 241-255, Histoire des deux amis qui rencontrèrent un spectre, chap. X, pp. 155-184.

⁸⁵ *Duplique*, terme de pratique ancienne, réponse à une réplique. Littré.

expression stendhalienne,⁸⁶ prennent un caractère novellistique et détruisent tout ce qu'il y a de rigide dans la juxtaposition du cadre et des nouvelles insérées dans le cadre.

Ainsi, la vieille forme encadrant la nouvelle, issue du *Décameron*, est rénovée ici d'une manière qui surpasse même en liberté et en force artistique le modèle classique. Certes, si nous considérons la question du point de vue du déroulement de l'évolution de Keller, nous voyons une subjectivisation croissante du cadre social, un retrait croissant de Keller quant au choix du sujet, de la vie sociale et de la vie publique immédiate, vers les problèmes de la vie individuelle, même si l'arrière-plan social des problèmes individuels reste évidemment bien présent ; la gradation la plus raffinée des expériences amoureuses, étapes de l'amour naissant entre deux êtres humains, n'obscurcit jamais l'arrière-plan visible, à savoir que l'amour et le mariage sont de grandes affaires publiques d'une communauté démocratique. Mais indubitablement, c'est ici que Keller se rapproche le plus dans son œuvre de la forme artistique sociale du classicisme allemand, qu'il s'éloigne le plus du chemin emprunté dans les premières nouvelles. Cette conception du cadre se rattache à Tieck (*Contes fantastiques*)⁸⁷ et Hoffmann (*Les frères de Saint-Sérapion*).⁸⁸ Mais tandis que le cadre est chez ces derniers de type essayiste esthétique, et ne joue qu'un rôle épisodique dans les nouvelles, l'aspect moral humain passe chez lui au premier plan et prend une importance épique particulière.

⁸⁶ Stendhal, *De l'amour*, Paris, Garnier, 1906, Chap. II p. 5 : « Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections. »

⁸⁷ *Phantasia/Contes fantastiques*, Paris, Aubier Flammarion, bilingue, 1969.

⁸⁸ *Les frères de Saint-Sérapion*, 4 volumes, Paris, Phébus, 1991.

C'est pourquoi on voit aussi que le récit-cadre chez Keller n'a rien à voir avec celui de ses contemporains. Des écrivains importants de cette période comme Theodor Storm et Conrad Ferdinand Meyer ont également une prédilection pour le récit-cadre ; certes pas, et c'est très caractéristique, sous la forme de cycle comme chez Keller, mais comme cadre narratif des différentes nouvelles. Le récit-cadre sert chez les deux – pour des raisons différentes mais apparentées – à une distanciation artistique à l'égard des événements racontés. Chez Storm, ces raisons sont de nature lyrique : il choisit de préférence de raconter des souvenirs plus éloignés dans le temps, afin d'estomper ainsi les contours anguleux de la réalité, pour faire de l'ambiance lyrique un élément unificateur de forme pour le narrateur. Chez Mayer, cette prédilection résulte de sa conception de l'histoire. Il voit les grands hommes comme complètement isolés dans leur époque, errant incompris, énigmatiquement, au milieu des événements. Le récit-cadre dont le narrateur n'est souvent associé à l'action que de l'extérieur, un personnage qui par principe ne peut pas comprendre le héros (l'arbalétrier suisse dans *Le Saint*), sert donc à mettre en relief de manière sensible cette solitude des héros principaux.

Chez Keller en revanche, le récit-cadre a de toutes autres causes. Il souligne avant tout – dans les nouvelles de Seldwyla – l'arrière-plan social commun. De plus, il est une attestation de la réalité factuelle des événements racontés. Et principalement, il sert à mettre énergiquement en relief l'intention de Keller d'éducation du peuple sans devoir obérer le récit lui-même, l'impact purement épique des événements intéressants par l'énoncé par trop franc de cette intention.

C'est pourquoi le retour de Keller à la tradition orale de la narration n'est pas aussi artistique que chez Storm ou Meyer. Keller est un adversaire déclaré de toute stylisation esthétisante. Pour la narration d'événements éloignés dans le temps, il rejette radicalement et énergiquement tout médiévisme de la langue. En même temps, il est tout aussi fermement opposé au patois dans la figuration épique d'événements locaux. Dans son récit épique, il vise une universalité véritablement populaire, issue de toute la vie du peuple, et de ce fait compréhensible par tout le peuple.

C'est cet esprit authentiquement épique qu'il admire dans les œuvres réussies de Gotthelf. Mais il sait en même temps que cette grandeur épique n'est pas une question de forme, et qu'elle ne peut au contraire naître que si la problématique la plus intime émerge des questions cruciales de la vie du peuple. Et dans cet esprit, la problématique centrale de Keller est : comment l'ensemble des problèmes de la vie privée débouchent sur la vie publique, comment toutes les questions de développement de l'individu sont une préparation, une éducation de la personnalité à l'action publique, et sont au degré suprême populaires, authentiquement épiques.

Ce surgissement des problématiques et de la forme de Keller sur le terreau de la vie du peuple de la démocratie suisse donne à ses nouvelles un caractère particulier, épique de manière grandiose. La liaison du destin privé à la vie publique n'est pas chez Keller imaginaire, pas artificielle. C'est pourquoi il va de soi que chacune de ses nouvelles puisse décrire les destins privés de telle sorte qu'ils soient organiquement liés à des événements plus ou moins importants de la vie du peuple suisse, aux modes d'expression publics de cette vie. Il n'y a guère de nouvelle de Keller dont le tournant humain privé ne soit pas lié à une

fête populaire, à un événement public important de la vie du peuple. Je ne cite que quelques exemples significatifs : expédition de corps-francs (*Mme Régula Amrain et son fils cadet*), fête de la paix (*Dietegen*),⁸⁹ fête des chanteurs (*Das verlorene Lachen*), fête fédérale du tir (*Das Fähnlein der sieben Aufrechten*).

Si l'on observe le rôle narratif de ces éléments dans les œuvres de Keller, on voit qu'ils ne sont jamais un ingrédient décoratif, purement artistique, mais qu'elles découlent toujours de la nature de l'action, que leur exposé large et coloré est indispensable au traitement exhaustif du sujet épique. C'est dans *Das Fähnlein der sieben Aufrechten* que c'est le plus clair. L'amour naissant entre Karl et Hermine se heurte à la réprobation des pères, chefs spirituels de la petite société démocratique radicale des « intègres ». Le père d'Hermine, un homme fortuné, veut marier sa fille de telle sorte que son couple favorise la continuation et l'extension de son entreprise de construction florissante. Le pauvre maître tailleur Hediger, le père de Karl, un admirateur de Robespierre et de la terreur en France, accepte ce refus avec une profonde conviction issue justement de son point de vue démocratique radical. À sa femme, un être supérieur et plein d'humour, qui réagit par le rire à l'interdiction du mariage ; il répond :

« ... c'est justement dans la famille que commence la vraie politique : certes, nous sommes des amis politiques ; mais pour le rester, nous ne voulons pas mettre les familles sans dessus-dessous et pratiquer le communisme avec la richesse des uns. Je suis pauvre et Frymann est riche, il faut que cela reste comme ça ; l'égalité spirituelle contribue d'autant plus à notre joie...⁹⁰ Par bonheur, il n'y a pas chez nous de gens

⁸⁹ in *die Leute von Seldwyla*, op. cit., pp. 299-341.

⁹⁰ in *Züricher Novellen*, op. cit., p. 292.

énormément riches, la fortune est assez répartie, mais si on laisse des gars se faire plusieurs millions, avec des ambitions politiques, alors tu verras ce qu'ils nous joueront comme mauvais tours. »⁹¹

Pour lui et sa famille, il veut maintenir les formes de vie jacobines puritaines, et il soutient ainsi – dans une inconscience comique – l'égoïsme capitaliste de son ami. Dans de telles circonstances, il faut, dans cette fine comédie du démocratism honorable, mais déjà partiellement dépassé par la vie, que l'amour des jeunes gens triomphe, il faut que cet amour se débarrasse de toutes ces idées pleines de contradictions. La fête fédérale du tir de 1849, pour l'anniversaire de la constitution suisse, qui clôtur les luttes anciennes entre réaction et démocratie, dévoile de manière humoristique combien les « sept intègres » sont restés en arrière par rapport aux exigences du jour : aucun d'entre eux n'est en mesure de tenir ce discours public qu'ils s'étaient eux-mêmes promis de faire en offrant une coupe et un drapeau pour cette fête. Tous ressentent que leur façon ancienne de parler n'a plus sa place, mais personne ne trouve le ton juste pour la situation nouvelle dans une réalité transformée. C'est ainsi que le jeune Karl deviendra le sauveur dans cette situation difficile, et la preuve de sa valeur sociale (y compris dans le concours de tri) sera le moyen de venir à bout de la résistance des pères.

On voit combien la représentation de la fête publique est profondément enracinée dans l'histoire individuelle : la vie sociale inconsciemment présente dans le sujet est rendue manifeste par le caractère public de la solution du conflit. La description affectueusement détaillée de la fête n'est donc en aucune façon un épiphénomène, ce n'est pas une simple

⁹¹ ibidem p. 297.

décoration, mais c'est le développement organiquement nécessaire de la narration individuelle, la manifestation visible de toutes ses déterminations. Et dans des nouvelles antérieures où les problèmes du capitalisme troublent moins fortement le tableau démocratique global, cet entrelacs réciproque de l'individuel et du social, du privé et du public, est encore plus clairement visible.

De ce point de vue, Keller nous montre si naïvement et magistralement la « totalité des objets » dont la figuration est vue à juste titre par Hegel ⁹² comme l'essence de la grande poésie épique véritable, de même qu'à part lui au 19^{ème} siècle par Léon Tolstoï. Par cette exigence, Hegel exprime seulement ce qui fait des romans modernes les plus importants les dignes successeurs de l'ancienne épopée. Une poésie réellement épique représente toute la vie sociale de l'homme dans toute son ampleur et sa plénitude. La figuration de destinées humaines n'y suffit pas. La relation sociale réciproque entre les hommes, l'échange matériel de la société avec la nature s'effectuent en effet par la médiation d'objets, par des institutions objectivement efficaces etc.

⁹² *Totalität der Objekte*. La notion de « totalité des objets » est d'une importance cruciale dans la conception du réalisme chez Lukács. Elle vient de Hegel pour qui la poésie épique est une totalité unifiée. « Le fond de l'épopée, c'est... un monde tout entier dans lequel se passe une action individuelle. De là, par conséquent, la multiplicité des objets divers qui appartiennent aux idées, aux événements, aux situations de ce monde... Ainsi se manifeste sous toutes ses faces, ce que l'on peut appeler la poésie de l'existence humaine. » Hegel, *Esthétique, du poème épique comme formant un tout plein d'unité*. Le Livre de Poche, tome II, p. 532-533. Dans son analyse de l'*Odyssee*, Hegel souligne l'interaction entre le particulier et le général. Lukács reprend ces idées, et va au-delà en disant que le roman réaliste contient une totalité des objets qui n'est pas simplement une collection de phénomènes de surface, tels qu'on les trouve dans les descriptions naturalistes de Zola, mais une totalité signifiante dans laquelle les apparences superficielles sont rapportées aux larges processus historiques qui leur donne naissance. [NRL].

Sans une figuration de ces instances médiatrices, toute figuration épique a un impact obligatoirement pauvre, vide, incomplet. Mais la seule description de ces « objets » est également insuffisante. Ce n'est que s'ils deviennent des éléments vivants de l'action, des participants actifs, que s'ils cessent d'être des accessoires ou des décors, que si par cette médiation s'expriment des traits essentiels de l'homme, qui sinon seraient restés ignorés, qu'alors l'homme sera vraiment représenté comme être social, en interaction vivante avec son environnement social, que naît alors la « totalité des objets ».

Keller est aux côtés de Tolstoï le plus grand écrivain épique décrivant cet environnement de l'homme. Et ce n'est qu'à partir de là que l'on peut voir clairement la spécificité paradoxale de l'art de la nouvelle de Keller. Socialement comme artistiquement, Keller a des dispositions pour la meilleure figuration épique, pour un mode de narration tranquille et riche, monumental et humoristique, simple et spirituellement élevé, dans lequel la « totalité des objets » agit de manière significative par son propre poids matériel, exclusivement. Ces dispositions, vues abstraitement, sont celles d'un grand auteur de roman, au sens où l'on peut concevoir le roman comme épopée de l'ère bourgeoise. Le tragique de la résignation dans la carrière littéraire de Keller réside en ce que dans son œuvre, la représentation épique de la vie dans son ensemble ne pouvait pas revêtir ce caractère monumental synthétique en apparence. En raison de sa base sociale, il a dû se limiter à des nouvelles qui ne montraient jamais qu'un extrait, des nouvelles toujours individuelles pour l'essentiel ; comme il le dit lui-même, sa poésie est restée « épisodique ».

Ce renoncement est pourtant la rédemption de l'art de Keller, elle produit chez lui une grandeur épique de la nouvelle tout à fait singulière, jamais atteinte depuis, une grandeur que

cette forme fait sortir organiquement d'elle-même, qui ne la dynamite pas, mais élargit au contraire les limites qu'on pouvait y voir jusque-là. Ce n'est pas un hasard. Car la forme de la nouvelle est précisément la passerelle entre le caractère historiquement conditionné de l'utopie démocratique de Keller et son réalisme. Sa conviction que les thèmes, les formes etc. ne peuvent être artistiquement significatives et fécondes que si elles expriment adéquatement la « dialectique de l'évolution culturelle » se vérifie dans sa propre création.

Comme cette démocratie d'hommes diversement et culturellement développés – dont la vie débouche, en raison précisément de ce qui est au cœur de leur individualité, dans l'universalité démocratique de la vie du peuple, la féconde et se trouve fécondée par elle – existait encore moins dans la réalité empirique que dans Seldwyla décrite avec humour, Keller ne peut conduire ses personnages qu'aux portes de cette réalité, ou les faire – tragiquement ou comiquement – échouer devant elle. En raison justement des profondes croyances, même si elles sont utopiques, de Keller aux perspectives d'avenir de la démocratie suisse, la représentation de ces processus prend une force vitale de vérité et de conviction. Comme possibilité et comme tendance, tout cela a été inclus dans la démocratie suisse ; sauf que dans la mesure où Keller confère à ces tendances une concrétisation réelle, extensive comme intensive, ses conceptions sont utopiques.

Nous avons déjà souligné cette nature des nouvelles de Keller dans notre analyse rapide de *Das Fähnlein der sieben Aufrechten*. Il ne s'agit cependant pas là d'un cas isolé, mais de la loi régissant sa composition de nouvelles. « L'événement inouï » de Goethe est le moment, de mettre par hasard les personnages à l'épreuve dans la vie sociale.

C'est ainsi que le compagnon tailleur va être pris pour un comte (*Kleider machen Leute*) ; c'est ainsi que Kabys, le rêveur de songes creux, est adopté par un riche parent éloigné (*Der Schmied seines Glückes*) ; c'est ainsi que naît de la concurrence des compagnons « vertueux » la compétition tragi-comique pour garder leur emploi (*Histoire de trois justes*) etc. Ces tournants de la vie, ces éducations concentrées à la citoyenneté qui en sont issues, positivement comme négativement, peuvent se dérouler de manières très différentes, elles ne peuvent plus être aussi simples et sans ambiguïté comme l'était « l'événement inouï » de la nouvelle classique. L'extension de l'événement central de la nouvelle à un groupe d'actions isolées conjuguées met à nu le cœur de la personnalité des personnages principaux, développe chacune de leurs qualités, sur lesquelles repose leur éducatibilité citoyenne ou leur échec comique. C'est ainsi qu'apparaît au grand jour – au milieu de la tromperie commise innocemment – la finesse humaine et la valeur du romantique compagnon tailleur polonais, qui sont à la base de son honorable rédemption ; c'est ainsi que la présomption creuse et l'excès de ruse écervelée du *Schmied seines Glückes* le renvoie à la misère. Pourtant, dans cette décomposition de l'événement central en une petite série d'actions corrélées, la narration est complète. Le « pourquoi ? » de l'éducation est certes clairement là, devant nous, sous une forme sociale conceptuelle, mais il est rarement représenté, et s'il l'est, il s'affadit en une abstraction qui tranche obligatoirement avec la vie florissante du cheminement décrit.

La forme de la nouvelle a donc donné à Keller la possibilité de se focaliser sur l'individu et sur son éducation à la citoyenneté, de prendre dans sa vie le carrefour de moments individuellement fortuits et socialement nécessaires pour en

faire la clé de la nouvelle, le point d'inflexion dialectique de l'évolution. La forme de la nouvelle permet à Keller de ne tirer artistiquement la conséquence interne de l'évolution sociale globale que comme perspective, comme horizon. Dans la représentation, tout reste authentique et vrai, réaliste au sens le plus profond du terme, l'utopie ne produit qu'une atmosphère pure, fantastique, tragique ou humoristique, planant au-dessus des événements quotidiens.

La résignation artistique, qui se manifeste dans le choix de la nouvelle comme type d'art préféré, se voit dans la vie de Keller dans le fait qu'il a toujours rêvé être dramaturge. Les tentatives dramaturgiques de Keller dont seuls quelques fragments nous sont parvenus, sont déterminées par les orientations littéraires des années 1840, par l'élan démocrate d'alors. Dans son livre *Das moderne Drama* auquel Keller a collaboré, l'ami intime de sa période d'Heidelberg, l'historien de la littérature Hermann Hettner relie à la victoire finale espérée de la démocratie en Allemagne l'épanouissement futur de l'art dramatique. Les remarques résignées de Keller sur ses propres perspectives littéraires se rapportent principalement à ces conceptions sur l'évolution de la littérature.

Tous les gens importants qui ont partagé ces aspirations ont désiré un drame et un théâtre populaire. Le point de départ des efforts de réforme théoriques et pratiques de Richard Wagner était à cette époque également la restauration du lien du drame avec le peuple. Keller lui-aussi avait de fortes sympathies pour cette orientation. Mais si l'on regarde de plus près, il y a des différences tout à fait essentielles. Wagner fait aussi dans les écrits de sa période révolutionnaire des élucubrations de type abstrait en philosophie de l'histoire, afin de pouvoir donner des bases

théoriques à son « œuvre d'art totale »⁹³ comme nouveau populaire de la tragédie grecque.

Les espérances de Keller se rattachent en revanche aux traditions populaires encore présentes, à la farce burlesque locale viennoise et berlinoise, et il espère que l'élan démocratique issu de celles-ci fera naître une nouvelle comédie, actuelle – aristophanienne populaire – politique et sociale. Pour cette comédie, Keller reconnaît pleinement le lien du drame à la musique.

En revanche, comme Hettner, il rejette la forme wagnérienne de la tragédie, car tous deux voient le problème de fond de la tragédie dans la représentation de l'individualité humaine développée des temps modernes, dans son conflit avec les forces sociales, et tiennent de ce fait pour irremplaçable le mot parlé, et non chanté. Aussi lorsque Keller, plus tard – dans l'essai *Am Mythenstein*⁹⁴ – rêve de la possibilité d'un drame populaire suisse, il s'agit chez lui de l'espoir qu'à partir de pièces vulgairement improvisées à l'occasion de fêtes populaire puisse se développer peu à peu une grande comédie politique.

Les aspirations dramatiques de Keller vont donc dans deux directions : dans celle de la grande comédie populaire publique avec des chœurs, de la musique etc. et dans celle de

⁹³ L'œuvre d'art totale [*Gesamtkunstwerk*] est un concept esthétique issu du romantisme allemand et apparu au XIX^{ème} siècle en Europe. Une œuvre d'art totale se caractérise par l'utilisation simultanée de nombreux médiums et disciplines artistiques, et par la portée symbolique, philosophique ou métaphysique qu'elle détient. Cette utilisation vient du désir de refléter l'unité de la vie. Ce projet élaboré par le romantique Otto Philip Runge a été mis en œuvre par Wagner, notamment à Bayreuth.

⁹⁴ *Am Mythenstein* [Près de la pierre du mythe] paru dans le *Morgenblatt für gebildete Leser*, [Journal du matin pour lecteurs éduqués] Cotta, 2. et 9. April 1861. In *Sämtliche Werke und ausgewählte Briefe* (Munich, 1958) t. 3 pp. 968-994.

la tragédie bourgeoise moderne. Il est sans aller plus loin compréhensible que la première aspiration ne pouvait pas se matérialiser pendant la période de réaction en Allemagne, et plus tard, Keller a lui-même franchement senti que sa grande comédie populaire suisse n'était qu'un beau rêve. Il a pratiquement renoncé à satisfaire ce désir. Mais il a opéré un renoncement complet et ne s'est jamais engagé dans l'adaptation de « l'œuvre d'art totale » démocratique, populaire, aux besoins de la bourgeoisie d'alors avec son mode de pensée de plus en plus réactionnaire. Il se résigne, mais ne conclut aucun compromis comme Wagner.

L'échec de sa dramaturgie bourgeoise est pourtant lui-aussi étroitement lié au destin de la démocratie en Allemagne. Le drame, dans ce grand sens sérieux tel que Keller, le bouillant admirateur de Shakespeare, le conçoit, ne réclame certes pas la « totalité des objets » extensive, comme la grande poésie épique, mais bien la représentation des conflits de la vie sociale dans une totalité des déterminations et des relations essentielles. L'impact sur Keller de la défaite de la démocratie en Allemagne est ici moins manifestement sensible que dans la comédie. L'occultation des grands affrontements sociaux généraux dans le drame de l'époque de la réaction agit dans le sens que des problèmes individuels exagérés viennent à occuper le cœur de la figuration tragique. Keller remarque très nettement cette évolution chez le dramaturge le plus important de l'époque, chez Hebbel, dont il estime très fort les drames écrits avant 1848 – certes avec certaines restrictions critiques.

Cette attitude âprement négative à l'égard des tendances dominantes de l'époque ne peut évidemment pas donner à sa propre création une orientation positive. Si nous regardons son travail sur le plus gros fragment dramatique conservé, *Therese*, nous voyons de la part de Keller un vain combat

permanent pour surmonter le caractère nouvellistique de son projet. Ce caractère nouvellistique, le fait d'aborder artistiquement les problèmes de la société à partir du cas fortuit d'un destin purement individuel, la nécessité de la survenance globale du hasard à partir des événements isolés n'est pas surmontable pour Keller, parce que le point de départ ne se situe pas dans la sphère artistique ni dans la personnalité de Keller, mais dans la formation concrète de sa conception du monde, qui était déterminée par les limites de l'histoire de sa patrie étroite et sa communauté culturelle allemande. L'autocritique artistique de Keller est allée trop loin pour qu'il puisse persister sur cette fausse route, bien que le plus grand désir de sa vie d'artiste ait été d'écrire des drames. Mais le conditionnement social de son image du monde était si fort que Keller ne fut jamais en situation de percer à jour l'erreur théorique fondamentale de ses aspirations dramaturgiques, bien qu'il eut par ailleurs, précisément dans l'appréciation du drame, un regard extraordinairement vaste et libre.

En quoi consiste cette différence entre le genre de la nouvelle et celui du drame ? Qu'est-ce qui détermine l'incapacité de Keller pour le drame, alors que sa nouvelle reprend en elle-même l'élément dramatique tout aussi consciemment que le fait le roman balzacien comparé à celui du 17^{ème} et 18^{ème} siècle ? C'est précisément là que l'on peut voir que ce caractère « dramatique » de l'épique chez Balzac et Keller a quelque chose de transplanté ; qu'il est une expression inappropriée pour définir d'une manière ou d'une autre un genre nouveau, mais d'un bout à l'autre épique, de reflet de la réalité moderne.

Chez le plus grand dramaturge parmi ses contemporains, chez Hebbel, Keller critique surtout le caractère recherché, contraint, fantasque et bizarre de ses intrigues. Cette

faiblesse – que Keller a bien vue – de la dramaturgie de Hebbel est moins une lacune individuelle de l’auteur qu’un phénomène d’époque. Hebbel n’a jamais été en mesure de développer organiquement la nature universelle, la nature sociale et idéale de ses conflits, à partir des destins individuels de ses personnages dramatiques. Pourtant il voyait très clairement le problème lui-même. Il expose par exemple le contenu général de sa tragédie *Herode und Mariamne* d’après Flavius Josèphe et dit : « Cela se transforme en tragédie presque de soi-même... l’histoire a vraiment fait là ce qu’elle pouvait... Hérode a quitté le monde éclaboussé de sang et comme un monstre... Mais il n’est pas venu au monde comme un monstre. C’est grand et noble, avec toutes les qualités superbes qui font le héros et l’homme, qu’il apparaît jeune homme, et il le reste pendant longtemps... hardi et intrépide, il poursuit sa route... » Si l’on compare maintenant le début et la fin, on doit dire après Hebbel : « Il y a là matière à une tragédie émouvante de premier ordre, c’est-à-dire une tragédie qui représente la nature humaine en elle-même dans son rapport de dépendance aux forces du destin. »

Le scénario général de cette tragédie est véritablement authentique et grandiose. Hebbel reprend – d’une manière approfondie – le problème que Racine est le premier dans les temps modernes à avoir posé et résolu. Racine appelle son Néron, (dans la tragédie *Britannicus*) « un monstre naissant. »⁹⁵ qui – dans ce drame – qui ne se révèle comme tel que peu à peu. L’approfondissement du sujet par Hebbel est facile à voir : le Néron de Racine est par nature une canaille ; la force des conditions, l’atmosphère de cour de l’absolutisme ne font que faire mûrir les germes de méchanceté présents en lui. Hebbel en revanche veut

⁹⁵ Dans la préface de 1670. En français dans le texte.

montrer comment ces conditions font d'un homme bien doté par la nature un tyran sanguinaire.

Mais pourquoi le projet plus simple de Racine réussit-il tandis que la conception plus profonde de Hebbel a conduit à l'échec artistique ? Dit de manière générale – et il n'y a place ici que pour des considérations générales – parce que Racine développe organiquement le caractère de Néron dans toutes ses phases, dans les faits, des conditions typiques de la cour absolutiste, tandis que la psychologie de l'Hérode de Hebbel doit s'appuyer sur des bases biographiques individuelles autres, vastes, complexes. Il naît ainsi chez Racine une unité dramatique close, tandis que chez Hebbel, l'action sociohistorique et la psychologie super-individualisée ne sont pas réciproquement connectées et détruisent l'unité tragique.

Certes, c'est précisément cela que Keller a toujours critiqué chez Hebbel ; la seule question qui se pose : dans quelle mesure était-il lui-même exempt de cette faiblesse ? Sa base est sociale. Nous avons déjà mentionné des éléments inorganiques analogues dans les textes dramatiques de Wagner. Mais même le rival contemporain et critique de Hebbel, Otto Ludwig, n'a pas lui non plus évité dans sa propre création les fautes qu'il critiquait à juste titre chez lui ; lui aussi a cherché en vain des thèmes et des motivations qui auraient été à la fois organiques, convaincants, et ce faisant artistiquement simples et minces tout en englobant parfaitement la complexité de la vie moderne.

La raison commune de tous ces insuccès, de ces problèmes dramaturgiques d'écrivains très doués, réside dans la mesquinerie et la misère des conditions sociales en Allemagne après la défaite de la révolution de 1848. Dans la vie de la société, il n'y a plus aucun conflit mené

ouvertement, en public et jusqu'à son terme ; les compromis lâches et vils dominent, de la grande politique jusqu'en bas de toute la pratique sociale de l'époque. Les écrivains attirés vers le drame par leur talent ont donc devant eux un matériau vivante auquel manque toute force dramatique résolue et expressive. D'un autre côté, en véritables écrivains, ils éprouvent cependant que toute la période dans laquelle ils œuvrent est pleine de contradictions dramatiques, de contradictions tragiques. Ils veulent la représenter ; mais comme il n'existe pas de moyen artistique permettant d'exprimer la vie sociale, ces conflits prennent dans leurs œuvres des accents subjectivistes, psychologisants, qui se situent en dehors de la société. Et la tentative – que font Hebbel et Wagner – de mettre en place l'unité et l'objectivité dramatiques manquantes au moyen d'une philosophie de l'histoire abstraite mystificatrice ne fait que rendre encore plus béante la déchirure entre le thème et le matériau.

Les traits qui différencient Keller de ses meilleurs contemporains allemands importants nous sont bien connus : ils lui permettent de voir clairement leurs erreurs. Mais c'est encore loin de lui permettre de surmonter artistiquement la fragilité dramatique du matériau de la vie contemporaine. Certes, ce contenu est d'un genre différent chez Keller : la démocratie suisse, et non pas la réaction allemande. Mais au temps de Keller, dans la démocratie suisse elle-aussi, les temps héroïques de sa conquête sont derrière nous, et le lent passage au capitalisme y décompose ce qui est humain. Quels sont les grands conflits de son âme que, dans ce matériau vivant, Keller aurait pu trouver et représenter au plan dramatique, c'est-à-dire mettre clairement en évidence, de manière expressive, dans un combat de forces sociales intérieurement comme extérieurement importantes ? Il est bien trop honnête pour se cacher à lui-même la retraite

progressive et pas toujours glorieuse de l'esprit démocratique devant la puissance de l'argent. Il est bien trop intelligent – à la Gotthelf – pour mener un combat de Don Quichotte contre les formes inévitables du progrès économique. Mais il a en même temps une foi beaucoup trop profonde dans la pérennité ultime de la démocratie bourgeoise pour tracer un tableau tragique de son déclin, de son agonie ; pour la même raison, il ne peut pas non plus voir le véritable « héros de notre temps » qu'est pourtant la classe ouvrière, pas même dans le caractère dramatique de son essor.

C'est pourquoi le hasard constitue chez Keller aussi le pont reliant le destin individuel et le sens social de la totalité. Vu abstraitement, il y a donc chez lui comme chez Hebbel une même déchirure. (Le fragment *Therese* montre effectivement certains traits hebbeliens.) Mais c'est là que se situe la différence de principe entre la nouvelle et le drame. Le drame représente, comme le dit justement Hebbel « le processus de la vie en soi. »⁹⁶ C'est pourquoi tout hasard doit y être aboli, de même que la *globalité* du processus de vie l'abolit dans la nécessité des lois qui régissent le déroulement de l'ensemble ; ce reflet *direct* du processus global dans ce qui advient à l'individu constitue le signe distinctif du drame. La *séquence* de vie en revanche, sous-jacente à la nouvelle, fait apparaître hasard et nécessité dans ce rapport précis qui prévaut entre eux dans les *phénomènes isolés* de la vie ; le rapport aux lois qui régissent l'ensemble n'est que caché, il n'est concerné qu'en arrière-plan, qu'en perspective sur la totalité ; il peut même rester totalement inexprimé, sans bouleverser l'équilibre de la nouvelle.

⁹⁶ Friedrich Hebbel, *Mein Wort über das Drama!* [Mon mot sur le drame] (*Morgenblatt* 1843. nr. 21) in *Theoretische Schriften* [Écrits théoriques], Berlin, Holzinger, 2013, p 5.

Quand donc Keller, auquel l'exagération des dramaturges contemporains était si profondément antipathique, opéra sa retraite vers la nouvelle, il y avait certes là un renoncement aux rêves de son premier âge d'homme, mais en même temps sa rédemption littéraire : il n'est obligé de renoncer à aucune richesse de l'image qu'il se fait de la vie, ni à son ampleur et universalité, ni à la spécificité individuelle du reflet, pour trouver à ses contenus la vérité de la forme qui leur est adaptée. Là où le drame de Hebbel est souvent artificiel et tourmenté, dans la nouvelle de Keller, l'intériorité poétique s'épanouit librement et prend une forme organique.

Assurément, dans la figuration, le piquant du drame se trouve brisé. Qu'on se souvienne du « monstre naissant » racinien et de l'échec de Hebbel à l'approfondir. Keller représente toujours et encore la naissance, aussi bien de monstres que de modèles moraux. Mais toujours seulement – comme nous l'avons déjà montré par quelques exemples – le *processus* de la naissance, et pas les problèmes *concrets* ni les conflits avec la réalité du type une fois développé. En faisant de la sorte du drame proprement dit un simple horizon, une perspective éloignée de l'événement raconté, Keller opère dans le contenu aussi une retraite résignée et sauve ainsi le contenu de vérité de ses représentations utopiques sur la démocratie suisse, avant que ne soit démasqué leur nature utopique, ce qui aurait été inévitable dans une représentation dramatique des conflits recelés dans le sujet. Mais il ne sauve, en penseur et artiste honnête, que ce qui est digne de la rédemption, parce que véridique, et c'est pourquoi cette résignation elle-aussi devient le fondement réitéré de la vérité de la forme. Celle de la nouvelle, assurément, pas celle du drame.

Ainsi, Keller est vraiment le nouvelliste « né ». Mais nous voyons que cette « naissance » a été le résultat de l'effet de forces sociohistoriques complexes sur la résignation artistique humaine d'un écrivain important.

Les nouvelles de Keller, qui tracent toujours et encore des tableaux, si riches et si vivants qu'on peut les voir et les apprécier comme des pièces de puzzle d'une épopée populaire, sont un exemple qui indique comment de vieilles formes peuvent être rénovées par des écrivains vraiment grands à partir du plus profond d'eux-mêmes, et en même temps étendues de manière surprenante. Keller aborde la forme de la nouvelle à partir du cœur de sa conception du monde, et il y appréhende ce qui est artistiquement et idéologiquement essentiel : la focalisation sur l'événement merveilleux, la réflexion des lois sociales dans un cas singulier extrêmement remarquable. C'est cela, et rien que cela qu'il reprend de la forme de la nouvelle héritée de l'histoire : son essence, c'est-à-dire l'élément formel le plus général dans lequel la forme de la nouvelle reflète un rapport important et récurrent régulier de la vie même. Du fait que Keller aborde le problème à partir d'une telle profondeur de sa connaissance du monde, sa nouvelle est quelque chose de totalement original et frais ; on peut dire : dans son œuvre, la forme de la nouvelle connaît une renaissance, pour la première fois, et pourtant, son mode de représentation très personnel, très opiniâtre, correspond toujours et partout aux lois essentielles, supra-historiques, de la nouvelle, de la forme nouvellistique de la narration.

VI. Roman

Ce n'est qu'en apparence que les deux romans de Keller au début et à la fin de sa carrière, contredisent ce caractère novellistique de son art. Le fait qu'*Henri le Vert* soit devenu un roman important et monumental a des causes d'un genre différent et non répétitives. Premièrement, c'est une confession autobiographique. La relation entre vie privée et vie publique est là aussi – comme dans les nouvelles – le sujet de fond ; mais comme la personnalité très complexe, « anguleuse » de Keller lui-même fournit le héros principal, la représentation de son cheminement éducatif prend obligatoirement une ampleur toute autre que dans les nouvelles. Cela, Keller a dû le vivre tout à fait contre son gré. Le plan originel du début des années 1840 ne prévoit qu'un petit roman élégiaque sur l'histoire de sa propre jeunesse avec une issue tragique (c'est-à-dire, comme nous le verrons plus tard, irrationnelle comme dans une nouvelle.) Tout à fait à l'encontre du dessein originel de Keller, le matériau s'est développé jusqu'à prendre une ampleur importante, épique et romanesque.

Cependant, jamais une totalité épique véritable ne serait née sans l'année à Heidelberg, sans la familiarité avec la philosophie de Feuerbach. Ce n'est pas un hasard si le roman, qui il est vrai se termine par le retour en Suisse, atteint son sommet intellectuel dans une discussion des grands problèmes de la culture allemande pendant la préparation de la révolution démocratique. Le virage de Heidelberg ne signifie pas seulement pour *Henri le Vert* un enrichissement par des connaissances nouvelles et de nouvelles expériences ; celles-ci exigent impérieusement la refonte de toute la partie autobiographique suisse passée. Keller lui-même écrit de Heidelberg à un ami : « Comme j'ai adopté un tout autre point de vue et conclusion sur ma vie

jusqu'à présent, je dois le (à savoir *Henri le Vert*, G. L.) refondre pour les deux tiers. »⁹⁷ Ce n'est qu'à partir de là, par la confrontation avec la philosophie de Feuerbach, que la richesse épique de la figuration de l'époque de jeunesse à Zürich prend son véritable accomplissement, sa consistance idéologique et littéraire. Ce n'est assurément pas un hasard si cette confrontation littéraire avec la culture allemande trouve à la fois son apogée et sa fin dans la philosophie de Feuerbach. Keller a une attitude de rejet total pour l'Allemagne postrévolutionnaire, mais comme nous l'avons montré, au début des années 1850, il vit à Berlin, dans une sorte de rupture, comme hôte ou comme émigré, de sorte qu'il ne peut plus être question pour lui de reprendre la thématique allemande.

Le travail à Berlin sur *Henri le Vert* est peut-être dans l'activité créatrice de Keller l'époque qui lui a apporté le plus de tourments. Pour des raisons politiques comme artistiques. Il est contraint de mener l'œuvre à son terme ; en raison de son mode de travail lent et rhapsodique, pressé en outre par les difficultés matérielles, il doit donner beaucoup de choses à l'impression dans un état d'imperfection artistique et intellectuelle. C'est donc dès le travail de rédaction qu'il est extrêmement insatisfait de ce qu'il a réalisé, bien qu'il soit parfaitement au clair sur le fait que son sujet peut donner un roman important. Il écrit en 1853 à Hettner, alors que des parties considérables avaient déjà été données à l'impression : « si je pouvais encore une fois remanier l'écriture du livre, je voudrais en faire quelque chose de durable et de valable. »⁹⁸ Les circonstances

⁹⁷ Lettre à Eduard Döbekel, 8 février 1849, in *Briefe, 1840-1890 (Vollständige Ausgabe)* Jazzybee Verlag Jürgen Beck, p. 20

⁹⁸ Lettre à Hermann Hettner, 3 août 1853, in *Keller in seinen Briefen*, Berlin, Heinz Amelung, p. 118.

externes comme internes n'ont permis ce travail de remaniement de fond en comble que Keller avait souhaité déjà en ce temps-là que des décennies après la publication la première rédaction (1879-80).

Pour de telles refontes de célèbres œuvres de jeunesse, des débats surgissent toujours pour dire quelle version est artistiquement la meilleure ; si l'œuvre a gagné ou perdu dans la transformation à un stade de plus grande maturité. À une époque où se perdent le sens de la perfection formelle, de l'objectivité mûre, de la haute humanité, et où la fraîcheur de la première inspiration est préférée sans discernement, indépendamment du travail d'élaboration artistique morale, il apparaît nécessairement une préférence sentimentale pour l'œuvre de jeunesse immature. Même lors de la découverte de *La vocation théâtrale de Wilhelm Meister*,⁹⁹ des voix se sont élevées qui plaçaient cet intéressant premier jet plus haut que le chef d'œuvre mondial ultérieur, global, des *Années d'apprentissage*.¹⁰⁰

C'est aussi devenu, à maints égards, le destin d'*Henri le Vert*. On s'en est tenu à quelques épisodes, beaux en eux-mêmes, qui ont été supprimés, et on est passé sans y accorder d'attention à côté de l'humanité pleine de maturité et de richesse issue du don plus tardif d'inventivité de Keller. Nous n'avons pas la place ici de démontrer dans le détail combien les éléments les plus importants, notamment dans la deuxième partie du roman sont devenus plus raffinés dans un sens humain, combien Keller a élaboré ses personnages de manière beaucoup plus riche, combien il leur a enlevé toute unilatéralité morbide et a sauvé dans sa figuration leur

⁹⁹ Première version de *Wilhelm Meister* écrite par Goethe dans sa jeunesse, trad. Florence Halévy, Grasset, 1924. Manuscrit découvert en 1910.

¹⁰⁰ Goethe, *les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, trad. Blaise Briod revue par Bernard Lortholary, Paris, Gallimard Folio, 1999.

beauté humaine intime. Cela concerne aussi le personnage principal. La deuxième partie est beaucoup moins directement autobiographique que la première. Keller lui-même définit son intention concernant l'action et les caractéristiques de cette partie de la manière suivante : « ... comment cela aurait pu m'arriver à moi aussi, si je ne m'étais pas ressaisi. »¹⁰¹ Les modifications y sont souvent plus radicales que dans la première partie.

C'est la fin du roman qui a provoqué le plus de reproches. Dans la première version, le héros meurt, tandis que dans la deuxième, il se propulse vers une activité citoyenne courageusement résignée. Et c'est justement en cela que l'on voit la plus grande maturité humaine artistique de la période tardive de Keller.

Le sujet de ce roman est le même que celui de toutes les nouvelles de Keller : l'éducation d'un homme à être citoyen ; le rapport de la vie individuelle et de la vie sociale du point de vue d'un individu qui va être appréhendé dans une totalité vaste et globale de toutes les expressions de sa personnalité. Keller formule ce problème de la manière suivante dans un exposé à un éditeur : « La morale de mon livre ; c'est que celui qui ne parvient pas à garder en un ordre sûr les conditions de sa personne et de sa famille est également incapable d'assumer efficacement sa position dans la vie civile. »¹⁰² Plus loin, Keller dit que si l'élément social passe au premier plan comme cause de l'échec, cela fait naître un roman social de tendance, tandis que si la culpabilité de l'individu prédomine, l'œuvre prend un caractère moral ; lui-même se décide pour la deuxième voie.

¹⁰¹ Lettre à Hermann Hettner, 4 mars 1851, in *Keller in seinen Briefen*, op. cit., p 95.

¹⁰² Lettre à Eduard Vieweg, 3 mai 1850, ibidem, p 83.

Cette explication de Keller est une polémique implicite contre les romans de tendance superficiels de « Jeune Allemagne ». En réalité, Keller conçoit l'interaction imbriquée et complexe entre le social et l'individuel, comme toujours, de manière consciente, juste, et profonde. Il ne sous-estime pas un seul instant les problèmes sociaux du développement de la personnalité dans la société bourgeoise. À peu près à la même époque que l'exposé à son éditeur, il écrit à Hettner, au sujet de l'orientation de son livre, que son intention serait de « ... montrer combien peu de garanties offre aujourd'hui encore un État, aussi éclairé et libre soit-il comme celui de Zürich, pour la bonne éducation de l'individu, si ces garanties n'existent pas déjà dans la famille ou dans les rapports individuels. »¹⁰³

De cette problématique cruciale pour toute l'œuvre de Keller résulte également la mort du héros dans la première version. Le héros parvient de haute lutte, après de gros efforts et de grands détours, à une conception sûre et mûre de la vie. Mais pour qu'il suive cette voie d'évolution, sa mère s'est sacrifiée. En rentrant à la maison, il croise justement son cortège funèbre.

« Henri est soudain brisé, lui qui ne veut prendre la vie que comme un tout, une cohérence, et donc peut pas regarder vers l'avant et se conduire en réformateur sans s'être réconcilié avec son passé. Car la vie de la femme simple, ignorante, est pour lui une part constitutive de son monde, tout aussi importante que toute autre. »¹⁰⁴

Cette conception correspond à la vision du monde générale de Keller. La seule question qui se pose, c'est si la mort du héros en résulte avec une nécessité absolue, ou si cette fin ne

¹⁰³ Lettre à Hermann Hettner, 4 mars 1851, *ibidem*, p 95.

¹⁰⁴ Lettre à Hermann Hettner, 5 janvier 1851, *ibidem*, p 122.

découle pas davantage de l'humeur subjective passagère de l'écrivain que de la dialectique organique objective du sujet représenté.

Contre cette fin, des objections ont déjà été soulevées de son temps par des critiques importants, comme Varnhagen, Vischer,¹⁰⁵ et Hettner. La défense de cette version par Keller dans ses lettres à son ami Hettner dévoile involontairement le caractère purement subjectif de la première version. Il se prévaut en premier lieu de ce que la fin ne serait pas bien – au sens artistique – menée à son terme ; il l'aurait écrite dans la hâte, et dans une humeur de déchirement, « littéralement gribouillée dans les larmes ». Pour aller plus loin dans l'analyse, il ressort clairement des considérations de l'auteur lui-même que cette fin est une fin subjective fortuite. Il écrit sur la situation du héros après la mort de sa mère :

« ... que peut-il donc entreprendre ensuite ? L'époque et la philosophie ainsi que la tolérance l'auraient assurément réhabilité, car au fond, il n'y avait pas en lui de *dolus* (mauvaise intention). Il y a seulement que la chose l'atteint trop soudainement, et à l'issue d'une longue période qui a miné tout son être. Ce coup, assurément, est un fait arbitraire, on l'appellera comme on voudra. Sauf que la chose ou le livre devait bien se terminer, et je crois que cette fin a plus de signification, malgré toute simple allusion qu'en aurait eu un chapitre mariage. »¹⁰⁶

C'est clair : Keller à cette époque se pose encore une fausse alternative *ou bien, ou bien*. Tous les éléments tragiques dans le cheminement du héros sont appréhendés de manière

¹⁰⁵ Karl August Varnhagen von Ense (1785-1858), Friedrich Theodor Vischer (1807-1887).

¹⁰⁶ Lettre à Hermann Hettner, 5 janvier 1851, op. cit., p 139.

profonde et vraie, mais de tout cela, il ne résulte aucunement – pour une grande conception épique – la nécessité de la mort. Le projet originel provient indubitablement du stade dans lequel Keller voulait encore écrire un petit roman lyrique élégiaque sur son évolution de jeunesse ; un roman dont le caractère fondamental était sûrement à demi nouvellistique. Cette fin aurait pu trouver là une justification artistique, mais uniquement en termes d’ambiance, assurément. Du fait pourtant qu’à Heidelberg, sa conception de fond se soit changée, qu’un roman d’éducation objectif et total en soit né, il fallait aussi que la fin prenne une généralité sociale, qu’elle devienne bien symptomatique au sens humain et social. Les propres remarques de Keller, que nous venons de citer, montrent que dans le Berlin des années 1850, cette forme plus approfondie de l’universalité sociale de la grande épopée ne lui était pas encore totalement claire. Seule la vive activité sociale à Zurich, la riche production de nouvelles l’ont conduit à la deuxième version, véritablement épique : le héros vit toute une tragédie, mais il lui survit et, humainement résigné, il s’engage intensément dans son activité citoyenne.

Ce n’est que dans cette version qu’*Henri le Vert* est vraiment devenu un roman d’éducation, de même qu’avant lui *Wilhelm Meister* de Goethe, et après lui *Guerre et Paix* de Tolstoï.¹⁰⁷

Nous prenons ici le terme de roman d’éducation au sens strict, au sens propre. Au-delà, d’un point de vue abstrait, presque tout roman bourgeois moderne important contient l’histoire d’une éducation. Comme les heurts entre l’individu et la société, la victoire finale (tout au moins apparente) de la

¹⁰⁷ La première version d’*Henri le Vert* est de 1855. *Wilhelm Meister* de 1795-1796. *Guerre et Paix* de 1865-1869. La deuxième version d’*Henri le Vert* est de 1879.

société fournissent le contenu du roman authentique, il faut partout que l'individu soit conduit à la compréhension de la réalité sociale. Hegel également conçoit l'essence du roman comme l'histoire d'une éducation :

« Mais ces combats [romanesques] dans le monde moderne ne sont autre chose que l'apprentissage de la vie, l'éducation sociale de l'individu. C'est là leur véritable sens. En effet, comment se termine cet apprentissage ? Le jeune homme, après avoir jeté sa gourme, met ses désirs et ses opinions en harmonie avec les lois de la société et avec la raison qu'ils expriment ; il se case et obtient une position convenable. »¹⁰⁸

Cela fait pourtant surgir la question de *quel* individu il s'agit et vers *quelle* société il est conduit. La teneur des définitions hégéliennes du roman présuppose l'affirmation parfaite du caractère prosaïque de la vie dans le capitalisme, même si Hegel lui-même est bien loin de voir dans cette victoire ultime du prosaïque quelque chose d'inconditionnellement positif. Mais il caractérise ici l'époque, ainsi que la forme d'art, typique, qui lui est adaptée, le roman moderne. Les œuvres de Balzac et de Stendhal sont des romans d'éducation dans ce sens plus large, plus général, du terme. La société capitaliste a déjà pris sa forme développée propre. Pour l'individu, il faut donc se courber ou se briser, s'adapter ou sombrer ; le Vautrin de Balzac dit à Lucien de Rubempré dans une conversation « éducative » décisive : « Quand vous vous asseyez à une table de bouillotte, en discutez-vous les conditions ? Les règles sont là, vous les acceptez... Est-ce vous qui faites les règles dans le jeu de l'ambition ?... Il n'y a plus de lois, il n'y a que des mœurs, c'est-à-dire des simagrées toujours la forme. »¹⁰⁹ C'est là un changement

¹⁰⁸ Hegel, *Esthétique*, Le Livre de Poche, tome II, p. 727.

¹⁰⁹ Balzac, *Illusions perdues*, Pocket 1999. pp. 683-684

d'un franc cynisme de la définition hégélienne du roman moderne, mais l'essentiel est fortement souligné.

Le Rastignac de Balzac va être « éduqué » dans cet esprit ; Lucien périt par suite de sa finesse et sa faiblesse ; Michel Chrestien tombe sur les barricades que le peuple a élevées contre le monde de la doctrine de Vautrin.¹¹⁰ Aussi Balzac est-il le fondateur du roman moderne dans la mesure où dans son œuvre sont contenues toutes les possibilités de ce « processus d'éducation » par la société capitaliste. Pour l'homme qui veut préserver son intégrité morale, il n'y a de possibilité que dans la chute tragique ou la fuite résignée. Du cloître de Fabrice del Dongo chez Stendhal¹¹¹ à la cabane dans la forêt de Martin Arrowsmith de Sinclair Lewis,¹¹² il y a un droit fil. Quand les écrivains des époques ultérieures ont voulu donner un sens positif à cette « éducation », c'est avec des raisonnements sans consistance qu'ils ont fardé la capitulation honteuse devant la société capitaliste.

Quand donc on appelle le *Wilhelm Meister* de Goethe et *Henri le Vert* de Keller des romans d'éducation au sens propre, il y a moins derrière cette distinction une spécificité esthétique ou morale des écrivains qu'une différence des états du monde représentés. Un roman d'éducation au sens de Goethe ou de Keller ne peut exister que si l'individu et la société ne s'entrechoquent pas encore dans une hostilité irréconciliable, que si l'éducation, la modification de la personnalité, la transformation des qualités et aspirations originellement données, le renversement des tendances erronées, signifient en même temps une maturation et un enrichissement de l'individualité, et une capacité accrue à

¹¹⁰ Le 6 juin 1832, au cloître St Merri. Insurrection républicaine à l'occasion des obsèques du général Lamarque.

¹¹¹ Dans *La Chartreuse de Parme*. Paris, Gallimard, 1962.

¹¹² Sinclair Lewis, *Arrowsmith*, Harcourt Brace & Company, 1925.

une collaboration active au sein de la société ; que si les « mœurs » des individus apparaissent encore comme la résultante vivante des relations réciproques entre les hommes, et pas comme des « règles du jeu » achevées, mortes, amORAles. L'affinité entre les problématiques littéraires de Goethe et de Keller trouve ses racines dans cette configuration historique. Mais cette affinité est abstraite. Les problèmes concrets de figuration résultent chez chacun d'entre eux de cette situation sociale concrète dans laquelle et pour laquelle le héros doit être éduqué dans leurs romans. Et ces circonstances sociohistoriques sont radicalement différentes chez les deux.

Wilhelm Meister naît d'une perspective, illuminée par l'éclat et l'espoir de la Révolution française, d'une transformation de l'Allemagne arriérée, semi-féodale, dans le sens des Lumières intérieurement rénovées. Goethe s'y engage pour l'éducation d'une élite de la noblesse et de la bourgeoisie aux tâches de la nouvelle vie attendue. La société avec laquelle l'individu va être mis en relation, qui l'éduque et pour laquelle il est éduqué est donc largement utopique. Et c'est à cet utopisme que correspond le fait de limiter la population à éduquer à une telle élite sociale et humainement morale. À cette conception correspond le fait que chez Goethe, le cercle essentiel de ses héros positifs est déchargé de tout souci matériel. Leurs problèmes concernent leur conception morale du monde, certes avec une orientation constante sur la rénovation rêvée de la société, en interaction constante avec les éléments et tendances réelles de la société qui se rénove. *Guerre et Paix* de Tolstoï comme roman d'éducation de la noblesse russe intellectuellement et moralement la plus éminente en voie vers le décembrisme se rapporte à maints égards à ces problèmes. La place manque ici pour un exposé détaillé des analogies et des différences.

Tout le monde d'*Henri le Vert* évolue dans une couche sociale inférieure. Son héros est plébéien, et se situe selon sa filiation en transition entre l'artisanat et la petite bourgeoisie culturellement évoluée. La société qui l'éduque et pour laquelle il est éduqué n'est pas utopique, c'est la démocratie suisse, réellement existante, originelle encore à maints égards, même si elle porte, comme nous l'avons vu, chez Keller, quelques traits utopiques. Mais l'élément prédominant est cependant la réalité de cette démocratie.

Il résulte de tout cela une conception de la réalité plus terre à terre que dans le roman de Goethe. Il s'agit dans cette comparaison non pas de la hauteur de la figuration réaliste, mais du genre de sujet, qui chez Keller est plus dense, plus large, plus solide, plus concret, et plus terre à terre. Au sens humain spirituel, Keller est toujours un disciple de Goethe : le terre à terre ne signifie pas ici un éloignement du spirituel, il ne signifie pas la mesquinerie sans âme de la médiocrité et du quotidien. Tout ce qui est important au plan de la morale et de la conception du monde pour le développement de l'homme est placé chez Keller tout autant au cœur de la figuration que chez Goethe. Le terre à terre signifie seulement une corrélation plus nette, plus visible et plus tangible avec la base matérielle de la vie, avec les difficultés et les soucis quotidiens de l'existence économique dans le capitalisme.

Déjà les expériences vécues de l'enfant contiennent des confrontations au plan de la morale et de la conception du monde avec l'environnement social. Chez Keller, l'éducation à la citoyenneté en démocratie englobe vraiment l'homme total. La formation de ses idées sur tous les problèmes du monde, sa confrontation avec le bien et le mal dans l'action : cela est déjà au cœur du monde de l'enfance de Henri le Vert. Mais ces confrontations n'ont jamais un caractère

abstraitement moral, un caractère didactique ; elles découlent toujours d'événements réels de la vie, et leur élévation spirituelle, leur importance humaine est toujours très tangible et concrète, c'est le point culminant à chaque fois pensable, humainement et idéologiquement, des circonstances concrètes données, tant objectives que subjectives. La focalisation du développement de l'enfance sur des problèmes moraux et idéologiques ne va donc jamais au-delà de l'horizon de l'évolution correspondante de la candeur enfantine. Keller ne présente jamais ses héros dans leur prime enfance comme des blancs-becs à la maturité précoce, comme c'est le cas dans tant de descriptions postérieures d'évolutions de jeunesse. On voit justement la hauteur de son mode de figuration en ce qu'il montre la richesse idéologique et morale qui est véritablement présente dans le monde de développement normal d'un enfant éveillé.

Ce réalisme toujours sensible et toujours poétique de Keller est en rapport étroit avec le caractère plébéien du monde qu'il représente. Dans la vie économiquement assurée du bourgeois aisé, du noble fortuné, il faut l'art de Goethe de rendre les choses sensibles de manière presque incroyable, pour que les problèmes idéologiques et moraux qui apparaissent nécessairement ici sous une forme purement spirituelle, ne deviennent pas abstraits. Le roman de Keller se déroule essentiellement parmi des petits-bourgeois actifs, dont les problèmes vitaux sont étroitement liés à leurs soucis matériels et à leurs joies. Keller montre avec autant d'exactitude que Balzac le rapport entre le budget donné de ses personnages et leurs problèmes vitaux les plus élevés.

Mais à ce degré de développement économique de la Suisse tel que Keller le décrit dans son roman, la puissance de l'argent n'a pas encore pris ces formes démoniaques comme dans la France de la *Comédie Humaine*. En conséquence, les

accents mis sur les portraits des personnages, sur la description des rapports entre l'homme et son environnement sont fondamentalement différents. La mise à l'épreuve de l'homme, son éducation à la mise à l'épreuve dans la société, à la mise à l'épreuve de son intégrité personnelle intime, tout cela est chez Keller lié de manière directe et évidente à la situation économique du moment. Mais dans la démocratie originelle suisse, Keller peut littérairement « mettre la vertu à l'ordre du jour »¹¹³ et faire porter l'accent sur la manière dont des gens différents réagissent moralement de manières différentes à des dangers et des séductions économiques différentes. L'humanisme du monde de Goethe descend donc ici dans les profondeurs de la vie populaire démocratique ; les dangers qui là-bas n'étaient que moraux et idéologiques sont montrés ici au beau milieu du combat de la vie, sans perdre leur acuité morale ni leur élévation idéologique.

Le roman de Keller se place ainsi à mi-chemin entre ce type unique, irrépétable, que Goethe a créé, et le roman social moderne du genre de Balzac, Stendhal, ou Dickens. La différence, qui saute immédiatement aux yeux, par rapport au roman social, est la sérénité décrite du monde de Keller. Celle-ci ne provient pas d'un aveuglement sur les aspects sombres de la vie : la vie d'Henri Lee se déroule toujours à la limite d'un déraillement moral ou matériel. Les dangers dont il est menacé apparaissent avec une grande expressivité sensible, et vont toujours être suivis, moralement et idéologiquement, jusqu'à leurs ultimes conséquences concrètes. Et pourtant : la jeunesse du héros a une beauté inimitable, presque pure comme un conte de fées, et aussi la mélancolie de son échec et défaillance ultérieurs reste toujours humoristiquement humaine, les couleurs de leur

¹¹³ Georg Büchner, *La mort de Danton*, Acte II, sc. 1. Trad. Michel Cadot, Paris, GF Flammarion, 1997, p. 72.

représentation ne prennent jamais de dureté prosaïque ou d'obscurité désespérée, elle reste toujours claires et poétiques.

Ceci n'est pas la « note personnelle » de Keller comparé à Balzac ou Dickens, ce n'est pas non plus son « optimisme » en comparaison de leur « pessimisme ». Dans tout cela, la personnalité de l'écrivain est naturellement déterminante. Mais cette personnalité n'est pas quelque chose d'abstrait, hors du temps, purement psychologique, mais elle repose chez Keller sur la bourgeoisie de la démocratie suisse, libre et encore originelle, chez Balzac et Dickens sur la solitude de l'artiste honnête, et même de l'homme honnête en général à l'âge du capitalisme naissant.

Le caractère prosaïque de la vie dans le capitalisme atomise économiquement les hommes. Le rapport économique entre leurs destins, qui existe dans les faits, complexe à maints égards, leur apparaît comme une puissance énigmatique anonyme, insaisissable, inconcevable. De cette duplicité que la vie dans le capitalisme revêt inévitablement dans la conscience des hommes naît leur solitude intime, que les grands écrivains épique du prosaïsme capitaliste dépeignent avec une émotion si profonde. Cette solitude pénètre aussi profondément la vie de l'enfance. Dans toute la littérature mondiale, il y a peu de tableaux émouvants à ce point de la solitude, de l'abandon de l'homme, comme ces chapitres dans *Le magasin d'antiquités* de Dickens¹¹⁴ où la petite Nelly, seule dans la nuit, attend son grand-père.

Cette solitude, cet abandon de l'homme par les hommes sont étrangers au monde de Keller. Tout ce que vit son héros, même si c'est le plus triste et le plus avilissant, il le vit dans une certaine communauté, même si elle pose souvent des

¹¹⁴ Trad. A. des Essarts, Hachette, 1887.

problèmes. Les raisons sont encore une fois à rechercher dans le social. C'est dans la figuration de sa période de jeunesse en Suisse que, sans aller plus loin, cela est le plus éclairant. Mais même le tableau de l'Allemagne présente certains traits de l'évolution primitive. Ce n'est pas un hasard si Keller, qui a achevé son roman à Berlin, ne fait se dérouler l'action que dans le sud de l'Allemagne, à Munich, petite ville chaleureuse, aux goûts artistiques petit-bourgeois, et dans le château du comte. À cela s'ajoute la communauté naturelle des artistes, puis celle des artisans et des ouvriers à Munich, la solidarité spontanée des intellectuels authentiques dans le château du comte. Certes, on voit partout des ombres menaçantes : concurrence déloyale et sans scrupule, tromperie, arrivisme, etc. Mais l'élément prédominant est encore constitué par cette communauté, même si elle est toujours plus fortement menacée.

En l'occurrence, ce n'est sûrement pas un hasard, mais c'est très caractéristique du démocratisme de Keller, qu'aucun sans exception de ces trois artistes dont la communauté se situe au cœur des événements de Munich n'est allemand. Le héros principal est Suisse, Lys est hollandais, Erikson Scandinave ; ils sont donc sans exception originaires, non pas de l'Allemagne prérévolutionnaire, politiquement arriérée, mais de pays voisins plus démocratiques.

Dans le destin de ces trois personnages, Keller dépeint les conflits de la vocation artistique, les contradictions de l'art moderne, les oppositions entre l'art et la vie. Là aussi, dans la représentation et le traitement de ce problème, Keller se situe au plan socio-historique entre la problématique de *Wilhelm Meister*, et celle du *Chef-d'œuvre inconnu* et d'autres œuvres de Balzac. Dans le monde de *Wilhelm Meister*, les problèmes de l'art lui-même ne sont pas encore soulevés. La destinée de la carrière artistique du héros n'est

que l'échec d'un dilettante. Ce n'est que chez des personnages secondaires, comme Serlo ou Aurélie, que l'on aborde les problèmes de la condition d'artiste. Balzac en revanche représente déjà les contradictions tragiques de l'art moderne, non seulement l'abîme toujours plus profond entre l'art et la vie sous le capitalisme, non seulement son reflet dans l'inhumanité inévitable de la relation de l'artiste à la vie, mais aussi dans la dialectique tragique de l'art moderne lui-même.

Keller – à côté d'arrivistes, d'imposteurs, et de routiniers – montre des artistes clairement ratés. Il montre aussi comment certaines tendances dangereuses de l'art moderne résultent nécessairement de l'existence des artistes. Ainsi chez Erikson, une routine naturaliste presque dénuée d'esprit, ainsi tout particulièrement chez le héros lui-même, une peinture des idées de plus en plus abstraite et dénuée de sens. Il est intéressant que Keller, dans la dernière phase de son activité désespérée – sans aucun doute en ce temps-là par exagération humoristique – emmène ses héros presque à la limite d'une peinture « abstraite », « sans objet », qui ne deviendra dominante que plusieurs décennies plus tard.

Les problèmes de l'art et de la vie prennent donc chez les trois artistes une nouvelle orientation très intéressante et particulière. (L'échec de Roemer, le professeur du jeune Henri Lee, devenu fou, donne déjà le même thème en forme de prélude). Chacun de ces trois artistes – chacun à sa manière – a une richesse humaine trop grande pour pouvoir être satisfait par l'activité artistique qui lui est accessible et atteignable. Chacun d'eux parvient de la sorte aux limites les plus extrêmes qu'il peut atteindre, il éprouve ici des problèmes plus ou moins profondément ressentis et abandonne alors l'activité artistique pour retourner à la vie pratique.

C'est de manière simple, presque insipide, que ce conflit se déroule chez Erikson, qui devient un commerçant aisé. Lys, qui se tourne plus tard, tout comme Henri, vers l'activité sociale, forme une sorte de transition, où Keller transpose très finement les différences d'origine sociale et de situation matérielle dans des psychologies artistiques et humaines. Culturellement, Lys est beaucoup plus évolué qu'Henri. Comme homme riche, non seulement il a derrière lui une évolution artistique plus linéaire, et de ce fait moins problématique que celle du dilettante plébéen souvent erratique, mais au plan de la conception du monde, il s'est aussi beaucoup plus tôt radicalement libéré des préjugés religieux. À l'époque où ils sont ensemble à Munich, Lys représente déjà un athéisme résolu, tandis qu'Henri apparaît encore comme un défenseur de Dieu, de la liaison entre foi et morale.

Mais Keller montre que la formation d'Henri, péniblement acquise dans la lutte, a plus de profondeur et de valeur que la supériorité blasée, confinant à la décadence, des riches toujours sans souci. Lys lui aussi est un « peintre des idées », sur la base cependant d'un art techniquement très avancé. Les problèmes humains de son activité, le cul de sac dans lequel il se trouve, lui apparaissent de ce fait, dans sa conscience, bien moins aigus et pénibles que cela n'est le cas pour Henri. Son retournement, son tournant vers la vie active, se produit donc plus soudainement, moins péniblement, plus à l'improviste, il a moins de bases humaines profondes que chez l'enfant de la plèbe. Ici comme partout, Keller fait apparaître très finement l'interaction dialectique entre possibilités matérielles et psychologie. Le virage des deux personnages aisés, Erikson et Lys, n'est déterminé par aucune contrainte externe ; de l'autre côté, il

est plus spontané, moins profond, moins idéologiquement fondée que chez Henri.

L'échec d'Henri est à des causes économiques directes. Certes, on voit dans sa dernière phase artistique qu'il est arrivé aux limites de ce qui lui est donné, que s'exprime chez lui une richesse humaine qui ne peut absolument pas se manifester dans son art. Si donc il se tourne vers l'étude de l'homme, poussé par la nécessité interne de son évolution, il ne peut le faire que de manière très temporaire et très fragmentaire, puisqu'il a vendu tout son bien à prix bradés. La période de transition doit prendre fin au plus vite, et Henri achève sa carrière artistique en peignant des hampes de drapeau pour un petit salaire aux pièces.

Tout cela est authentique, pris sur le vif. Mais si Keller en était resté là, il aurait écrit une des nombreuses histoires sentimentales modernes, dans lesquels la brutalité des circonstances défavorables conduit à la ruine un artiste en plein essor. Mais en dépit de cette puissance très fortement soulignée des circonstances économiques, Keller considère l'échec d'Henri comme une tragédie humaine intime. C'est pourquoi, après qu'il soit devenu temporairement artisan, il le fait arriver au château de comte, au cours d'un pénible voyage à pied vers son pays. Lorsqu'il s'avère que le comte, un disciple de Feuerbach et un amateur d'art, a acquis par un brocanteur les œuvres d'Henri, on en vient à parler entre eux du renoncement d'Henri à l'art. Henri met en avant que ce tournant est commun à lui et à ses camarades, sans pouvoir par-là convaincre son ami plus âgé ; il est sûr, souligne ce dernier, qu'Henri – de même que les autres – en raison des lacunes de sa formation artistique, ne peut absolument pas encore connaître les véritables limites de ses capacités artistiques. Comme Henri persiste dans son renoncement, parce qu'il a « atteint son modeste sommet » et ne pourrait

« même dans des conditions plus favorables... être tout au plus qu'un dilettante animé de prétentions académiques », le comte le soumet à une dernière épreuve :

« Il ne faut pas désertier aussi lamentablement : il faut prendre congé avec élégance du métier de vote jeunesse... Ce à quoi nous renonçons, nous devons y renoncer par libre choix et ne pas imiter le renard avec les raisins. »¹¹⁵

De fait, Henri reste dans le château du comte et peint ses deux dernières toiles. Entre-temps, il s'est approprié la conception du monde de Feuerbach, et en relation avec Dorothee, l'enfant trouvée fille adoptive du comte, il a atteint sa maturité humaine décisive ; c'est donc en toute liberté qu'il renonce aux tendances artistiques de sa jeunesse. C'est en affranchi, extérieurement comme intérieurement, qu'il retourne à l'activité politique dans son pays. Ce qui dans le cas de Lys était à moitié d'un rentier qui s'ennuie est ici le fruit mûr d'une longue et honorable lutte.

Ici comme partout, la sympathie de Keller va aux plébéiens ; mais elle n'est en aucune façon unilatérale, sans discernement, acritique. La reconnaissance de la supériorité de Lys est certes le condensé d'une froide observation ; mais il y a de nombreux autres cas où Keller représente avec humour ou sérieux les relations réciproques obligatoires entre le haut et le bas. C'est justement dans cet équilibre multilatéral que le démocratisme authentique de Keller trouve son expression artistique : il se sent tellement en sécurité dans cette existence et cette conscience sociale qu'il peut se permettre la critique et l'autocritique les plus impitoyables ; il est très éloigné de la mesquinerie esthétique ou provinciale des écrivains « purement » plébéiens. C'est ainsi par exemple qu'on en vient dans le château du comte à

¹¹⁵ *Henri le Vert*, op. cit., p. 498.

une petite humiliation humoristique du héros. Dorothée, la fille adoptive du comte, a lu l'autobiographie d'Henri, dans laquelle il se flatte de son ascendance de la bonne bourgeoisie. Elle organise pour la petite société un repas distingué dans la salle des chevaliers, et y apparaît élégamment habillée en jeune comtesse. Lorsque pendant le déjeuner, la conversation vient sur les ancêtres d'Henri,¹¹⁶ celui-ci fait étal de sa fierté bourgeoise face aux aristocrates et apprend sous les risées que la « fille du comte » n'a absolument aucun ancêtre, parce qu'elle est une enfant trouvée. Ce que Schiller célèbre dans le *Wilhelm Meister* de Goethe, à savoir que l'on y représente littérairement l'inanité des différences d'état dans toutes les relations humaines, est le trait fondamental de la représentation des rapports humains par Keller. C'est l'esprit du démocratisme authentique qui crée ici l'intrigue, les situations, et les personnages.

Cet équilibre dans les relations réciproques vaut également pour les rapports idéologiques et politiques entre la Suisse et l'Allemagne. Nous avons à maintes reprises indiqué que c'est seulement en Allemagne qu'Henri Lee a achevé sa propre maturation en matière de conception du monde, en s'appropriant la forme de pensée la plus élevée de l'Allemagne prérévolutionnaire, la philosophie de Ludwig Feuerbach. La partie allemande du roman élimine chez Henri toute trace d'étroitesse provinciale. D'un autre côté pourtant, on souligne fortement la supériorité de la démocratie suisse de tradition ancienne sur les petits états monarchiques allemands. À nouveau non pas abstraitement, mais en entrant dans les rapports vitaux concrets, en transformant les relations des individus entre eux. Le comte feuerbachien n'est pas seulement celui qui sauve matériellement Henri

¹¹⁶ *Henri le Vert*, op. cit., p. 505.

Lee d'une situation désespérée, mais aussi son dernier éducateur en morale et en conception du monde ; sa supériorité est celle de la sagesse mature, et pas seulement celle de la culture plus superficielle comme chez Lys. Malgré cela, lorsqu'Henri est sauvé et veut retourner dans son pays, affermi intérieurement comme extérieurement, la supériorité du démocrate suisse sur les sujets allemands prérévolutionnaires se manifeste « soudain » au moment de l'adieu. « Je n'avais jamais vu cet homme, d'ordinaire si paisible, dans une telle surexcitation. La seule idée que j'étais sur le point de m'en aller dans une république et d'y prendre part à la vie politique semblait éveiller en lui toute une suite d'idées apparentées, avec la souffrance d'anciennes amertumes. »¹¹⁷

Cette présence permanente du social dans toutes les relations des hommes entre eux, dans leur psychologie, leur morale, leur conception du monde, dans leur ressenti, leur vécu, leur pensée et leur action supprime la solitude de l'homme qui nous est connue dans les romans modernes ; elle fait de chaque événement, même de la rumination la plus solitaire, un fait social.

Cette manière d'envisager le monde, qui provient de l'enracinement solide de Keller dans la démocratie suisse, rend, dans sa figuration, possible cette grandeur épique naïve qu'en dehors de lui, seul Léon Tolstoï possédait au 19^{ème} siècle.

Keller doit cette grandeur épique à sa liaison étroite aux forces originelles encore vivaces de la démocratie suisse. C'est pourquoi il n'est jamais contraint d'exagérer ou d'embellir sentimentalement ; il se contente plutôt de découvrir et de figurer la grandeur originelle dans les

¹¹⁷ *Henri le Vert*, op. cit., p. 546.

mouvements populaires eux-mêmes. Il peut dépeindre tout ce qui est rustique, pragmatique, borné chez ses personnages avec son humour réaliste implacable, sans enlever à l'événement global sa grandeur populaire ; oui, la grandeur épique naît précisément de ce que cet arrière-plan rustique, pragmatique et terre à terre, est toujours visible.

Ainsi, le paysan qui interprète Arnold Melchtal ¹¹⁸ à la fête de Guillaume Tell vend rapidement ses bœufs sur le chemin vers le serment du Rütli ; c'est ainsi que l'interprète de Tell, dans la pause entre le tir de la pomme et le meurtre de Gessler, négocie avec le gouverneur de la province sur le fait que la nouvelle route à construire doit impérativement passer devant son auberge. ¹¹⁹ Ce n'est que par cette conception épique, naïvement grande que de tels événements peuvent perdre tout caractère purement descriptif et devenir des éléments vraiment dramatiques de l'action épique : Ici aussi, je peux me limiter à quelques exemples. Pensons par exemple au tournant que la fête de Guillaume Tell signifie dans l'évolution du double amour d'Henri Lee pour Anna et Judith ; à l'influence du premier exercice militaire, joué dans une fête par Henri, sur l'évolution de ses penchants à la prodigalité fanfaronne et sur le premier déraillement moral qui en résulte ; à la dernière rencontre du jeune Henri avec Judith après qu'il s'est séparé d'elle, après la mort d'Anna : juste au moment où il fait l'exercice sur le champ de manœuvre, la voiture des émigrants avec Judith passe à proximité, un regard lui est juste accordé, et c'est alors que l'ordre « demi-tour » est lancé, et lorsqu'il voit à nouveau la route, Judith a disparu sans laisser de traces. ¹²⁰

¹¹⁸ Arnold von Melchtal : l'un des fondateurs légendaires de la Confédération suisse. Les deux autres sont Walter Fürst et Werner Stauffacher.

¹¹⁹ *Henri le Vert*, op. cit., p. 227.

¹²⁰ *Henri le Vert*, op. cit., p. 301.

La vie du peuple a cette vivacité et cette grandeur chez Keller parce que pour lui, le peuple n'est jamais une « masse » abstraite, qui serait d'une manière ou d'une autre – condescendante, hautaine, ou nostalgique – opposée aux individus isolés. Le peuple est constitué ici de personnalités vivantes, dépeintes individuellement, et les grands événements festifs à l'occasion desquels la « totalité des objets » s'exprime dans la représentation sont justement des réunions de tels individus, naturelles, organiques produites par la vie. C'est pourquoi les intérêts personnels divers y convergent et, au travers de l'interaction naïvement spontanée des intérêts personnels et sociaux, par la croyance que – en dernière instance – les intérêts publics sains vont s'imposer, ils font naître un tableau vraiment vivant de la démocratie originelle. La force motrice – souvent égoïste – des intérêts personnels n'est pas seulement montrée telle qu'elle est dans la vraie vie, mais elle crée aussi la forme épique : elle transforme les images les plus grandioses et les plus pittoresques de la vie du peuple en action épique dynamique, individuelle.

De cette conception littéraire du monde découle les caractères dynamique et sensible de chacun des moments racontés. C'est d'elle que découle la poésie spécifique, authentiquement épique, de Keller : de chaque personnage, de chaque situation émane la lumière de la beauté innée qui leur est propre. Jamais rien n'est greffé dans la sphère de la beauté par une ambiance subjective, un lyrisme ou une nostalgie. L'art de la narration de Keller libère les objets, décortique leur essence, et dans cette essence apparaît alors la beauté spécifique, qui sinon resterait cachée, de chaque individualité, qu'il s'agisse d'un homme, d'un paysage ou d'un événement. Chaque personnage a chez Keller sa beauté spécifique propre : la délicatesse malade et la fragilité

d'Anna et d'Agnès de même que la maturité de femme de Rosalie ou de Judith, ou la supériorité de jeune fille de Dorothee, ferme et flexible, pleine d'humour spirituel, ou l'héroïsme de la mère, calme et obstiné, souvent étroit. Le dévoilement de l'essence est chez Keller un dévoilement de la beauté ; il montre la richesse profonde de la vie en nous faisant voir que l'essence de l'homme véritable est plus authentique et vivante que son apparence.

De ce matériau, de cet esprit résulte aussi la beauté du monde suisse des nouvelles de Keller, qui se situe chronologiquement après l'achèvement de la première version du grand roman. Dans les deux cas, la base est le sentiment du caractère inébranlable intrinsèque, social, de la démocratie originelle suisse.

Certes, le grand réaliste Keller voit bien les dangers qui pèsent sur la démocratie originelle de la part du capitalisme émergent, il les voit d'autant plus clairement qu'ils sont à l'œuvre dans la réalité même, désagrégeant la vie du peuple. À ce problème sont corrélées pour Keller les possibilités d'un roman purement suisse, les tentatives de condenser la réalité suisse dans un tableau épique global, grand et complet. C'est pourquoi elles impliquent pour lui, comme écrivain réaliste inflexible, de se confronter à l'intrusion du capitalisme, aux conséquences sociales, humaines et morales du passage progressif de la Suisse au capitalisme. Keller s'est trouvé là dans un dilemme insoluble, dans une situation de résignation tragique. En réaliste véritable, il ne pouvait pas fermer les yeux sur quoi que ce soit. Partout où il décrit ce processus de passage au capitalisme, il le fait avec un réalisme implacable.

Mais par-là, il détruit en lui-même les sources de la sublimation poétique de la réalité qui lui étaient offertes.

Partant de sa conception du monde, il n'y avait pas la possibilité d'y trouver les sources d'une nouvelle poésie, shakespearisante, de la réalité, comme cela fut possible chez Balzac ou Dickens. La nouvelle *Das verlorene Lachen* est pose déjà de nombreux problèmes et n'est pas à la hauteur les autres récits de Keller. Cela, Keller lui-même l'a bien senti, et il écrit à ce sujet à F. Th. Vischer : « Vous avez trouvé les dernières nouvelles seldwyloises... trop tendancieuses et locales. Je crois que l'erreur principale réside dans le fait qu'il s'agit à proprement parler du sujet d'un petit roman qui ne peut pas aisément être transformé en nouvelle. De ce fait, beaucoup de choses ont dû être rapportées de manière déductive et résumée, au lieu de de se démêler des événements de manière anecdotique, de là l'aspect tendancieux et ennuyeux. Je crois en outre que je devrais finalement m'essayer à un tableau plus sérieux de la culture moderne. »¹²¹

Le dernier roman du Gottfried Keller vieillissant, *Martin Salander*, essaye donc vraiment de tracer un tableau global de cette transformation capitaliste de la Suisse. Pour ce roman aussi, malheureusement, l'autocritique de l'auteur citée ci-dessus est largement valable. Le grand art de Keller ne se montre plus que dans quelques personnages grandioses, en particulier dans celui de Marie Salander. Sinon, le style est, pour de longues séquences, sec et inhabituellement pauvre pour Keller ; la polémique contre la dégénérescence morale engendrée par le capitalisme est caricaturale, sans atteindre jamais un art véritable de la distorsion satirique ; l'utopie est opposée aux faits de la vie de manière aride, didactique, et de ce fait non-convaincante.

¹²¹ Lettre du 29 juin 1875, in *Keller in seinen Briefen* ; op. cit., pp. 174-175

C'est pourquoi ici aussi se perd la plus grande force épique de Keller, la « totalité des objets ». Keller est contraint de se confronter littérairement à la décomposition par le capitalisme de la vie populaire démocratique originelle. La fête publique de mariage constitue par exemple cette tentative de représenter la déformation de l'ancien déclinant, provoquée par la vie, comme partie intégrante d'une nouvelle épique, d'une « totalité des objets » romanesque et paradoxale. Dans cet exercice, Keller devait échouer, parce que son don littéraire s'enracine indissociablement dans le rêve de l'ancienne démocratie harmonieuse, parce qu'il n'est plus à même de voir ces nouvelles forces positives de la société qui, à partir de cette décomposition, vont créer une nouvelle vie populaire. Mais il a au moins osé cette tentative, tandis que la plupart de ses contemporains allemands se sont réfugiés dans l'« intimité » des chambres closes de la simple vie privée.

Dans la littérature moderne, c'est à Maxime Gorki qu'a été réservée la maîtrise littéraire de ce nouveau problème de l'épique. Chez Gorki, nous voyons justement toutes les institutions, les usages, les coutumes de la vieille Russie exposées devant nous avec une force descriptive passionnante, analogue à celle de Tolstoï en son temps, et à celle que nous pouvions observer pour la Suisse chez Gottfried Keller. Mais tandis que la vaste description épique de la naissance et de la mort, du mariage, des assemblées de la noblesse et des réjouissances amicales, de la guerre et de la paix, qui était pour Tolstoï un moyen artistique pour atteindre une grandeur presque homérique du calme et de l'harmonie épique, sa fonction va être chez Gorki totalement opposée. Le combat révolutionnaire contre le tsarisme, les reliquats du féodalisme et le capitalisme « asiatique » qui se renforce, les douleurs de l'enfantement du nouveau monde

du socialisme, transforment la description de la vieille Russie en celle d'une danse de la mort lugubre et grandiose. Justement parce que Gorki a bien vu toute la profondeur et le caractère progressiste en dernière instance de ce processus de dissolution, il place partout au premier plan les coutumes et les usages du vieux monde décadent, et dans leur transformation en une routine sans âme, ossifiée, en une hypocrisie maligne, en un ensauvagement barbare, il montre le caractère touchant toute la vie du peuple de la décomposition de la vieille Russie, apparemment immobile et prétendument immuable, par le capitalisme.

Gorki peut trouver là une nouvelle forme épique monumentale, une forme phénoménale toute nouvelle de la « totalité des objets », parce qu'à ses yeux, les douleurs de l'enfantement du nouveau se révèlent dans la dissolution de l'ancien. Ce point de vue était obligatoirement refusé à Keller. Sa grandeur et sa limite se voit dans ce que – seul à son époque – il a osé aborder ce problème, mais qu'il a nécessairement dû échouer.

Ainsi, la limitation résignée du grand écrivain épique Keller à la forme relativement modeste de la nouvelle est restée sa planche de salut comme artiste. Sans stylisation romantique, sans retours archaïsants à des formes anciennes, il a créé un monde de contes unique en son genre au sein de la réalité bourgeoise moderne, un monde qui, comme celui des très vieux contes est profondément réaliste et vrai dans chaque trait singulier de l'humain, et qui pourtant montre en même temps l'aspiration réelle des meilleurs des hommes de cette réalité comme pouvant être exaucée de manière convaincante et belle.

VII. Humanisme

Le renouveau d'une forme littéraire très ancienne, l'enracinement dans la démocratie originelle, ne fait jamais de Keller, comme nous l'avons vu, un héraut du « retour à la nature » qui voudrait rabattre l'évolution littéraire et culturelle sur des formes primitives, jouer le primitif et l'ancien contre le neuf. Dans tous les domaines de la nature, Keller est un adversaire résolu de tout retour romantique au passé. Et si sa conception utopique de la démocratie suisse puise une partie de sa force et de son objectivité de certains traits du passé, cela signifie seulement pour son œuvre que les plus hautes possibilités humaines et culturelles du développement supérieur d'une démocratie originelle y apparaissent comme réalité représentée de destinées individuelles. C'est artistiquement conciliable – justement dans la forme de la nouvelle – avec un réalisme intrépide et implacable. Et cette figuration a la signification importante, d'une vaste portée pour le futur, que les hommes dépeints ici se dressent devant nous comme de vrais modèles d'une vie dans la démocratie, que les traits culturels humains réels de toute démocratie prennent sous nos yeux une forme idéale sans rien perdre de leur réalisme, au sens shakespearien du terme. L'opposition de Keller à son seul prédécesseur important, Gotthelf, n'est pas seulement politique. Gotthelf représente des situations paysannes primitives réelles, et selon une idéologie, à dire vrai, à partir de laquelle leur arriération se trouve idéalisée. Il en résulte, comme Keller le démontre, des déformations souvent tendancieuses de la réalité suisse, des calomnies tendancieuses du progrès et de la démocratie. Mais Keller montre en même temps que là aussi, on a la représentation épique et monumentale incomparable de situations humaines primitives.

Pourtant, malgré toute son admiration pour la grandeur épique des aspects réussis des écrits de Gotthelf, Keller ne se situe jamais en continuateur de la ligne de Gotthelf. Cela ne peut pas être le cas, déjà parce que, sentimentalement, il n'a plus accès aux présupposés humains du monde de Gotthelf, dans la mesure où ceux-ci représentent pour lui quelque chose de définitivement passé. Cela se voit clairement dans la manière de traiter l'amour, qui n'existe pas encore dans le monde primitif de Gotthelf. Keller met en avant avec la plus grande admiration artistique combien le manque d'amour individuel dans l'œuvre de Gotthelf contribue au caractère monumental de son style.

Mais il reste ici spectateur et admirateur d'une période révolue. Le disciple de Goethe et de Feuerbach, l'humaniste démocrate, qui veut servir au développement diversifié de l'être humain, ne peut rien entreprendre dans ce monde-là, avec cette conception du monde. Comme écrivain, Keller n'est pas le continuateur de Gotthelf, mais de Goethe. Ce rapport profond entre Goethe et Keller a déjà été maintes fois reconnu et souligné. Mais il ne repose pas sur une de ces affinités superficielles formelles dont on se prévaut d'habitude la plupart du temps. Évidemment, *Wilhelm Meister* et *Poésie et Vérité*¹²² ont exercé une certaine influence sur la forme d'*Henri le Vert*. Mais là, justement, l'opposition des époques et des positions nécessaires des auteurs à leur égard est plus forte et plus essentielle que leur affinité. Le lien littéraire des auteurs Goethe et Keller se manifeste bien davantage dans leurs personnages, dans la manière d'allier organiquement une fidélité implacable à la vérité et un profond humanisme inébranlable.

¹²² Johann Wolfgang von Goethe, *Poésie et Vérité, souvenirs de ma vie*, trad. Pierre du Colombier, Aubier, 1992,

Dans ses commentaires des romans de Gontcharov et de Tourgueniev, le grand critique russe Dobrolioubov a indiqué que les femmes qu'ils dépeignent sont à tout point de vue humainement supérieures aux héros masculins ; qu'elles ont un développement plus riche, elles sont moralement plus matures, plus résolues dans l'action que ces derniers ; que du côté des hommes, il y a tout au plus une supériorité au plan des idées et de la culture, une supériorité dans le domaine de la formation. Dobrolioubov a découvert là avec perspicacité un élément essentiel d'une certaine étape de développement de la littérature du 19^{ème} siècle. Et une tendance répandue de la sorte, qui apparaît de manière générale chez des écrivains de convictions sociales et artistiques différentes, tout à fait indépendamment de toute influence littéraire, a évidemment des causes sociales très profondes. Dobrolioubov a aussi découvert les origines spécifiques de ce phénomène littéraire dans la société russe de son temps.

Ce qui nous intéresse ici, c'est l'étape allemande de développement de cette tendance. Elle commence en Allemagne avec Goethe, plus précisément dans son œuvre de la période de Weimar, et trouve son expression la plus claire après la Révolution française. Chez le jeune Goethe du *Sturm und Drang* et même au début de la période de Weimar, pendant laquelle il mène à bonne fin avec une grande maturité des projets de jeunesse, les personnages de Götz, de Werther, d'Egmont ou de Faust, par leur tragédie sociale humaine, font encore de l'ombre aux personnages féminins merveilleusement représentés qui agissent avec eux. C'est Iphigénie qui constitue à proprement parler le tournant. Et lorsque Goethe, surtout comme narrateur, aborde la discussion concrète et pratique de la société bourgeoise, ce changement de pondération des personnages est déjà clairement visible. Il suffit de comparer Dorothee à

Hermann,¹²³ Nathalie et Philine à Wilhelm Meister,¹²⁴ Otilie et Charlotte à Édouard.¹²⁵

Ce tournant dans l'œuvre de Goethe est biographiquement corrélé à la grande déception de Weimar. Son caractère et son contenu social a en son temps été exposé de manière perspicace par Franz Mehring, en opposition à l'histoire bourgeoise de la littérature : il s'agit bien moins de la tragédie amoureuse avec Charlotte von Stein que du fait que l'homme des lumières Goethe vint à Weimar pour au moins réaliser pratiquement quelque chose de ses idéaux humanistes sociaux dans ce petit État, mais qu'après de rudes luttes internes, il dût se convaincre qu'un homme – fut-il Goethe – ne pouvait rien faire contre l'absolutisme allemand des petits États, même sous la forme relativement « éclairée » et bienveillante comme chez Charles-Auguste.¹²⁶

Même après cette déception de ses espoirs de jeunesse, Goethe n'a évidemment jamais renoncé totalement à la possibilité d'agir pratiquement dans la société de son époque, d'introduire les idéaux de l'humanisme dans la vie de la société bourgeoise. Sous différentes formes, avec un dosage différent d'espoir et de résignation, ce problème réapparaît constamment chez lui, mais le moment de la résignation ne pourra dès lors plus être aboli. La suite de *Wilhelm Meister*¹²⁷ porte déjà le sous-titre *Les renonçants*, et ce renoncement signifie déjà que Goethe reconnaît pleinement comme un fait accompli, comme base pratique

¹²³ Goethe, *Hermann et Dorothee* récit épique en vers comprenant neuf chants 1796. Aubier bilingue, 1992.

¹²⁴ Dans *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, op. cit.

¹²⁵ Dans *Les affinités électives*, Paris-Genève, Slatkine, 1995

¹²⁶ Charles-Auguste de Saxe-Weimar-Eisenach (1757-1828)

¹²⁷ *Les années de pèlerinage de Wilhelm Meister*, Trad. Jacques Porchat, Paris, Les éditions du Carrousel, 1999.

de la civilisation de son époque, la fonction de la division capitaliste du travail morcelant le développement diversifié de la personnalité. Et Goethe qui, comme son grand contemporain Hegel avec lequel il a maintes affinités, campe sur le point de vue de la « réconciliation » de l'idéal et de la réalité, de l'humanisme et de la société bourgeoise, prend véritablement cette reconnaissance au sérieux, et en tire toutes les conséquences au plan humain, idéologique, et littéraire.

Pour la figuration littéraire qui nous intéresse, ces conséquences sont certes extraordinairement pleines de contradictions. L'une de ces contradictions est donc ce déplacement de pondération entre l'importance humaine des personnages masculins et féminins. Tant que Goethe se situe dans un combat véhément contre la société féodale absolutiste, tant que son humanisme combatif a pour tâche de décrire sa force brute, destructrice des hommes, les héros masculins de cette révolte prennent cet éclat fascinant, porteur de catastrophes, cette grandeur humaine tragique, par lesquels ils dépassent leurs partenaires féminines, dépeintes également avec perfection. Pourtant, dès que la « réconciliation » résignée avec la société bourgeoise devient le fil directeur du réalisme de Goethe, il faut obligatoirement qu'apparaisse au premier plan, dans la représentation des hommes, cette contradiction de la société capitaliste selon laquelle son développement engendre d'un côté l'individualité, met pratiquement à l'ordre du jour, par nécessité, l'exigence de capacités polyvalentes, mais en même temps, avec la même nécessité socio-économique, anéantit, atrophie, morcelle cette individualité.

Ce n'est que dans des espaces intermédiaires fortuits qui naissent de conjonctions remarquables, de coups de chance personnels et sociaux – dans une certaine mesure dans des

intermondes ¹²⁸ épicuriens, espaces intermédiaires de la société capitaliste – qu’il y a à présent un développement relativement libre et diversifié de la personnalité humaine. Goethe lui-même a constamment construit pour lui-même de tels espaces intermédiaires ; mais il était beaucoup trop critique, autocritique, et clairvoyant pour surestimer les aspects fortuits de son existence personnelle, qui ne doivent pas être socialement généralisés. Il voyait très clairement cette borne infranchissable de la société capitaliste, qui s’oppose de l’extérieur et de l’intérieur au développement diversifié de l’individualité de l’homme, dès qu’il voudrait transposer dans une activité sociale cet idéal humaniste nécessaire qui découle de cette société même. De la compréhension profondément réaliste de ce caractère contradictoire, naît chez le Goethe devenu plus mûr le déplacement de pondération de l’importance humaine de ses personnages masculins et féminins.

Ces contradictions de la société capitaliste sont évidemment aussi les bases de l’existence socialement nécessaire de la femme. La société bourgeoise à ses débuts cantonne leur existence et leur activité à la maison et à la famille, et il n’est point besoin de commentaire pour y voir une forme d’asservissement du développement de leur personnalité. La littérature de la fin du 19^{ème} siècle – que l’on pense à George Sand, à Hebbel et Ibsen – dépeint donc cette révolte de la personnalité humaine de la femme. Mais pour cela, il faut un développement de la société bourgeoise plus avancé que celui des temps de Goethe en Allemagne.

Le sous-développement économique du capitalisme allemand d’alors, combiné à l’extrême floraison de la culture

¹²⁸ Épicure suppose que les dieux habitent les intermondes, espaces laissés vides entre les différents mondes où ils sont préservés des chocs des atomes.

humaniste, également nécessaire au plan sociohistorique, crée donc pour quelques femmes, dans des circonstances particulièrement favorables, de ces espaces intermédiaires de développement diversifié et humainement sûr de la personnalité. Il est vrai que la limitation des rapports sociaux à la relation aux individus crée dans la moyenne des cas une étroitesse d'esprit philistine, mais elle peut à l'aide de hasards personnels et sociaux particulièrement heureux conduire à une immédiateté humaine de l'humanisme, à une réalisation immédiate des idéaux humains dans un petit cercle de la relation aux individus. Les lettres esthétiques de Schiller et la conclusion de *Wilhelm Meister*, de même que les illusions de la première période du romantisme montrent combien cette époque a suscité de grands espoirs, certes socialement fallacieux si on les généralise, en ce qui concerne de tels espaces intermédiaires amicaux.

L'humanisme immédiat de ces femmes signifie un dévoilement instinctif du fétichisme, la retraduction de toutes les relations sociales par ailleurs objectivées par le capitalisme en relations d'homme à homme. Les femmes qui peuvent se développer dans de tels espaces intermédiaires donnent par leur vie un outil de mesure de ce que crée le développement de la société bourgeoise en matière de possibilités humaines, des possibilités qu'elle réprime et atrophie en permanence, à grande échelle

Il s'agit donc là d'un phénomène social – certes éphémère et survenant isolément – et pas d'une particularité personnelle, biographique littéraire, de Goethe. L'importance extraordinaire qu'ont atteinte à cette époque en général des femmes comme Caroline, Bettina, ou Rahel,¹²⁹ qui

¹²⁹ Caroline Michaelis, épouse de Schlegel, puis de Schelling (1763-1809) Bettina Brentano (sœur de Clemens), épouse d'Achim von Arnim, (1785-1853), Rahel Levin épouse Varnhagen (1771-1833).

n'écrivaient pas, ou seulement de manière épisodique, en dilettantes, et qu'elles doivent presque exclusivement à ce poids humain, montre clairement le caractère social général de cette évolution dans l'Allemagne d'alors.

Cette originalité de Goethe par rapport aux plus grands créateurs de personnages féminins du passé – y compris Shakespeare – n'est donc pas une question de supériorité ou d'infériorité littéraire, mais un problème de développement socioculturel. Si donc nous considérons Gottfried Keller dans cette perspective comme continuateur et prolongateur de l'œuvre de Goethe, il ne s'agit pas, là-non plus, de la comparaison esthétique entre deux écrivains. Assurément, il reste le fait que Keller lui-aussi est un créateur de personnages original et important, et c'est là la condition préalable incontournable d'une telle comparabilité.

Judith, Dorothee, Lucie, Figura Leu,¹³⁰ Marie Salander, de Keller prolongent la lignée humaine sociale des personnages féminins chez Goethe. Mais elles vivent déjà à une autre étape de l'évolution sociale, dans d'autres temps, dans un autre pays, dans une société d'un autre type, plus démocratique. Elles sont de ce fait plus robustes, plus terre à terre, plus plébéiennes ; même lorsqu'elles sont originaires d'une couche sociale plus élevée. Mais comme chez elles, la culture humaine, la culture des sentiments et des relations aux autres hommes, la culture de la finesse et de la sécurité morales, sont tout autant développées que chez les figures féminines de Goethe, elles réalisent une synthèse particulière entre ces deux lignes que l'on peut observer dans la figuration par Goethe de personnages féminins humainement éminents.

¹³⁰ Judith et Dorothee sont, rappelons-le, des personnages d'*Henri le Vert* et Lucie de l'*Épigramme*. Figura Leu est un personnage du *Landvogt von Greifensee*, in *Zürcher Novellen* op. cit., pp. 149-266.

D'un côté, Goethe représente des personnages féminins issus du peuple : Clara, Marguerite, Dorothee, Philine.¹³¹ Cela fait partie de l'essence de l'époque à laquelle Goethe a vécu et de sa relation à celle-ci, que les hautes qualités morales de ces femmes ne parviennent pas à une pleine réalisation. L'héroïsme de Clara se manifeste dans le sacrifice tragique de sa vie ; le courage avisé de Dorothee va être suscité par de grands événements historiques de portée mondiale, et après la révélation de cette force, elle replonge dans le quotidien de la vie bourgeoise. Dans cette limitation, Goethe exprime une profonde sagesse démocratique : il montre que Clara et Dorothee ne sont pas des phénomènes exceptionnels dans le peuple, qu'au contraire, la possibilité d'un héroïsme simple de ce genre sommeille chez de très nombreuses femmes et n'attend que la grande occasion pour s'éveiller en réalité. (La Jeanie Deans de Walter Scott¹³² est la continuation grandiose de cette conception démocratique de la grandeur féminine.)

En revanche, les femmes dont la nature humaine, chez Goethe, peut largement se déployer, Natalie et Ottilie,¹³³ ainsi que la Princesse de *Torquato Tasso*¹³⁴ ont, de par leur possibilité d'évolution socialement supérieure, reçu en même temps certains éléments estompant les contours humains, parfois même ceux de l'origine sociale. Il n'y a qu'avec Iphigénie que Goethe crée un modèle, jamais plus égalé, d'une telle élévation et authenticité humaine féminine, c'est-à-dire une simple figure humaine comme étalon ambulant vivant de l'action, de la pensée, et du ressenti de tous les

¹³¹ Respectiv^t dans Egmont, Faust, Hermann et Dorothee, Wilhelm Meister.

¹³² Dans *Le Cœur du Mid-Lothian*, Paris, Folio-Gallimard, 1998.

¹³³ Personnages des *années d'apprentissage de Wilhelm Meister* et des *affinités électives*

¹³⁴ Éléonore d'Este, dans *Torquato Tasso*, pièce en 5 actes de Goethe, 1790. Trad. J. Porchat. Hachette, 1860 (Œuvre de Goethe, vol. III, pp. 286-375).

hommes. Cette Iphigénie est pour les relations des hommes entre eux ce que l'ancienne logique dit de la vérité : « index sui et falsi »¹³⁵ (le vrai est à lui-même sa marque et il est aussi celle du faux). Mais pour créer un tel personnage, Goethe a dû laisser loin derrière lui la réalité sociale immédiate de son époque, il a dû trouver pour dépeindre cette image idéale réellement existante une forme dramatique propre, poétiquement supérieure, qui libère l'intériorité spirituelle de la dramaturgie racinienne de toute trace de l'origine déterminée par l'époque. Dans *Torquato Tasso*, qui est esthétiquement organisé de manière analogue, cette affinité sociale de l'origine stylistique entre cette dramaturgie de Goethe et celle de Racine est manifestement sensible.

Si l'on considère les choses superficiellement, il peut paraître singulier que Gottfried Keller, réaliste robuste et démocrate, ait été un grand admirateur de la *tragédie classique*, et qu'il l'ait même défendue contre la critique de Lessing. Dans ce grand respect de Racine, dans le fait qu'il le place aux côtés de Shakespeare, Keller se retrouve avec Pouchkine. Keller admire chez les français l'élévation de leur sens moral, l'humanité fine et profonde de leur peinture de caractères et de conflits, l'effort de ramener les conflits à leur forme la plus pure et la plus simple ; il y voit la forme spécifique du réalisme dramatique.

Keller – pour anticiper sur nos conclusions – ramène donc Iphigénie sur terre, dans la réalité sociale immédiate, il en fait un membre sensiblement assuré, heureux de vivre, de la communauté démocratique originelle. Ses femmes importantes montrent dans une ampleur humaine développée, sous les rapports très terre à terre, mélangés

¹³⁵ Lettre 76 de Spinoza à Albert Burgh, (fin 1675 ?) Trad. Charles Appuhn.

même à des traits mesquins et comiques, du quotidien bourgeois, cette supériorité morale, efficace de manière évidente, apparemment sans peine, cette force gaie, tranquille et pourtant rayonnante, qui n'est que brièvement évoquée chez les personnages féminins plébéiens de Goethe, représentée qu'à l'occasion d'une catastrophe explosive, qui a besoin chez Iphigénie d'une atmosphère éthérée, loin de l'actualité. Ces personnages féminins de Keller jouent en permanence le rôle d'Iphigénie : dans les relations avec elles, dans le moindre contact humain avec elles, les hommes doivent abandonner leur unilatéralité, leurs tendances à la fausseté d'esprit individualiste, à la rigidité philistine, l'honnêteté, le courage, l'humanité et l'authenticité morale qui sommeillaient en eux en viennent à se développer et à s'épanouir. C'est ainsi que les préjugés moraux religieux d'*Henri le Vert* tombent « subitement » lorsqu'il entre en relation avec Dorothee. C'est ainsi que Reinhart abandonne dans son contact humain avec Lucie, l'enveloppe qui le recouvre, faite d'autosatisfaction pédante et naïve, puisée dans des livres, de supériorité masculine conventionnelle, et dans la joie de sa libération sans efforts qu'elle lui a offerte, l'ouvrant à une humanité plus authentique, il désigne sa vie d'avant sa rencontre avec Lucie comme « ante lucem », avant la venue du jour.¹³⁶

Mais c'est chez Judith la plébéienne que cette force simple, diffusant lumière et chaleur, est incarnée de la manière la plus intense et la plus attrayante. Elle aime Henri, plus jeune qu'elle de plusieurs années, avec la pleine intensité d'une femme mûre. Mais en même temps, elle est pour lui un juge sans indulgence. À l'encontre de son ancien professeur Roemer, Henri a commis une profonde malhonnêteté humaine, qui est d'autant plus grave qu'elle a eu lieu sous

¹³⁶ *L'Épigramme*, op. cit., p. 291.

des formes parfaitement correctes au plan légal et social. Le père d'Anna, l'amour de jeunesse d'Henri, un maître d'école religieux et par ailleurs un très honnête, ne va pas dans son jugement de ce cas au-delà de la forme, de la phraséologie religieuse morale. Judith, elle, voit tout de suite le fond du problème : la bassesse morale de l'acte d'Henri et la ruine de Roemer comme conséquence. Son premier sentiment est la compassion pour Roemer, le sentiment qu'il aurait pu être sauvé. (Roemer est devenu fou et a disparu dans un asile d'aliénés à Paris.)

« – Ah ! Que n'ai-je pu soigner ce pauvre homme ! s'écria-t-elle. Je l'aurais certainement guéri ! Je me serais moquée de lui et je l'aurais mignoté, tant qu'il ne serait pas devenu sage !

Elle s'arrêta, me regarda et me dit : – Sais-tu bien, Henri, que tu as déjà une vie d'homme sur ta conscience verte ? »¹³⁷

Il faudrait insérer ici tout la conversation ente Judith et Henri pour mettre en pleine lumière la pertinence morale de ce personnage plébéien de femme sur les problèmes humains les plus complexes. Elle comprend avec une sûreté instinctive l'unité contradictoire selon laquelle la bassesse de l'acte d'Henri ne peut pas être réparée par un prétendu repentir, mais qu'il doit cependant continuer à vivre et à agir et en même temps porter en lui ce fait comme passé et présent, comme inexpiable, mais sans perturber la suite de l'action, la suite de l'évolution. Et lorsqu'Henri, soulagé par cette confession et cette absolution, cherche les voies de la moindre résistance, elle lui dit : « – Tu n'es qu'un impudent garçon, dit-elle, et tu crois qu'il te suffit de m'avouer tes pensées honteuses pour te les faire pardonner ! Sans doute il

¹³⁷ *Henri le Vert*, op. cit., p. 286

n'y a que les gens bornés et cloisonnés qui ne veulent jamais rien confesser, mais ce n'est pas une raison pour que les autres remettent tout en état par leurs aveux. »¹³⁸

Le sentiment profond dont tout cela procède est un amour assuré et plein d'humour, clairvoyant. Lorsque Judith avoue ouvertement cet amour, elle manifeste cette même élévation morale simple qui caractérise aussi l'amour de Philine. « Et si je t'aime, est-ce que ça te regarde ? »¹³⁹ Judith dit à Henri : « Au surplus, je ne sens malheureusement pas que tu me sois devenu odieux en quoi que ce soit ; pourquoi serions-nous au monde, s'il ne nous fallait pas aimer les hommes tels qu'ils sont ? »¹⁴⁰

Ces femmes représentent de la façon la plus manifeste l'existence humaine sociale réelle de ces conditions préalables sur lesquelles repose le rêve de Keller d'une vie populaire vraiment démocratique. Il est tout à fait indifférent que cet effet sur les hommes de ces personnages féminins de Keller soit une éducation directe ou indirecte à la vie publique ; dans le contact avec elles se développe cette aptitude morale dans laquelle Keller a vu à juste titre la base humaine d'une vie populaire démocratique.

Et l'humanité grande et libre de ces femmes écarte de l'utopie démocratique de Keller tous les traits d'étroitesse d'esprit, de philistinisme. Si l'on met ici – dans un esprit jacobin humaniste – « la vertu à l'ordre du jour », alors la vertu signifie précisément le large développement, diversifié et libre, de toutes les capacités humaines authentiques, l'opposition radicale à tout philistinisme. Et à l'opposé, il est caractéristique que l'action démocratique pratique des

¹³⁸ Ibidem, p. 288

¹³⁹ Goethe, *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, op. cit., p. 299.

¹⁴⁰ *Henri le Vert*, op. cit., p. 287

personnages masculins (*Das Fähnlein der sieben Aufrechten*, *Martin Salander*, etc.) porte souvent en elle de ces traits de pédantisme timoré. Ce n'est pas un hasard ; car c'est justement par-là que se manifeste le réalisme implacable de Keller, y compris dans la matérialisation de ses idées favorites. Dans la figuration de telles femmes, l'utopie démocratique de Keller prend les couleurs d'une réalité authentique ; par leur figuration, son réalisme s'épanouit jusqu'aux sphères supérieures de la « shakespearisation ».

Répétons-le : il ne faut pas juxtaposer ici l'art de création de personnages de Goethe et celui de Keller, mais plutôt montrer une étape du chemin qu'a parcouru l'évolution sociale de Goethe à Keller. Leur rapport et leur opposition éclairent une grande partie de l'histoire culturelle allemande : de la répercussion de la victoire de la Révolution française jusqu'à la répercussion de la première défaite de la révolution démocratique en Allemagne. C'est pourquoi le soleil joyeux de l'espérance de la Révolution française illumine l'idylle d'*Hermann et Dorothee*, l'épopée en prose des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*. Le clair-obscur d'un coucher de soleil de la révolution démocratique après la défaite de 1848 donne une couleur élégiaque au renoncement de Judith, le plus grand personnage féminin populaire après Goethe.

La grandeur de Keller réside dans le fait que, dans les conditions de son époque les plus défavorables aux plans socio-politiques et artistiques, il a tiré un art si élevé, un art qui est tout aussi éloigné de l'étroitesse provinciale que de l'entêtement étranger au peuple. Les problèmes du contenu et de la forme de cet art, son humeur fondamentale de résignation font partie du destin allemand, un épisode de l'histoire – jusqu'ici tragique – de la démocratie allemande.

[1939]

Table des matières

I. Contexte temporel	6
II. Démocratie	18
III. Esprit populaire	40
IV. Résignation	61
V. Nouvelle	70
VI. Roman	100
VII. Humanisme	127