

HENRI HEINE

de la france



tel gallimard

INTRODUCTION

Si, selon un mot célèbre, Henri Heine était vraiment un événement européen et un scandale allemand, De la France en est la parfaite illustration. Ces essais sur la politique et la culture au cours des premières années de la monarchie de Juillet ont tout autant réussi à fasciner l'opinion française qu'à provoquer le public allemand.

Pour expliquer ce paradoxe, il suffira de rappeler que dès sa jeunesse, ce poète railleur, cet écrivain satirique a porté la France dans son cœur. Les Français n'ont probablement jamais connu de sympathisant aussi fidèle, aux affinités intellectuelles aussi proches, que cet esprit libre et frondeur.

Plus que tout autre, Heine a pris fait et cause pour les idéaux de la Révolution française. Aussi ne s'est-il pas contenté de se faire l'avocat des idées françaises : quelques mois seulement après les Trois Glorieuses, le voilà qui s'installe à Paris. Dans la « capitale du monde », Heine a été rapidement reconnu comme le prototype d'une nouvelle génération d'écrivains, en rupture avec les anciennes normes, prêt à abandonner sa tour d'ivoire pour défendre les libertés politiques et soulever la question sociale de son époque : les révoltantes conditions de vie de la classe la plus nombreuse et la plus pauvre au début du XIX^e siècle. Ainsi l'auteur de De la France s'est-il imposé immédiatement comme intellectuel européen.

Le scandale allemand est là : donner la France en modèle aux Allemands, leur expliquer le principe de la souveraineté

du peuple et régler son compte à son vieux pays d'origine. C'était trop. Les premières réactions en témoignent de façon éclatante...

Lorsque paraissent les chroniques intitulées Französische Zustände dans la Gazette universelle d'Augsbourg, elles rencontrent l'hostilité instantanée de Friedrich von Gentz, publiciste et proche collaborateur de Metternich. Le diplomate, qui avoue expressément « aimer » le poète, écrit en avril 1832 une lettre au baron von Cotta, propriétaire du journal, pour protester contre la manière dont un « infâme aventurier comme Heine » traite Casimir Périer, président du Conseil, et les nouvelles classes au pouvoir. Cotta comprend l'avertissement : l'important Article IX ne paraîtra pas.

Réunies en volume et publiées fin 1832, les chroniques inquiètent longtemps les autorités allemandes. De la France est interdit en Prusse ; la réédition de la Préface, déjà mutilée par la censure, déclenche toute une série de mesures répressives. Quant à la critique allemande, si elle reconnaît le talent de l'auteur, elle ne pardonne pas, et ne pardonnera jamais à Heine de « trahir » l'art au profit d'un engagement politique. Bref, un poète allemand s'en allait à l'étranger et se transformait en journaliste politique, et la « querelle autour de Heine » commençait. La critique dominante ne cessera plus de dénoncer cet écrivain francophile, installé à Paris, et juif par-dessus le marché !

Dès lors, est-il pardonnable, se demande-t-on aujourd'hui, de traiter avec une telle indifférence un auteur qui a tant donné à la France, au prix de rompre tout lien avec son milieu traditionnel ?

Pour bizarre que cela puisse paraître, De la France (pourtant événement européen par excellence !) n'a jamais été publié intégralement en France. Pis encore : dans les deux éditions françaises de 1833 et de 1857, le lecteur a dû se contenter d'une œuvre tronquée, allégée d'environ un quart du texte allemand pour des raisons de censure et de pressions politiques. Manquent notamment les réflexions les plus lucides de Heine concernant les temps modernes, le rôle des intellectuels dans les luttes politiques contemporaines et les conditions nouvelles d'un art résolument moderne, bref, les parties essentielles de l'œuvre.

Les premières années du règne de Louis-Philippe furent, selon le mot de Victor Hugo, le « temps des émeutes ». Rappelons pour

mémoire les troubles après la chute de Varsovie, la révolte des canuts, le combat des « Amis du peuple », l'apparition des saint-simoniens, ou bien le soulèvement populaire lors de l'enterrement du général Lamarque. Un tel bouillonnement continu devait finalement être atténué face au public français. Voilà pourquoi furent éliminées plusieurs remarques mordantes sur Louis-Philippe, les critiques les plus féroces envers la bourgeoisie du « juste-milieu » ou encore les chroniques quotidiennes relatant l'insurrection républicaine des 5 et 6 juin 1832 qui, elle, se trouvera également au centre des Misérables et des aventures de Gavroche.

Un regard rapide sur les textes montre qu'il est temps de rendre justice à cet écrivain qui, en se référant à l'exemple français, professait « le cosmopolitisme le plus absolu, un amour universel pour tous les peuples, une confraternité égalitaire entre tous les hommes, citoyens libres de ce globe » (Préface de Lutèce).

En restituant à l'œuvre les parties jusqu'ici supprimées, nous voulons remédier à cet oubli historique. Nous publions donc pour la première fois la version complète de *De la France*. Pour ce faire nous avons choisi la méthode suivante :

Nous reproduisons l'édition française de 1857 en **caractères romains**. Cette édition a été revue et corrigée par Heine peu de temps avant sa mort ; elle conserve par conséquent toute sa valeur historique. Et nous ajoutons **en italique** le texte supprimé qui figure, cependant, dans les différentes publications allemandes : les *Französische Zustände* de 1833, les *Französische Maler* de la même année et *Über die französische Bühne* de 1838.

Grâce aux deux caractères typographiques, le lecteur pourra distinguer à tout moment les deux versions : la version française incomplète de 1857 et la version intégrale reconstituée d'après les textes allemands.

Nous signalons en outre dans les notes en bas de page les modifications introduites dans la deuxième édition française de 1857 par rapport à celle de 1833 (et au texte sur le théâtre de 1838). L'édition de 1833 est le premier livre publié par Heine en France après son arrivée à Paris, l'édition de 1857 est le dernier texte sur lequel il aura travaillé dans son « matelas-tombeau ».

Un quart de siècle sépare les deux éditions. Elles marquent ainsi deux moments clés dans la vie de l'écrivain, mais aussi deux époques différentes dans l'histoire de la France : le règne du « juste-milieu » de la monarchie de Juillet, et le bonapartisme du Second Empire. Les quelques changements apportés au texte par Heine entre les éditions de 1833 et de 1857 reflètent donc les bouleversements et les secousses de tout un siècle.

Quel contresens historique ! Quelle erreur politique ! Quel paradoxe littéraire ! Le public français a dû attendre cent soixante ans pour disposer enfin d'une version intégrale de cette œuvre qui traite pourtant brillamment de la France. Une œuvre qui occupait une place importante dans la pensée et l'opinion du siècle dernier. Pour nous en persuader, rappelons l'accueil que la France a réservé à ces chroniques, très différent de l'accueil reçu en Allemagne.

Quand De la France sort en juin 1833, l'ouvrage crée l'événement. La critique parisienne, toutes tendances confondues, est impressionnée à la fois par sa valeur historique et par la vivacité de son écriture ; on applaudit donc au « grand historien » et au « grand poète ». Une réaction parmi les nombreux échos de la presse mérite une attention toute particulière. Il s'agit d'un des hommages les plus clairvoyants jamais rendu à Heine. L'auteur en est Sainte-Beuve. Dans Le National, organe de l'opposition républicaine, le grand critique romantique met en valeur le rôle de créateur joué par Heine en Allemagne (texte en annexe). Heine est de la famille de ceux, écrit-il, qui ont été « des détracteurs et des destructeurs littéraires avant d'être des novateurs politiques ». Puis il résume sa pensée en une célèbre affirmation : deux ans après son arrivée en France, déclare-t-il, Heine est « tout à fait naturalisé », « il est des nôtres autant que le spirituel Grimm l'a jamais été ».

Mais si le succès rencontré auprès de la critique est immédiat, la réussite pratique se fait attendre. Elle ne vient qu'avec la seconde édition, plusieurs fois reprise. C'est donc sous le Second Empire que De la France devient un véritable classique du XIX^e siècle. Depuis lors, l'intérêt pour Heine, écrivain

politique éminent, a diminué, et cette désaffection a touché De la France, seulement connu aujourd'hui grâce au fac-similé de l'édition de 1857.

Pourquoi cette œuvre est-elle toujours d'actualité ? Avant d'être une déclaration de guerre à l'Allemagne, De la France est bel et bien une déclaration d'amour à la France, qui a contribué à créer l'image que les élites allemandes progressistes se firent ensuite du pays.

« Vive la France ! quand même... » Voilà l'épigraphe qui figure en tête de l'Article I dans la version allemande, supprimé dans le texte français et rétabli ici.

Mais quelle France nous fait-il revivre, cet Allemand qui dénonce la misère allemande à la lumière de la modernité française ? Dans les fresques que Heine peint de la France on remarque quelques points forts.

Tout d'abord les Trois Glorieuses, qui ont écarté la noblesse du pouvoir. Il suffit de lire la description du chef-d'œuvre d'Eugène Delacroix, La Liberté guidant le peuple, ou le début de l'Article VI pour comprendre à quel point les événements ont marqué la pensée de Heine (« Journées sacrées de juillet ! »).

Avec quelle frayeur les princes allemands n'ont-ils pas lu le portrait d'un roi qui doit son pouvoir aux barricades ! N'était-ce pas risquer de réveiller un pays arriéré que de lui apprendre qu'il existait un « roi-citoyen » ? Certes, l'image de Louis-Philippe comporte des ombres. L'Article I des *Französische Zustände* affiche des sympathies pour la personne du roi, mais s'attaque aux ambiguïtés de sa politique. En outre, Heine confronte les promesses démocratiques faites dans le feu de la révolution aux réalités.

Seconde mise en lumière : la France, berceau de la liberté et des droits de l'homme, pays d'un peuple généreux, doté d'une capitale à l'intense vie urbaine, est aussi la patrie de la civilisation moderne.

Originaire d'un pays culturellement avancé mais politiquement rétrograde, Heine se montre fasciné par l'évolution différente des deux pays qu'il peut observer depuis Paris. Il ne cesse donc de choquer ses lecteurs allemands en leur répétant qu'en France les vieilles autorités sont renversées et que la position de

la morale et de la religion est ruinée. Tous ces bouleversements, loin d'être néfastes, enrichissent la création culturelle.

Regardez les tableaux exposés au Salon de 1831, leur dit-il, et vous découvrirez que les peintres français ne se trouvent plus en contradiction avec le présent, mais justement en harmonie avec lui. Regardez La Liberté, observez tout ce qui se passe autour du tableau : vous comprendrez comment la révolution inspire l'imagination populaire. Ou bien arrêtez-vous un peu devant Les Moissonneurs de Robert : cette toile ne symbolise pas seulement la libération politique ; elle dessine encore l'image utopique d'une humanité libérée et réconciliée avec elle-même, signe d'une future émancipation sociale. N'est-ce pas de cela que vous rêvez, de la fin de la dualité millénaire entre l'esprit et la matière ? D'un monde qui ignore « le péché » ? Et d'hommes « réconciliés sans sacrifice » ?

Après les expositions, fréquentez les théâtres parisiens, reprend l'auteur, et vous verrez alors à quel point la scène française a profité de la ruine des normes traditionnelles. Prenez la comédie, qui montre des rapports entre l'homme et la femme inconnus ailleurs ! Pour triompher, la comédie exploite le conflit entre les valeurs du passé et les tendances du présent ; elle avive les contrastes entre le sublime et le commun.

Enfin, ne manquez pas d'aller à l'Opéra écouter une œuvre de Meyerbeer ! Vous remarquerez que même la musique participe ici des grandes questions qui agitent l'humanité et la société modernes.

La place capitale réservée à l'art n'a finalement rien de surprenant dans De la France : c'est à dessein que Heine a débuté son activité de correspondant par l'analyse de la révolution qui a bouleversé l'art. Aussi, en conclusion au Salon de 1831 explique-t-il sa thèse fondamentale sur la fin de la « période esthétique », rompant ainsi complètement avec les normes de la grande période classique. L'évidence est là : les journées révolutionnaires de 1830 ont rendu anachronique une esthétique qui ignore les rapports entre l'art et la politique. D'ailleurs, lorsque le bruit de la rue perturbe l'auteur, il dénie tout enthousiasme pour les questions esthétiques pures.

À cet égard Heine s'inspire manifestement de Hegel, mais,

contrairement à son maître berlinois, il ne déclare pas « la fin de l'art » mais la fin d'un art trop hermétiquement clos sur lui-même. En bon saint-simonien, il réclame un art nouveau, moderne, ouvert à son époque, inventant même une « nouvelle technique ». Par cela il faut entendre la technique toute récente des panoramas et des dioramas. Y a-t-il une esthétique plus moderne que celle qui demande le renouvellement de l'art grâce au progrès technique et industriel ?

Deux autres aspects méritent attention.

En utilisant un concept qui fera son chemin, les Peintres français rejettent le dogme de l'imitation de la nature (« mimésis »). Pour libérer l'art de sa fonction de miroir, Heine affirme à propos de Decamps : « En fait d'art, je suis surnaturaliste » (en allemand : Supernaturalist). Cité par Sainte-Beuve, ce concept est repris par Baudelaire qui lui donne un sens différent, transcendant (Salon de 1846). On le retrouve indirectement chez Breton qui, dans le premier Manifeste du surréalisme (Paris, 1924), ne s'est pas réclamé d'Apollinaire, le créateur du concept, mais de Nerval et de son « supernaturalisme ». Il paraît exclu que l'auteur des Filles du feu n'ait pas emprunté à Heine, son ami, ce concept clé de la modernité.

L'autre aspect concerne l'écrit sur le théâtre. Dans l'intention de démontrer la supériorité de la comédie française, Heine insiste en toutes lettres sur sa « condition sociale », esquissant ainsi une théorie sociologique du théâtre, parfaitement innovatrice à l'époque. La Lettre II dit expressément ce qu'il entend par « condition sociale ».

Pour aussi brillants que soient les tableaux parisiens de Heine, ils comportent cependant d'évidentes taches d'ombre. Si De la France conserve tout son intérêt aujourd'hui, c'est que l'expérience politique et sociale de l'auteur l'a amené à montrer le revers de la médaille.

Après avoir chanté l'avènement d'une société libérale, Heine comprend rapidement sa méprise lorsqu'il arrive à Paris : ce n'est pas le peuple qui a triomphé en 1830, écrira-t-il avec un recul de neuf ans, mais « cette bourgeoisie, qui ne vaut pas plus que la noblesse qu'elle a remplacée, avec le même égoïsme » (Louis Boerne, livre II). C'est cet antagonisme, caractéristique

de la société moderne, qui nourrit la critique heinéenne de la France sous la monarchie de Juillet.

S'il est vrai que Balzac a été le premier grand romancier de la désillusion, il n'est pas moins vrai que Heine fut le premier grand historien de la désillusion.

Le début de l'Article VI des *Französische Zustände* dicte sa démarche au chroniqueur : c'est dans le passé, remarque-t-il, qu'il faut chercher « la clef de la bruyante énigme du jour ». Quand il précise : « Le jour d'aujourd'hui est le résultat de celui d'hier », il est sur le point de réfuter la légitimité du régime telle qu'elle fut développée par les Doctrinaires. Selon Guizot et ses amis spirituels, 1830 ne signifierait qu'un retour à la Charte de 1814. Non, leur oppose Heine, « la révolution est une et indivisible ». Pour lui, 1830 s'inscrit dans le droit-fil de 1789 ; loin de s'arrêter au présent, le processus d'émancipation commencé à cette époque va même aboutir à une « révolution universelle » dont la France est porteuse.

En revanche, la désillusion se manifeste sur trois plans différents.

Tout d'abord, Heine voit la France menacée par l'inévitable accroissement des intérêts matériels. Dans la société bourgeoise qui prend forme, l'argent pénètre tout le tissu social et aliène tous les rapports humains.

Heine se montre donc sans pitié pour le système politique mis en place en mars 1831 : le système du « juste-milieu ». Grâce à sa verve satirique, qui évoque un Daumier, il met les points sur les « i » quand il traite ses représentants de « juste-millionnaires » (Article V).

Cette évolution bouleverse les données politiques. L'écart qui se creuse entre les acteurs de l'histoire et les « intérêts matériels » est désormais tel que le poids des « choses » écrase les « personnes » (Article VI). Par conséquent, les héros de l'époque moderne ne seront plus les individus mais les peuples.

La Bourse, « ce bel édifice de marbre, bâti dans le style grec le plus noble et consacré à cet ignoble trafic des fonds publics », devient le symbole du nouveau régime (Article VIII).

Thermomètre objectif du climat politique, elle indique implacablement la vérité du moment. Lorsque Périet, « ce grand

ministre banquier », meurt en 1832, la Bourse ne baisse même pas, « les effets ne sont pas tombés d'un huitième de deuil pour cent ».

Puis Heine observe que le « roi-citoyen », lui aussi, est nu et qu'il masque ses ambitions de pouvoir par un jeu de rôles raffiné.

La mise en scène politique ne se manifeste pas seulement par la douteuse action symbolique des poignées de main mais aussi par le travestissement du roi en bourgeois. Comme le note l'Article V, le chapeau de feutre et le parapluie choisis par Louis-Philippe cachent mal la couronne et le sceptre qui se trouvent toujours par-dessous !

À y regarder de près, De la France dessine une image du pouvoir sous la monarchie de Juillet faite d'un impénétrable tissu de tromperie et d'imposture, de dissimulation et d'apparence, de ruse et de duperie, de trahison et de comédie. C'est en homme des Lumières que Heine condamne la pratique du pouvoir sous l'Ancien Régime comme jeu de rôles et artifice. Mais il va plus loin : il applique la théorie de l'imposture également au pouvoir moderne.

En vérité, à travers la critique heinéenne apparaît le paradigme de la politique développé d'abord par Machiavel, puis repris par les hommes des Lumières. Tel le prince du Florentin, Louis-Philippe est un gran simulatore e dissimulatore qui assure son pouvoir grâce à l'hypocrisie et à l'astuce.

« La politique, art de tromper les hommes », avait jugé d'Alembert en se référant, comme Diderot, aux conceptions florentines « qui enseignent aux princes à se jouer des hommes ». Diderot, pourtant, avait violemment blâmé cette pratique politique en expliquant aux lecteurs de l'Encyclopédie : « Funeste aveuglement, qui sous le voile d'une précaution affectée cache la fourbe, la parjure et la dissimulation. »

C'est ainsi que Heine s'attaque à l'uomo nuovo qu'est Louis-Philippe, et met en évidence l'intention du roi-citoyen de tromper le peuple et de dissimulare l'animo suo. Déjà, dans l'Article I, Heine indique « qu'on croit s'apercevoir chaque jour davantage qu'on s'est laissé grossièrement tromper ». L'Article II reprend le thème de la « duperie royale », et l'Article V

note, à l'occasion des caricatures montrant Louis-Philippe comme une poire, « la déception dont le peuple a été dupe » — le texte allemand parle de façon plus précise encore de « la tromperie dont on a usé contre le peuple ».

Dans le même article, l'écrivain déclare de manière générale : « Tous les partis cherchent à tromper, et l'on ne peut se fier à ses propres yeux. » Mais l'essentiel de l'analyse politique de Heine consiste à lier cette duperie aux rapports de force entre les puissants et le peuple. L'art de tromper est dirigé « contre le peuple », qui reste à même de ne pas se laisser « prendre au mensonge officiel » (Article VI). Dans le Salon de 1833, l'auteur insiste en outre sur le fait que la tromperie dont usent les gouvernants contre les gouvernés est en même temps clairement percée à jour par le peuple.

« C'est toujours cette fatalité, observe Heine, qui perd les gens avisés : ils croient être plus habiles que tout un peuple, et pourtant l'expérience a montré que les masses ont toujours un jugement fort juste et devinent très bien, sinon les plans, du moins les intentions de leurs maîtres. Les peuples sont tout-scients, tout-voyants ; l'œil du peuple est l'œil de Dieu. »

Cette façon de voir les choses s'inspire évidemment de Machiavel qui, dans le fameux chapitre 58 du livre I des Discorsi, avait développé l'idée subversive : La moltitudine è più savia e più costante che uno principe.

La conviction que le peuple est plus intelligent et plus constant que les princes rend Heine sans indulgence pour la classe politique allemande de son temps. La sévère répression à l'encontre de l'important mouvement libéral durant l'été 1832 le pousse à aller jusqu'au bout de sa mission démocratique, celle de « porte-parole public ».

Aussi n'hésite-t-il pas, dans la célèbre Préface à *De la France* — un des textes les plus virulents qu'il ait jamais écrits —, à se transformer en accusateur pour instruire le grand procès public des princes allemands et de la Prusse, jusqu'au roi en personne. Voici son acte d'accusation : avoir trompé le peuple allemand en refusant de respecter la promesse d'une constitution et en supprimant, face au bouillonnement populaire, tous les droits politiques. En procédant ainsi, Heine a

largement anticipé sur une figure qui a dominé le *xx^e* siècle : celle de Zola.

Il faut lire soigneusement ce « *J'accuse* » de 1832 et le comparer à celui de 1898. Heine insiste trois fois sur sa compétence civique et lance trois fois son « *je les accuse* », tandis que Zola répète neuf fois son « *J'accuse* ». Dans les deux cas, la même contestation du pouvoir, une même construction rhétorique et le même ton pathétique et populaire. Si écrire « *J'accuse* » définit le rôle de l'intellectuel moderne, on ne doit pas plus longtemps ignorer que ce geste fondamental a été inventé par Heine en 1832.

Le même texte n'épargne pas non plus les complices idéels des princes allemands. Beaucoup d'écrivains, publicistes et érudits, au nom souvent illustre, sont impitoyablement condamnés comme des « *laquais* » serviles. Leur impardonnable faute est de s'être laissé manipuler pour légitimer le statu quo politique. La charge est sans appel, notamment contre Hegel et Schleiermacher. Elle n'admet nulle circonstance atténuante : le philosophe et le théologien se sont laissé entraîner dans une trahison, celle « *de la raison et de Dieu* ». En paraphrasant Benda, on appellerait cela tout simplement la trahison des clercs allemands.

Le genre et l'écriture de De la France ont fait date dans l'histoire littéraire allemande : les *Französische Zustände* ont profondément marqué l'essayisme politique d'expression allemande, et ce jusqu'à nos jours (rappelons Tucholsky, Enzensberger, Lothar Baier) ; le Salon de 1831 et les lettres Sur le théâtre français ont inspiré le feuilleton artistique et musical. Heine est cependant un auteur dont les œuvres appartiennent à l'histoire politique et à la vie littéraire de la France : un écrivain « *français* » qui reste à découvrir.

À une époque où la lutte d'idées était censurée, Heine inventait son « *J'accuse* » multiforme. Il faut donc replacer ses textes dans leur foisonnement et leur cheminement, afin de voir comment cet écrivain concevait et pratiquait son art : en négligeant les cloisonnements des genres, en tournant à l'avantage de son travail obstiné tous les sujets, en poursuivant son combat dans les écrits qu'on pourrait, a priori, en croire très

éloignés : sur l'art, la peinture, le théâtre, les réunions mondaines, fêtes populaires et enterrements publics, les inventions techniques et industrielles, les riens de la vie quotidienne, ou l'épidémie ravageuse du choléra.

Le lecteur de *De la France* sera frappé par le mélange de styles et de tons qui enfreint constamment les anciennes normes du classicisme. Qu'il écrive une chronique ou une lettre, Heine associe les faits et la fiction, le reportage et la réflexion, le document et la digression, le rêve et l'anecdote, en passant avec brio d'une description à une envolée pathétique ou à une caricature grotesque. Heine s'explique en citant Bonaparte : « Du sublime au ridicule, il n'y a qu'un pas. »

On vient déjà d'évoquer l'effet de contraste, typique du style heinéen ; contraste critique (comparaisons entre la France et l'Allemagne) ou comique (« choucroute allemande et droits de l'homme français » réunis en une seule phrase). Cet art du contraste se montre également dans la technique des portraits parallèles, toujours à fonction critique : l'opposition entre Périer et Canning par exemple, ou entre Cromwell et Napoléon, entre Charles I^{er} d'Angleterre et Louis XVI, ou encore entre Delacroix et Robert, ou entre Rossini et Meyerbeer. Dans tous les cas, un phénomène est relativisé et accentué par rapport à un autre.

Quant à la maîtrise artistique de Heine, il suffit de lire la description exemplaire du choléra dans l'Article VI, avec son final à la fois grotesque et sublime. La composition en plusieurs parties commence par un rappel de quelques faits : à savoir l'attitude révélatrice des classes dominantes et groupes sociaux face à la menace de la mort. Puis l'auteur introduit une scène surréaliste : les corbillards qui emportent les cadavres font la queue pour entrer au cimetière du Père-Lachaise, provoquant ainsi la plus terrible des émeutes, l'« émeute des morts ». L'essai s'achève sur une vision grandiose : Paris, capitale de la liberté et cité malade, devient alors la « ville rédemptrice » de l'humanité souffrante.

L'arme principale dont se servait Heine dans ses combats était sans aucun doute l'originalité de son écriture — *De la France* en témoigne. Une écriture que les circonstances ont

forcé à la simulation et à la dissimulation, procédés classiques de l'ironie, exigeant du lecteur l'effort de distinguer le dit du non-dit et la forme du fond. Bref, une écriture qui révèle la main d'un artiste et celle d'un stratège.

Chaque stratège connaît l'importance de la ruse. À la ruse des hommes au pouvoir répond la contre-ruse de l'écrivain. Tel le prince de Machiavel, il doit être un grandissimo simulateur.

À la fin de sa vie, dans un fragment des Dieux en exil, Heine s'est posé la question de savoir quelle avait finalement été la raison pour laquelle les autorités allemandes l'avaient persécuté. Et il a répondu qu'à travers sa personne on n'avait pas tant réprimé le penseur que l'artiste. Non, je l'avoue avec modestie, déclare-t-il, « mon crime n'était pas la pensée mais l'écriture, le style ».

Gerhard Höhn et Bodo Morawe

HENRI HEINE

de la france

Texte établi et présenté par Gerhard Höhn
et Bodo Morawe

Rapprocher les peuples, en finir avec les ressentiments nationaux et promouvoir l'esprit européen, tel est le défi que Henri Heine va relever à partir de 1831, date de son installation définitive à Paris. L'écrivain, poète et journaliste, qui a rompu avec la tradition classique, comme avec le romantisme dominant, écrira ainsi à l'intention du public allemand trois séries de chroniques, afin de lui dresser un tableau précis de la vie politique, sociale et culturelle française après la révolution de Juillet. *De la France* est un manifeste de la modernité.

Le texte de ce livre n'a jamais été publié intégralement en France. Les deux éditions de 1833 et de 1857 ont été successivement mutilées par la censure et pour des raisons politiques. Ce sont surtout les réflexions les plus lucides sur l'époque, l'analyse du rôle des intellectuels dans les luttes politiques et la description des conditions nouvelles d'un art nouveau, bref, les parties essentielles de l'œuvre qui avaient été retranchées.

De la France est aujourd'hui, et pour la première fois, proposé dans sa version complète, telle que Heine l'avait rédigée pour ses lecteurs allemands. Au-delà d'un document exceptionnel sur une époque, ce livre propose l'une des observations les plus fines de l'« esprit » français tel qu'il s'est affirmé au XIX^e siècle.

Gerhard Höhn est spécialiste de l'œuvre de Heine et a publié un Heine-Handbuch chez Metzler, en 1987, ainsi que Heinrich Heine. Un intellectuel moderne, aux Presses Universitaires de France.

Bodo Morawe est observateur de la vie culturelle française pour la radio allemande et a collaboré à l'édition des Lettres de Goethe en quatre volumes chez Beck, en 1988.



9 782070 736171

Nicolas Edward Gabe: "Prise du Panthéon le 24 juin 1848" (détail).
Musée Carnavalet, Paris.
Photo © Lauros-Giraudon.



94-I

A 73617

ISBN 2-07-073617-5

95 FF tc