

## Première partie : étude des textes

### Introduction

« Oui, qu'est-ce que le réalisme, qu'est-ce que le naturalisme ? [...] Quand j'entends le mot réalisme, je pense à quelque chose comme une vache en train de paître. Que quelqu'un parle de naturalisme, Emile Zola apparaît devant moi muni d'une grande lunette à verre bleu foncé.<sup>24</sup> »

Gerhart Hauptmann, novembre 1890.

Nul n'est prophète en son pays, dit le proverbe ; Hauptmann contredit superbement cette affirmation, qui continue d'être joué outre-Rhin en ce début du troisième millénaire, alors que la France, dont les scènes d'Antoine et de Lugné-Poe lui avaient fait si bon accueil, a oublié jusqu'à son nom. Nous voici donc, comme ce sera le cas pour Henry Becque, confrontée à la tâche à la fois périlleuse et noble de la réhabilitation.

Cette réhabilitation vis-à-vis du grand public doit s'accompagner, s'agissant du public plus restreint qui le connaît, qui a lu ou au moins entendu parler de ses fameux *Tisserands* (*Die Weber*, 1892), d'une mise au point. L'image de Hauptmann est en effet très floue, à plusieurs titres. D'abord parce que ce dramaturge mort en 1946, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, écrivain très prolifique de surcroît, a suivi une évolution

---

24 « Ja, was ist Realismus, was ist Naturalismus ? [...] Wenn ich das Wort Naturalismus höre, so denke ich etwa an eine grasende Kuh. Spricht jemand von Naturalismus, so sehe ich Emile Zola vor mir mit einer dunkelblauen großen Brille. » ; cité dans *Gerhart-Hauptmann-Jahrbuch*, sous la direction de F.-A. Voigt, Breslau, éd. Maruschke & Berendt, 1936, p.63.

personnelle et subi l'influence des différentes périodes qu'il a traversées, si bien qu'il est impossible de donner de son œuvre une vision univoque ou unifianse. Nous nous limiterons pour notre part à la période choisie pour l'ensemble de notre corpus, qui va d'*Avant le lever du soleil* (*Vor Sonnenaufgang*, 1889) aux *Rats* (*Die Ratten*, 1911).

L'autre ambiguïté qui s'attache à la figure littéraire de Hauptmann, quand bien même on se limite à la période du tournant du siècle, est celle d'un révolutionnaire malgré lui. Des militants comme Arno Holz ou Johannes Schlaf, théoriciens du naturalisme, Otto Brahm, fondateur de la *freie Bühne* (littéralement la « scène libre », l'équivalent berlinois du Théâtre-Libre), ou d'autres praticiens convaincus que le théâtre est pour le peuple opprimé la meilleure des tribunes, ont fait de lui très tôt leur porte-drapeau<sup>25</sup>. Pour eux, le naturalisme est le pendant du socialisme dans le domaine de l'art ; il se réclame de l'égalitarisme par son essence même, il est le creuset d'une « culture des travailleurs dans le domaine du théâtre ». L'Allemagne, pays dont la pratique dramatique a été longtemps marquée par la censure impériale, et dont les scènes sont le plus souvent fréquentées, jusqu'en cette période fin de siècle, par les franges les plus aisées de la population, doit « abolir le privilège théâtral de la classe bourgeoise dominante.<sup>26</sup> »

Pourtant, Gerhart Hauptmann mène à côté de ses activités artistiques une vie de bourgeois rangé (si l'on excepte son divorce) et relativement aisé, peu désireux d'affronter la vindicte du gouvernement ou de défendre la cause marxiste aux côtés de ses compagnons de route naturalistes. L'avenir le montrera plus timoré encore sur le plan politique, jusqu'à l'adoption d'une attitude de quasi-allégeance vis-à-vis des

---

<sup>25</sup> V. *infra* notre étude sur les représentations de Hauptmann en France et en Allemagne, pp. 81-106.

autorités : attitude franchement critiquable, puisque l'arrivée au pouvoir d'Hitler ne le fait pas quitter son pays et ne diminue pas sa production dramatique ni sa notoriété. Bertold Brecht, qui admirait beaucoup *Les Tisserands*, ne lui a d'ailleurs jamais pardonné d'avoir été un « social-traître ».

En réalité, si Hauptmann se rattache à l'école naturaliste, ce n'est pas tant sur le plan idéologique que sur le plan esthétique. Il fait le choix de l'observation, de la vérité, du détail. Pour lui, le naturalisme se caractérise « par la forme au moyen de laquelle quelque chose est rendu »<sup>27</sup>, et qui doit être la plus fidèle possible – non par la chose décrite en elle-même. Si révolution il y a, elle est d'ordre formel et technique. Peut ainsi être défini comme naturaliste un drame qui, situé dans un milieu social nullement défavorisé - comme celui de la famille Scholz dans *La Fête de la paix* (*Das Friedensfest*) par exemple - aborde avec une extrême précision et un souci d'exactitude dans l'observation les complexités psychologiques des personnages et les névroses latentes d'une famille. Autrement dit, la dramaturgie hauptmannienne donne à l'étude psychologique et au drame intime leur droit de cité naturaliste, qu'il y soit ou non question de problèmes sociaux. C'est en ce sens qu'Hauptmann est un dramaturge de l'insignifiance, c'est-à-dire ici de l'« absence de signification historique ».

Mais ce recentrement sur l'intériorité du personnage, sur les méandres du psychisme individuel, va parfois jusqu'à l'abandon du souci de réalisme ; c'est alors l'intrusion d'un mystère au-delà du visible, qu'il s'agisse des visions célestes de la petite Hannele dans *L'Assomption d'Hannele Mattern* (*Hanneles Himmelfahrt*), des très ibséliens revenants perçus par Gabriel Schilling dans *La Fuite de Gabriel Schilling*

---

<sup>26</sup> V. Friedrich Michael et Hans Daiber, *Geschichte des deutschen Theaters*, Frankfurt, éd. Suhrkamp Taschenbuch, 1990, et le *Theaterlexikon* édité par C. Bernd Sucher, articles « Le Naturalisme au Théâtre » (*sic*) et « Naturalistisches Theater », München, éd. Deutscher Taschenbuch, 1996.

(*Gabriel Schillings Flucht*) ou de la légende qui auréole le violon de Ludowike dans *Les Jeunes Filles de Bischofsberg* (*Die Jungfern von Bischofsberg*). Nous aurons à nous interroger en détail sur la manière dont ces données surnaturelles sont introduites dans une intrigue qui se rattache au théâtre du quotidien. Si nous limitons en effet notre corpus hauptmannien à ce dernier type de pièces, la production du dramaturge n'en brasse pas moins un champ plus large, allant jusqu'au merveilleux : *La Cloche engloutie* (*Die versunkene Glocke*, 1897) ou *Et Pippa danse !* (*Und Pippa tanzt !*, 1907), en témoignent, pour ne citer que ces deux-là. Un travail de recherche et d'analyse sur Gerhart Hauptmann, dramaturge de l'insignifiance, doit donc également être le lieu d'une interrogation sur les frontières décidément très floues du naturalisme et du symbolisme.

Parmi les quinze pièces publiées entre 1889 et 1911 et qui se rattachent au courant de l'insignifiance, tentons d'emblée d'établir une forme de classement :

- Dix « drames familiaux », c'est-à-dire des pièces mettant en scène plusieurs personnages ayant des liens de parenté et dont l'action s'articule autour de tensions nées de cette situation familiale. Hauptmann suit en cela les découvertes scientifiques de son temps, notamment les théories freudiennes de la névrose familiale, et il s'inspire aussi largement d'un terrain d'observation cher au dramaturge norvégien Henrik Ibsen, dont il est un lecteur assidu. Ces pièces sont : *Avant le lever du soleil* (*Vor Sonnenaufgang*, 1889) ; *La Fête de paix* (*Das Friedensfest*, 1889) ; *Les Isolés* (*Einsame Menschen*, aussi traduit par *Ames solitaires*, 1890) ; *Le Collègue Crampton* (*Kollege Crampton*, 1891) ; *Le Voiturier Henschel* (*Fuhrmann Henschel*, 1897-1898) ; *Michael Kramer* (1900) ; *Pauvre fille* (traduction pour Rose Bernd, 1903) ; *Les jeunes filles de Bischofsberg* (*Die Jungfern*

---

<sup>27</sup> In Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, op. cit., vol. 8, *Naturalismus und Impressionismus*, p. 48.

von Bischofsberg, 1907) ; la Fuite de Gabriel Schilling (*Gabriel Schillings Flucht*, 1912<sup>28</sup>) ; Les Rats (*Die Ratten*, 1911).

- Un drame que l'on pourrait qualifier de social voire d'historique, *Les Tisserands* (*Die Weber / De Waber* pour la version dialectale, 1891-1892) : bien qu'il relate une révolte d'ouvriers tisserands de l'Eulengebirge dans les années 1840, le traitement des personnages et de l'action, l'intérêt porté à leur vie quotidienne et à une vision de l'intérieur très démythifiée de l'insurrection sont autant d'éléments qui nous permettent d'intégrer cette pièce à notre étude sur le théâtre de l'insignifiance.

- Trois comédies de satire sociale, dont deux se font suite et sont inspirées de genre typiquement allemand du *Volksstück* – que l'on pourrait à peu près traduire par « pièce populaire » : *La Peau de castor* (*Der Biberpelz*, 1892-1893) et *Le Coq rouge* (*Der rote Hahn*, 1900-1901), qui formulent certes une critique des institutions judiciaires prussiennes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mais sans didactisme politique ; *Peter Brauer* (1921, mais écrit entre 1908 et 1910), histoire d'un artiste médiocre, sorte de pendant bouffon du *Collègue Crampton*.

- Enfin, *L'Assomption d'Hannele Mattern* (*Hanneles Himmelfahrt*, 1893), une « œuvre onirique » (« *Traumdichtung* » est le sous-titre que Hauptmann a lui-même choisi pour sa pièce) : étrange mélange de quotidien prosaïque – le cadre de l'action est un hospice pour les pauvres – et de merveilleux d'inspiration chrétienne, qui offre un terrain particulièrement intéressant à l'analyse dramaturgique, notamment par

---

<sup>28</sup> Les dates que nous indiquons entre parenthèses après le titre original sont les dates de publication, qui suivent généralement la date d'écriture de la pièce à un an d'intervalle ; dans le cas de *Gabriel Schilling*, notons une exception : la pièce a été écrite entre 1905 et 1906, et publiée d'abord en 1912 dans le journal *Die deutsche Rundschau* avant d'être éditée séparément chez Fischer à Berlin la même année.

l'adoption de la technique du point de vue subjectif qui permet d'estomper les frontières entre le rêve et la réalité.

Ce caractère inclassable de la dramaturgie hauptmannienne, sans cesse au confluent de plusieurs genres, de plusieurs tons, de plusieurs écoles, retiendra tout d'abord notre attention. Comment concilier une exigence d'objectivité rigoureuse avec l'étude des profondeurs psychiques de l'homme? La cohérence de l'œuvre est sans doute à chercher dans des structures récurrentes, dont plusieurs se retrouvent chez les autres dramaturges de l'insignifiance. A nouvelle forme, nouvelle démarche : « révolutionnaire sentimental<sup>29</sup> » comme Henry Becque, Hauptmann démontre que, dans le théâtre de 1900, le *movere* prend résolument la place du *docere*, et que les tragédies de l'insignifiance appellent moins la révolte que la pitié.

---

<sup>29</sup> Henry Becque, *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 2, p. 339 (texte placé en postface aux *Corbeaux*).