

Frans Masereel, Herman Hesse

et l'*Histoire sans paroles / Geschichte ohne Wort* (1920, 1933)

par Daniel Droixhe

(Université Libre de Bruxelles, Université de Liège)

En 1920 parut à Genève aux Éditions du Sablier le « roman graphique » de Frans Masereel intitulé *Histoire sans paroles*, qui connut en 1922 une édition allemande à Munich aux éditions Kurt Wolff sous le titre de *Geschichte ohne Worte*.¹ L'ouvrage comportait 60 gravures sur bois. La version allemande fit l'objet de nombreuses rééditions avec les gravures en reproduction. En 1927 parut également chez Kurt Wolff une édition de *Geschichte ohne Wort* qui s'ouvrait par une *Einleitung (Introduction)* de l'écrivain pragois Max Brod (1884-1968), ami de Kafka (illustrations 1-3).

¹ Ritter (Paul), *Frans Masereel. Eine annotierte Bibliographie des druckgraphischen Werkes*, München-London-New York-Paris, K. G. Saur, 1992, p. 132, 1920 Nr. 10 et Nr. 10.I. Je remercie les libraires-antiquaires Frank Albrecht, Bernd Braun et Kevin Ransom de leur amabilité, ainsi que Muriel Collart de m'avoir révélé l'œuvre de Frans Masereel.

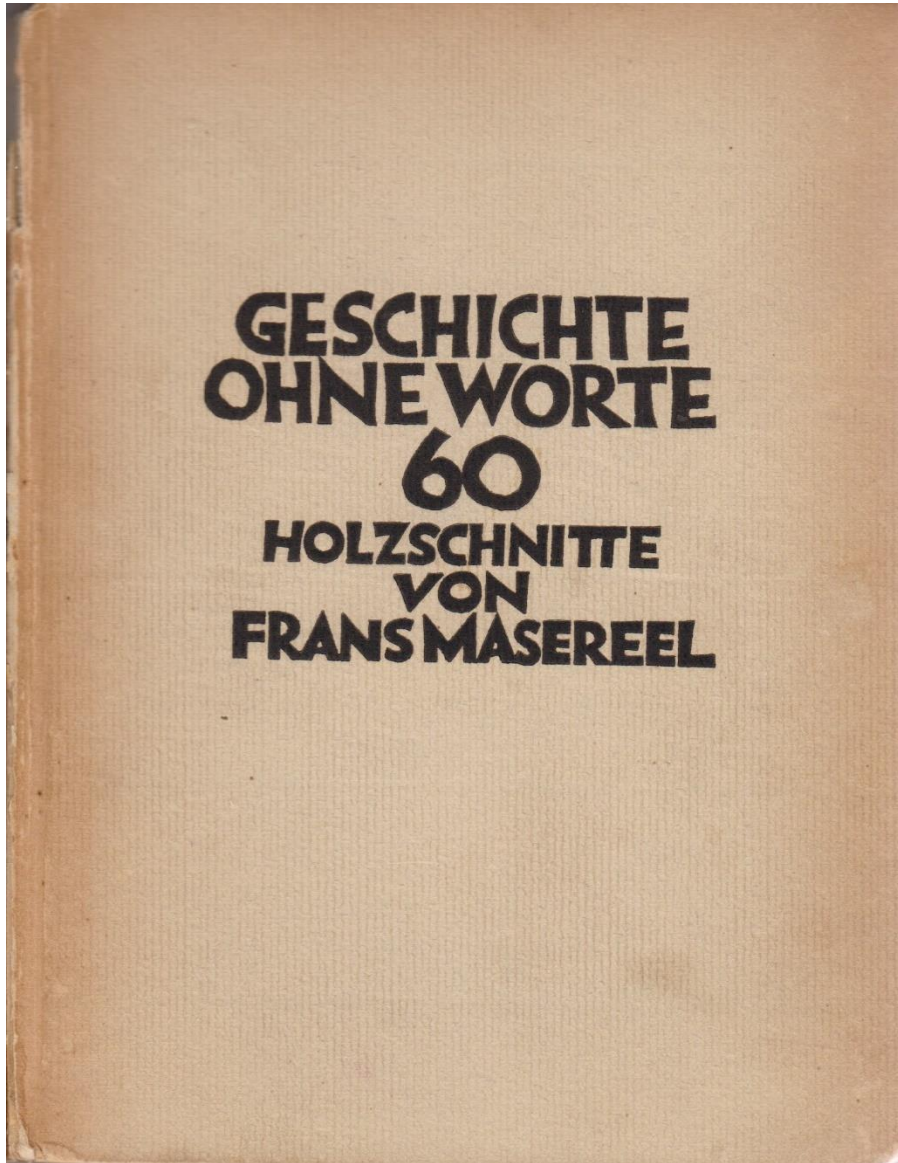


Illustration 1

Première édition de *Geschichte ohne Wort* avec l'introduction de Max Brod, München, Kurt Wolff, 1927. Tirage à 5.000 exemplaires. Ritter, p. 132, 1920, Nr. 10.II. Oupeye, collection Daniel Droixhe et Alice Piette.

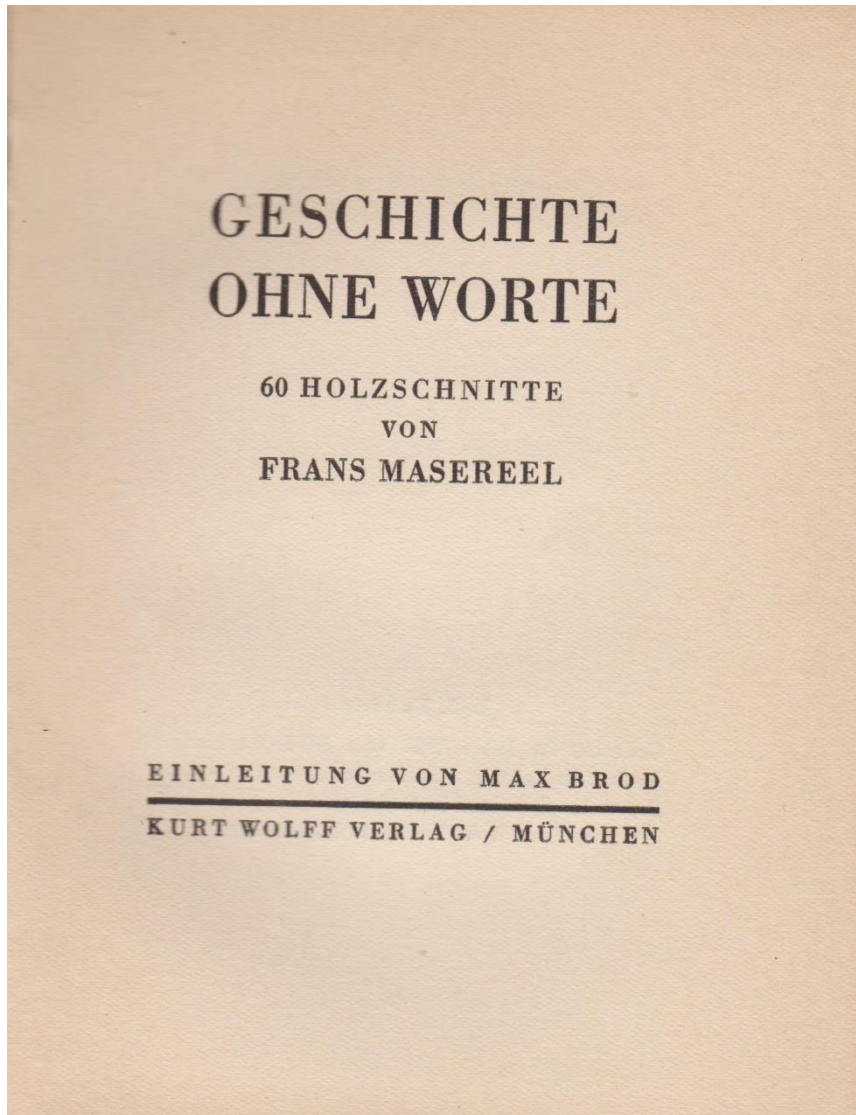


Illustration 2.
N° précédent.

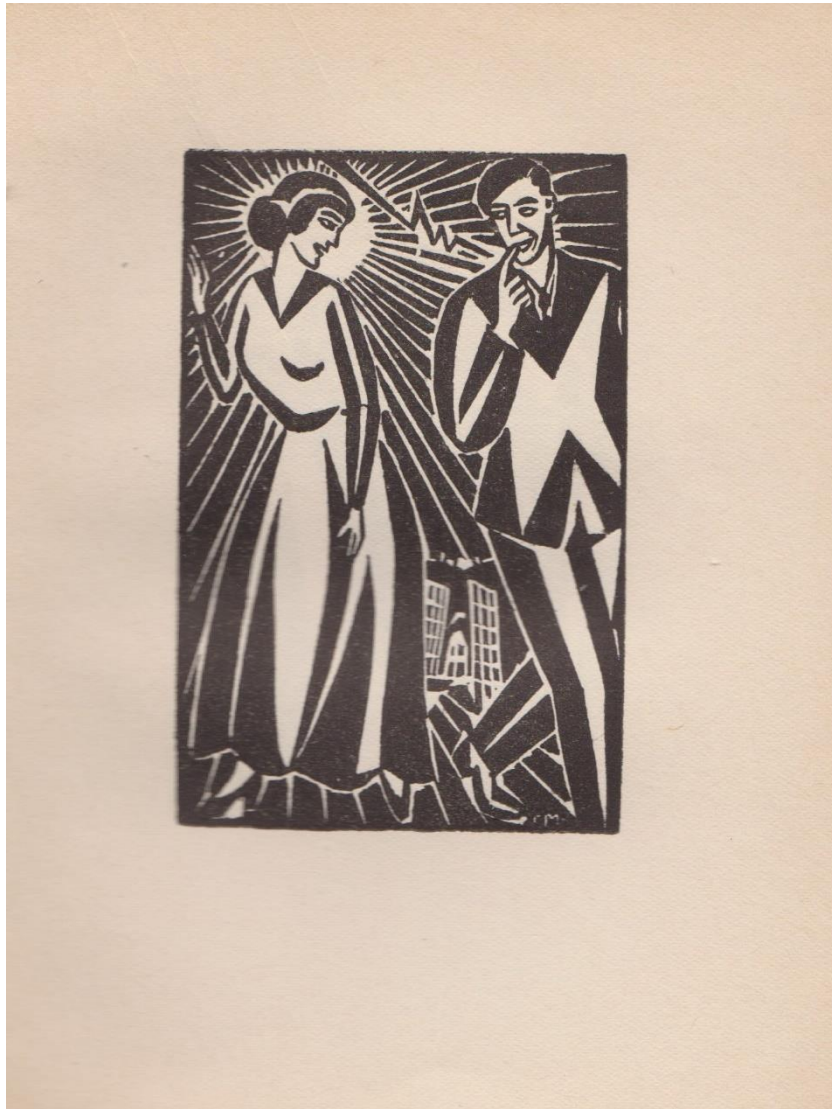


Illustration 3.

N° précédent, illustration 1, 8,9 x 5,9 cm.

À partir de 1933 parurent de manière très régulière, jusqu'en 1989, des rééditions dues à l'Insel-Verlag de Leipzig en tant que Nr. 433 de l'Insel-Bücherei, collection créée en 1912. On peut dire que l'ouvrage connut un énorme succès. Il comportait dès l'origine un *Nachwort* (*Postface*) de Herman Hesse qui remplaçait l'introduction de Max Brod. On utilisera ici une édition de 1933 (illustration 4). Les 60 gravures, en reproduction, sont de dimensions similaires à celles de l'édition de 1927.

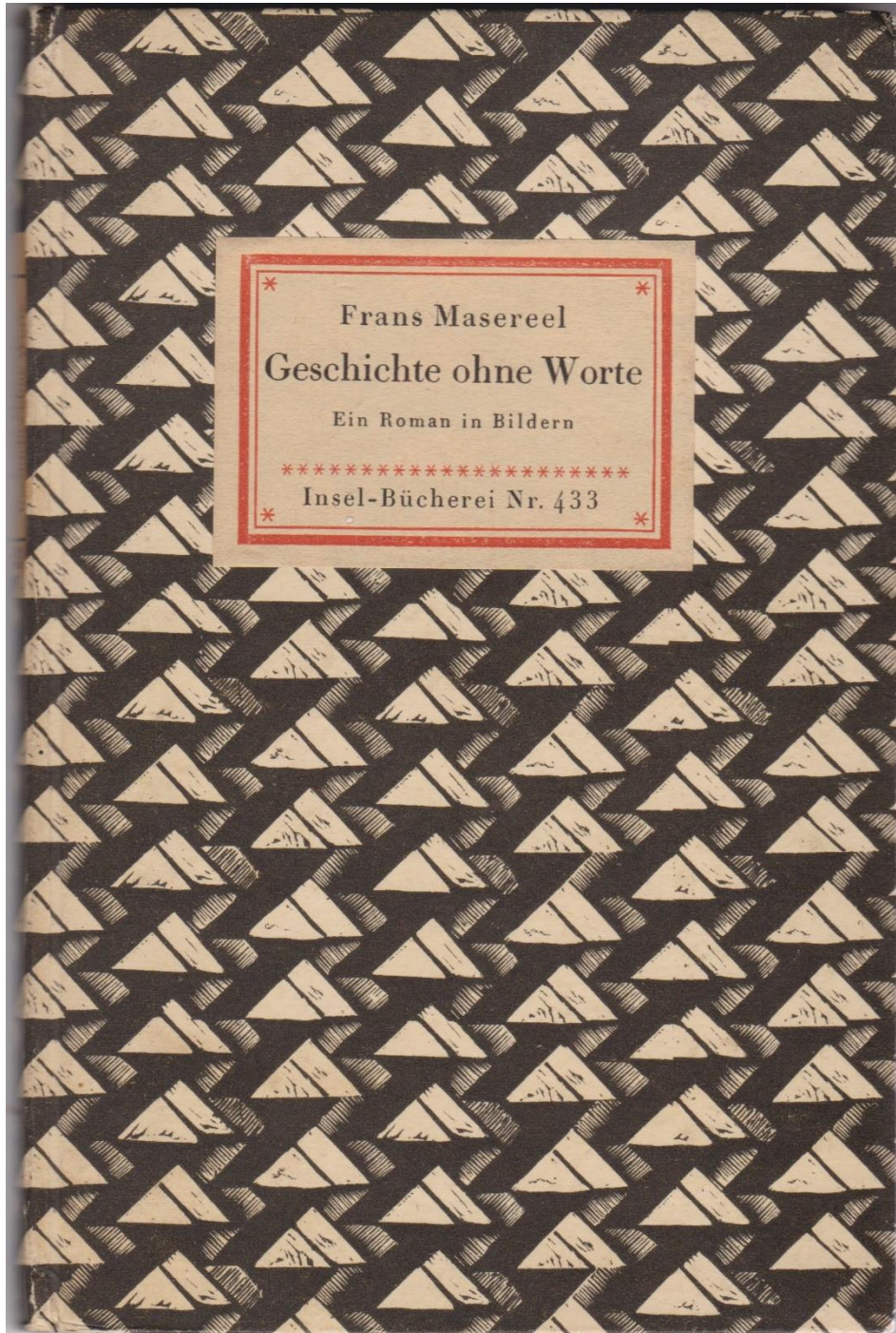


Illustration 4.

Première édition de *Geschichte ohne Wort* avec la postface de Herman Hesse, Leipzig, Insel-Verlag, 1927. Tirage à 10.000 exemplaires. Ritter, p. 133, 1920 Nr. 10.III. Oupeye, collection Daniel Droixhe et Alice Piette.

Il ne m'appartient pas ici de retracer la naissance d'un genre inauguré, sur la voie de l'expressionnisme allemand, dès 1918 par le grand artiste flamand. Le présent article n'a pas non plus pour objet les relations qu'entretenaient Masereel et l'écrivain Herman Hesse (1877-

1962).² On se propose de considérer le rapport unissant les gravures et le commentaire de Hesse envisagé seulement sous l'angle de la manière dont il s'inscrirait dans l'œuvre la plus célèbre de l'écrivain allemand, *Le loup des steppes*, paru en 1927. On postulera que le « récit sans paroles », son interprétation par Hesse et certaines considérations du *Loup des steppes* tressent un ensemble dynamique de relations qui éclairent la qualité à la fois poétique et dramatique de l'œuvre de Masereel. Sans doute le lecteur ordinaire perçoit-il dans une certaine mesure le sens de la narration graphique. Mais Hesse lui confère peut-être un degré de tension vécue sur le plan personnel, qui reflète le pouvoir suggestif de la syntaxe des images et ouvre une possible perspective sur les problèmes qui se posent à l'écrivain. Dans l'espace du non-dit que comporte la suite de signes, chez Masereel, se lirait un parcours original chez Hesse.

Il convient d'abord de procurer une traduction/présentation du *Nachwort*. Hesse commence par rappeler de quelle manière Masereel, « chassé de sa patrie par la guerre mondiale, est venu en Suisse, à Genève, en tant que jeune homme, et est rapidement devenu l'une des figures les plus connues et les plus aimées au sein du petit groupe de partisans opposés à la guerre ». Ou trouvera dans l'ouvrage de K.-L. Hoffmann et P. Riede cité en note toutes les informations souhaitées à ce sujet. On relèvera notamment les relations de Masereel et Romain Rolland avec le pacifiste et communiste verviétois Henri Guilbeaux.

Hesse poursuit, à propos des « romans » de Masereel (ma traduction) : « En particulier, sa série narrative d'images a rapidement trouvé d'innombrables amis. Sa technique simplificatrice semblait facile à imiter, et en effet un certain nombre de jeunes artistes l'ont imité, mais il s'est avéré que son schéma ingénieux ne suffit pas à lui seul à expliquer sa grande magie, mais plutôt que, derrière toutes les questions de forme et toute l'habileté étonnante du peintre-poète, il y a celui de qui émane la magie. Son désir de vérité, de beauté et de vie réelle, sa quête de sens, d'éclaircissement de notre existence, d'amour et de camaraderie ne fuient pas d'aujourd'hui vers un passé ou un futur utopique ; au milieu d'aujourd'hui, au milieu de la grande ville d'aujourd'hui, entre les gratte-ciel, les usines et les banques, il déploie ses rêves, ses remontrances, ses sermons, ses accusations, et ce faisant il a deux grands avantages sur l'écrivain. » Ainsi, Masereel ne s'adresse pas seulement « aux gens 'éduqués' » et « il est complètement dégagé de tous les programmes et partis » : « il n'est pas le héraut d'un programme dogmatique, mais simplement un homme, un amoureux [*Liebender*], un souffrant [*Leidender*], un camarade et un consolateur ».

L'impression que suscitent « la grande ville d'aujourd'hui » et ses « gratte-ciel » est particulièrement illustrée, chez Masereel, dans les cent gravures que comporte l'ensemble intitulé *La ville* ou *Die Stadt* paru en 1925, où la solitude de l'individu fait face à un paysage urbain également marqué par le développement industriel (illustration 5-6).

² Hoffmann (Karl-Ludwig) et Riede (Peter), *Frans Masereel. Wir haben nicht das Recht zu schweigen. Les poètes contre la guerre*, Saarbrücken, Gollenstein Verlag, 2015 (Frans Masereel Stiftung, Saarbrücken), p. 100-101.



Illustration 5.

Frans Masereel, *Die Stadt*, Berlin, Verlag Rütten & Loening, 1961, gravure n° 1.

Tirage à 5.000 exemplaires (?). Ritter, p. 145, 1961 Nr. 17.V.

Oupeye, collection Daniel Droixhe et Alice Piette.



Illustration 6.
N ° précédent, gravure n° 6.

On remarquera simplement, à ce propos, les concordances qu'offrent telle gravure sur bois de son ami Joris Minne (Ostende, 1897-Anvers, 1988), qui fit partie avec lui du « Groupe des Cinq », ou encore le frontispice de Guy Dollian pour les *Scènes de la vie future* de Georges Duhamel, de 1930 (illustrations 7-8). La représentation se limite pour ainsi dire, chez ces derniers, à un sentiment d'écrasement que traduisent le bouleversement graphique ou la mise en perspective, tandis que Masereel porte un regard plus froid, d'une géométrie plus rigoureuse, sur l'entassement architectural (illustration 8). La gravure de Dollian exclut l'homme d'un temps pour ainsi dire pétrifié que symbolise l'horloge. L'approche de Masereel est en quelque sorte plus critique, plus analytique, comme peut l'être la mise en cause objective d'une réalité soumise à l'observation.



Illustration 7.

Joris Minne, *Atmosfeer van Antwerpen. Zes-en-dertig houtgravures*,
Gemeentebestuur Antwerpen, 1930.
Bruxelles, collection Alice Droixhe.

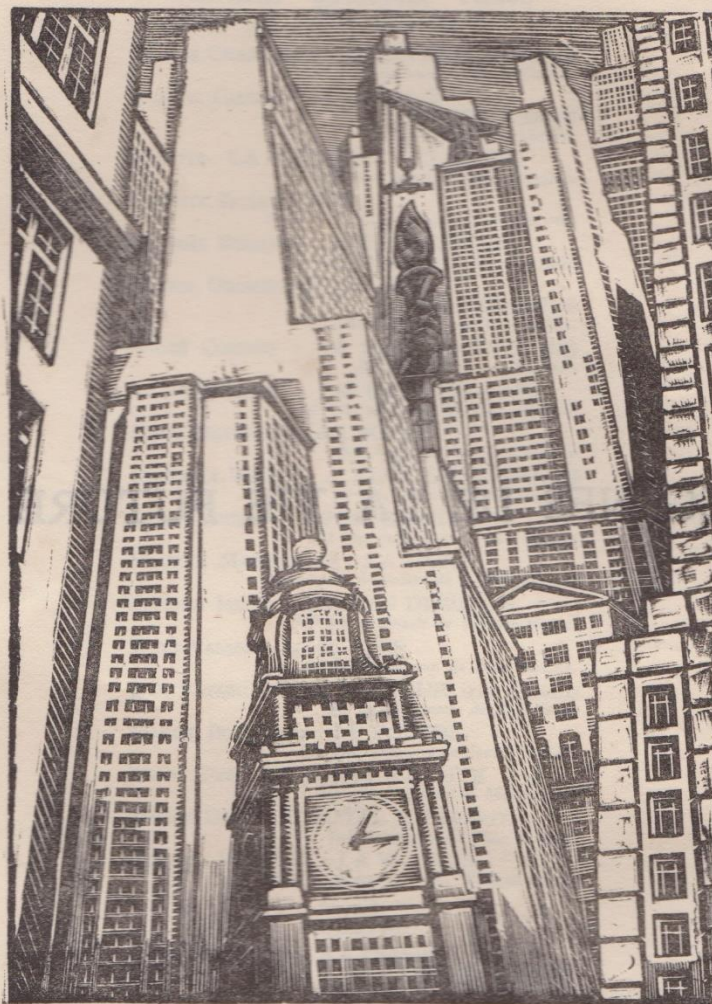


Illustration 8.
Guy Dollian, frontispice de Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*,
Paris, Arthème Fayard & C^{ie}, 1934.
Oupeye, collection Daniel Droixhe et Alice Piette.

L'élément de dénonciation socio-politique apparaîtra dans une gravure comme celle illustrant le *Pays du soir* de René Arcos, en 1920 (illustration 9).

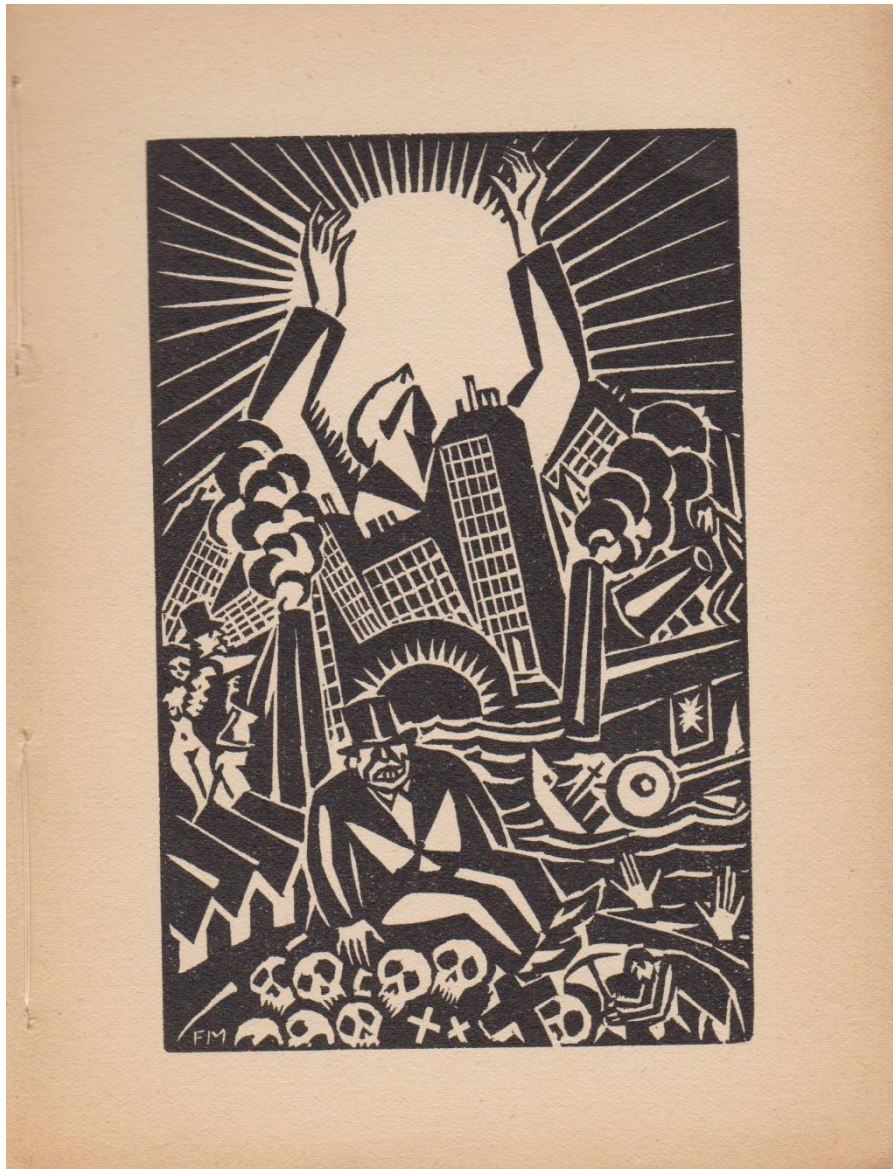


Illustration 9.

Frans Masereel, frontispice de René Arcos,
Pays du soir, Genève, Édition du Sablier, 1920, gravure originale. 12 x 7,8 cm.

Dédicace manuscrite : « du cher Georges Pioch / son / René Arcos ».

Tirage à 26 exemplaires ; Ritter, p. 344, 1920, Nr. 18.

Oupeye, collection Daniel Droixhe et Alice Piette.

Dans le célèbre *Liluli* ou *La révolte des machines*, de Romain Rolland, Masereel suggère, au-delà de l'écroulement des immeubles, la destruction mécanique que décrit le texte de Rolland par une image mélangeant mouvement baroque, désarticulation cubiste et une sorte de déconstructivisme lié à l'idée de Révolution (illustration 10). Comme l'écrit S. Dégardin, la *Révolte des machines* peut se lire comme une « satire mettant en scène la psychologie des

masses et du moi freudien en lutte avec le cauchemar fordien de la main-d'œuvre à l'ère de sa reproductibilité technique ».³

une monstrueuse Machine, un tank-grue-excavateur, haut comme une cathédrale.

La foule humaine ne l'a pas attendu. Elle défile avec des hurlements d'effroi. – La scène est vide d'êtres humains. Alors, les Machines gigantesques arrivent, jouant des coudes et de la tête, et elles font place nette. Derrière elles, c'est un champ de ruines. Sur



cette plaine déserte qui fut un quartier aux dix ou vingt étages, la lune ronde luit. Et sur cette lune passent et repassent les ailes d'aéroplanes, qui tournent, tournent...

En un instant, les Machines balayent l'autre angle de la place, où s'élève la prison, et elles en trouent les murs. On voit sortir par une brèche le Maître des Machines. Il flatte de la main les Machines qui l'ont délivré. Il tente de les guider; mais elles échappent à sa direction. Elles sont lâchées. Il court après elles.

Le spectateur suit à la course les Machines dévastatrices, et, derrière elles, le Maître, qui s'époumonne à les rappeler et s'arrache les cheveux. Et devant, c'est la ville qui s'écroule, quartier par quartier, comme châteaux de cartes.

SCÈNE III *Le spectateur est transporté, au lever du jour, sur une colline aux portes de la ville, d'où l'on domine la ville qui s'écroule et les champs. (Cette colline est la dernière ondulation du massif de montagnes que l'on gravira, par la suite.)*

³ Rolland (Romain), Masereel (Frans), *Liluli suivi de La révolte des machines*, préface de Samuel Dégardin, Paris, Le Temps des Cerises, 2015, p. 12.

Illustration 10.

Romain Rolland / Frans Masereel, *Die Revolte der Maschinen, oder der entfesselte Gedanke / La révolte des machines ou la pensée déchaînée*, Zurich, Buchergilde Gutenberg, 1949, p. 60. Tirage à 5.000 exemplaires numérisés, nr. 1608. « L'édition originale de cet ouvrage a été publiée en 1921 par les Editions du Sablier à Paris. L'Édition de Pierre Worms, Paris, 1947, est la deuxième. Elle a servi de manuscrit pour l'Édition de la Buchergilde Gutenberg, Zurich ». Ritter, p. 249, 1921 Nr. 23.II, « avec 33 gravures sur bois dans l'édition originale, cependant en reproductions selon Pierre Worms ». Oupeye, collection Daniel Droixhe et Alice Piette.

Dans la cacophonie d'un progrès où le sens de l'humain régresse, Masereel ne manque pas de discerner la contradiction que fait éclater la « joie de vivre » des « années folles » par rapport à la guerre. La modernité danse sur des cendres. Elle proclame un exceptionnel développement économique où la hauteur des immeubles traduit en quelque sorte celle des bénéfices des entreprises (puisque la guerre a favorisé une production américaine qui entraîne assez rapidement celle de l'Europe). La présence et le poids de la finance s'exprime chez Masereel par une combinaison de chiffres et de pourcentages dans le personnage de « baron d'industrie », qui illustre en 1925 la couverture du roman *A Captain of Industry. Being a Story of Civilised Man* (1906) de l'écrivain socialiste Upton Sinclair (illustration 11).⁴

⁴ L'année 1925 conjugue deux événements d'importance. Le Parti Social-Démocrate d'Allemagne souhaite, par le programme de Heidelberg, la création d'une union économique européenne. L'OTAN et sa propagande impérialiste allait en garantir les « valeurs ». Par ailleurs, le 14^e Congrès du Parti Communiste d'U.R.S.S. adoptait la doctrine stalinienne du « socialisme dans un seul pays », qui, selon Trotsky, condamnait la Russie à l'isolement, face à une économie mondialisée éventuellement dominée par une seule nation. On voit les résultats du système.

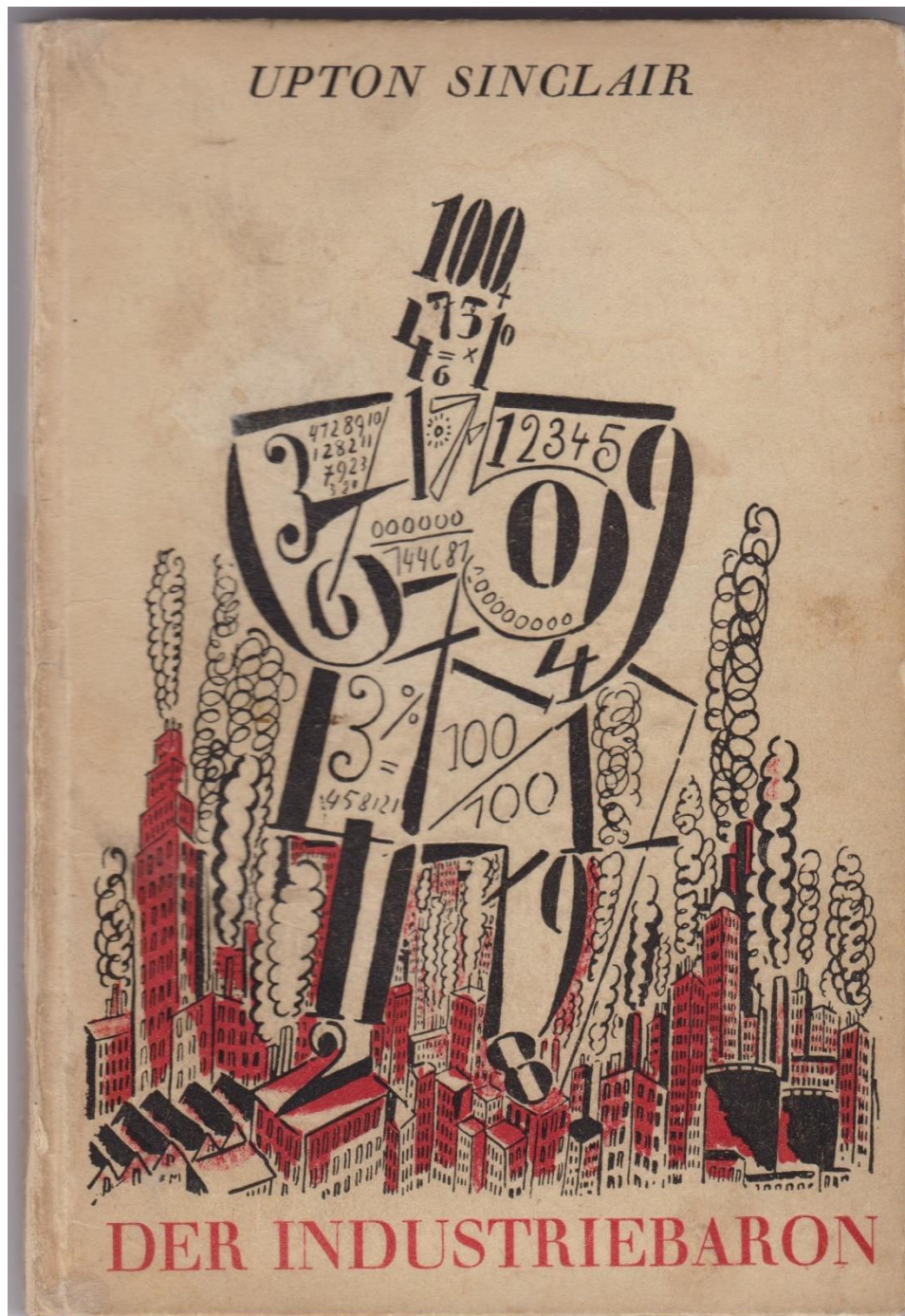


Illustration 11.

Upton Sinclair, *Der Industriebaron*, édition originale
avec dessin de couverture de Frans Masereel.

Berlin, Malik-Verlag, 1925 (Malikbücherei, Bd 18). Ritter, p. 360, 1925 Nr. 43.
Oupeye, collection Daniel Droixhe et Alice Piette.

Des gravures de *La ville* montrent aussi comment Masereel inscrit en chiffres un environnement bancaire de plus en plus oppressant.



Illustration 12.

Frans Masereel, *Die Stadt*, Berlin, Verlag Rütten & Loening, 1961, n° 21.
 Oupeye, collection Daniel Droixhe et Alice Piette.

Le dur portrait du « businessman » (1920) ne demande pas un long commentaire, sur ces thèmes (illustration 13).



Illustration 13

Frans Masereel, *Business-Man*, gravure sur bois originale, 1920,

20,6 x 16,3 cm., signée en monogrammes et datée. Ritter, p. 10, 1920 Nr. 20, où il est spécifié qu'elle fut tirée à 12 exemplaires.
 La gravure originale parut également en 1920, dans les mêmes dimensions, dans le volume I, 2^e année, de la revue *Genius* publiée à Munich par Kurt Wolff. Ritter, p. 474, 1920 Nr. 4. Oupeye, collection Daniel Droixhe et Alice Piette.

L'œuvre de Masereel combine ainsi de manière très habile lutte des classes et culture de masse. Cette dernière est centrale dans *Le loup des steppes*, qui met en scène un intellectuel solitaire vivant douloureusement une double nature. Un conflit oppose et déroule en plusieurs plans narratifs une répulsion pour la société de son temps et l'angoisse de ne pouvoir se libérer des contraintes qu'il en accepte. Dès la *Préface de l'éditeur*, Hesse décrit une de ces « après journées de vide intérieur et de désespoir où, au beau milieu d'un monde détruit, exploité par les sociétés anonymes, l'univers des hommes et leur prétendue culture apparaissent à chaque seconde dans leur splendeur de pacotille, mensongère et vulgaire ». ⁵ Un *Traité sur le Loup des steppes* se loge sur un mode fantastique dans le récit du narrateur et redouble les attaques. L'auteur s'y définit comme « un individu doué de facultés supérieures à la normale, géniales, s'élevant au-dessus des normes mesquines de la vie ordinaire ». ⁶ Mais il ne peut s'affranchir de cette dernière, tant il s'accommode – par faiblesse, par lâcheté – des « valeurs du milieu petit-bourgeois dans lequel il avait grandi ». « Il méprisait sciemment le bourgeois et se sentait fier de ne pas en être un. Cependant, il menait une existence profondément bourgeoise par bien des aspects. Il avait de l'argent à la banque et soutenait financièrement des parents dans le besoin. Il était vêtu sans recherche mais de façon aussi convenable que discrète, et cherchait à vivre en bonne entente avec la police, le fisc et autres autorités de ce genre ». Il représente le type du romantique attardé qui se complaît en fait dans une rêverie de révolte sans avoir les moyens de la réaliser.

Herman Hesse s'étend si longuement dans l'aveu de l'impuissance et de la culpabilité du personnage qu'on ne peut guère y voir qu'un procès du désir freudien de punition, de la part de celui – le Loup des steppes ou Hesse ? - qui « essaie de trouver sa place entre les extrêmes, dans une zone médiane, tempérée et saine où n'éclatent ni tempêtes ni orages violents ». Ce confort heurte cependant un besoin vital. « La plupart des intellectuels et la majorité des artistes » rêvent de s'élever « au-dessus de l'atmosphère qui enveloppe le sol bourgeois » et d'atteindre « l'espace cosmique », une « dimension tragique » qui les fasse « pénétrer la sphère étoilée ». Ils supportent mal d'être « enchaînés » par les compromis qui renforcent la puissance du monde matériel qui les asservit. Où trouver, dès lors, un refuge ? « Il reste alors l'humour, cette invention magnifique des hommes, qui ont été enrayés dans la quête du sublime à laquelle ils étaient voués, qui n'atteignent pas tout à fait à la dimension tragique et sont profondément malheureux malgré leurs dons exceptionnels ». L'humour : « peut-être l'invention la plus spécifique et la plus géniale de l'humanité »...

On peut supposer que ces lignes éclairent la manière dont Herman Hesse interprète et exalte le « roman graphique » de Masereel. *L'Histoire sans paroles* exposerait l'écueil que constitue l'amour – la distraction amoureuse – sur le chemin d'un accomplissement de soi tendu vers la « sphère étoilée » qu'appelle la réalisation d'une existence plus élevée et plus essentielle. Il n'est pas nécessaire, pour éprouver cette tension, d'être un artiste ou d'être particulièrement doué. Masereel, par son art, la met à portée de chacun. Son talent, en parlant à tous le langage

⁵ Hesse, Herman, *Le loup des steppes*, roman traduit de l'allemand par Alexandra Cade, Paris, Calmann-Lévy, 2004 (Le Livre de Poche/Biblio), p. 42.

⁶ *Ibid.*, p. 78-87.

des signes et non celui, littéraire, des « gens éduqués », abolit la distance que l'intellectuel éprouve quand il considère sa difficulté d'atteindre la vérité d'autrui. Hesse loue littéralement Masereel d'avoir évité le piège de la fuite vers le futur. Comment interpréter dès lors la forme que revêt le roman qui lui vaudra en grande partie son prix Nobel de littérature ? *Le Jeu des perles de verres* (1943) confronte vie contemplative et vie réelle. Le monde utopique de la Castalie se détache sur le fond d'une culture du XXV^e siècle où est taradée la « pacotille » superficielle vilipendée dans le *Loup des steppes*.

Il est temps de transcrire l'interprétation du roman graphique de Masereel d'après Hesse. « Cette 'Histoire sans paroles' n'a pas pour sujet la guerre et la révolution, le travail et la misère des masses, elle raconte l'histoire d'un amour, et d'ailleurs d'un amour bien particulier : l'amour du jeune homme idéal, de l'intellectuel et du rêveur, pour une belle, banale femme. Elle l'enchanté, elle réveille le rêveur de sa solitude et de sa paix, le remplit de désir d'amour, de désir de plaisir sensuel, de monde, de dévotion, elle l'entraîne à une cour sauvage, et elle reste, pendant qu'il accorde lune et étoiles à ses pieds, toujours la petite femme intelligente et froide [*das kluge, kühle Weibchen*] qui ne se soucie ni de la lune ni des étoiles, qui regarde en souriant les tempêtes de son engouement et les attise encore pour se vendre aussi cher que possible. Il fait tous les sacrifices, il s'épuise en dévouement, en humiliation, et finalement il la gagne. Et à partir du moment de l'accomplissement, les rôles s'inversent. Après une félicité et une ivresse rapides et flamboyantes, celui qui venait de briller est satisfait et dégrisé, il a trouvé du plaisir, mais pas ce paradis de félicité, pas ce paradis dont il rêvait, et derrière les voiles déchirés de son enchantement, il voit maintenant ce qu'il a perdu et sacrifié : il voit sa paix, sa liberté, son but pour le travail et la vision [*seine Bestimmung zu Werk und Vision*], sa solitude et sa spiritualité, son rêve de vocation d'avenir. Il frissonne, il repousse la femme, il s'enfuit, il a payé bien trop cher ce bonheur sensuel. Mais elle, la femme, s'accroche maintenant à lui avec séduction, avec larmes ; maintenant c'est elle qui souffre, c'est elle qui courtise, c'est elle qui est trahie et offensée ».

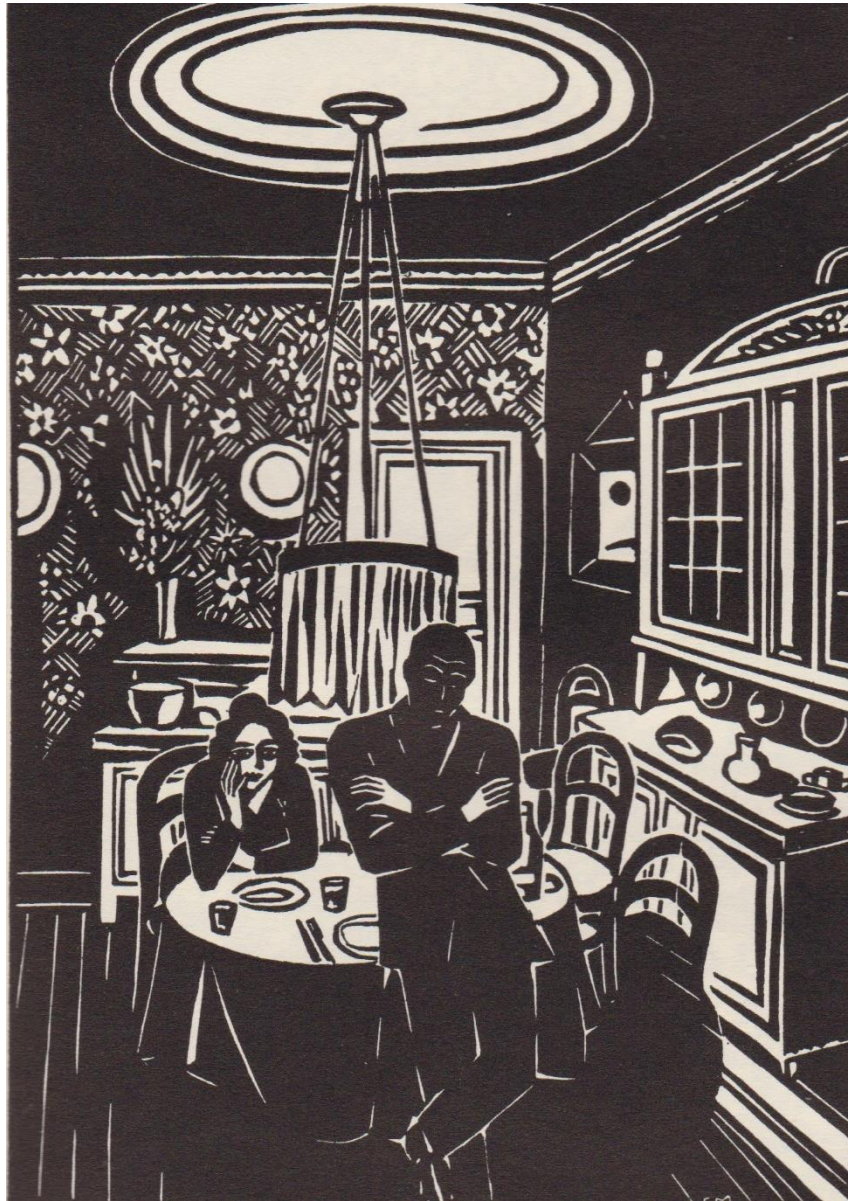
Il n'est pas nécessaire que Hesse insiste beaucoup pour nous convaincre que ce qu'il appelle une « tragédie », « sujet de tant de poésie », présentée « avec une passion ardente, voir fanatique », puisse être considérée comme « l'histoire d'un événement unique, rare, spécial et malheureux ». Le ressenti personnel est, comme on l'a suggéré, trop pressant. Il va également de soi, précise Hesse, qu'il n'y a, dans ce roman, aucune « accusation amère contre l'amour, contre la femme, contre les sens ». L'œuvre de Masereel ne cesse en effet de célébrer ceux-ci en contrepoint de sa critique socio-politique. Les cent gravures de *La ville* associent étroitement les deux regards, comme il serait aisé de le montrer. Elles tissent avec le récit de *l'Histoire sans paroles* d'innombrables correspondances à l'intérieur du parcours graphique de Masereel. Si la gravure n° 88 de *La ville* décrit l'amour sous sa forme la plus simple et pour ainsi dire originelle, le n° 76 offre de l'acte sexuel, accompli dans un décor familial, une image dégradée où la femme cache son ennui ou sa honte, et le n° 73 annonce comme par avance l'ennui promis par cette vie de couple à laquelle un personnage masculin représenté de manière particulièrement noire tourne le dos. La gravure 43 ne montrerait qu'une banale scène de parc où jouent des enfants sans l'association trop évidente de la maternité et de la triste figure du voisin /mari, sous une accumulation de sombres circonvolutions qui déroulent quelque chose comme la pesanteur du temps.



Frans Masereel, *Die Stadt*,
Berlin, Verlag Rütten & Loening, 1961, n° 88.



Frans Masereel, *Die Stadt*,
Berlin, Verlag Rütten & Loening, 1961, n° 76.



Frans Masereel, *Die Stadt*,
Berlin, Verlag Rütten & Loening, 1961, n° 76.



Frans Masereel, *Die Stadt*,
Berlin, Verlag Rütten & Loening, 1961, n° 43.

Ces exemples renvoient en somme à la déception et désillusion que raconte l'*Histoire sans paroles*, quand l'homme, ayant « gagné » la femme, « après une félicité et une ivresse rapides et flamboyantes », se trouve « dégrisé », « derrière les voiles déchirés de son enchantement », dans les termes de Hesse. La gravure qui porte le n° 81 se donne elle-même comme isolée par rapport à toutes celles qui aboutissent au sentiment de solitude de l'individu. L'image du bonheur se trouve enfermée, illusoire, dans une forme graphique qui dément la nature du contenu. Elle constitue, à sa place dans la série, la fin d'un rêve, l'aboutissement d'une interrogation sur le rapport aux autres.



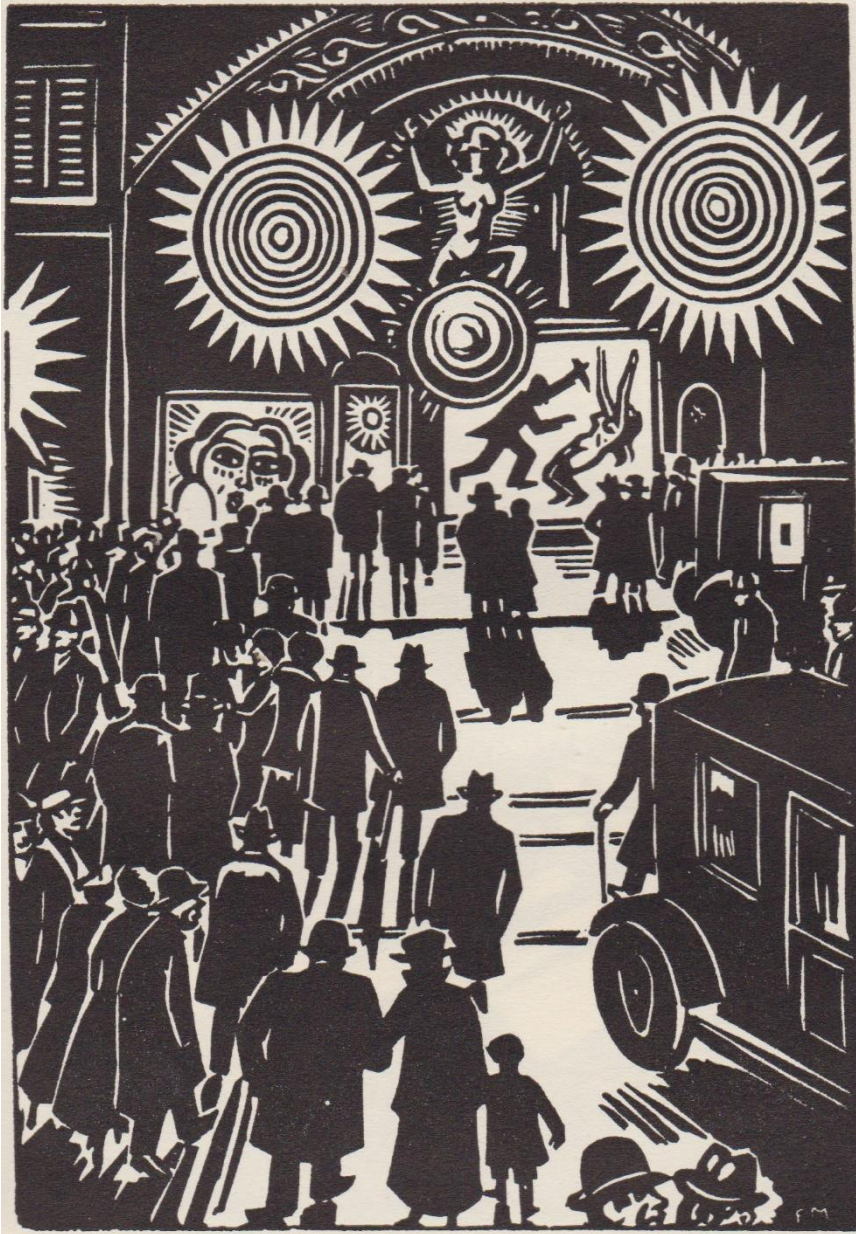
Frans Masereel, *Die Stadt*,
Berlin, Verlag Rütten & Loening, 1961, n° 81.

En ce sens, *La ville* entretient aussi un rapport multiple avec le roman de Hesse. On dira que bien des sentiments du *Loup des steppes* trouvent littéralement une illustration dans les gravures de *La ville*. Dans le roman de Hesse comme dans l'œuvre de Masereel, un monde « exploité par les sociétés anonymes » égare l'individu dans les lumières de la ville, la pompe des cérémonies et l'assourdissement d'une « société du spectacle ». Comment, dit le Loup des steppes, supporter « notre époque tellement satisfaite, tellement bourgeoise, tellement décérébrée » ? Comment s'émouvoir « face à ces architectures, à ces magasins », dans une foule « dont je ne partage aucune des aspirations, dont je ne comprends aucun des enthousiasmes » ? « Je ne puis tenir longtemps dans un théâtre ou dans un cinéma ». « Je suis incapable de comprendre quels plaisirs et quelles joies les hommes recherchent dans les trains et les hôtels bondés, dans les cafés comblés où résonne une musique oppressante et tapageuse, dans les bars et les music-halls des villes déployant un luxe élégant, dans les expositions universelles, dans les grandes avenues, dans les conférences destinées aux assoiffés de

culture, dans les grands stades ». Sans doute la représentation amusée de ces rassemblements est-elle d'une certaine manière imposée par le travail graphique qu'entreprend Masereel. Elle tient intimement au style. Elle construit le genre. Mais comment ignorer ce clinquant – cette débauche d'illuminations – que dénoncent telles gravures montrant des cabarets, des cinémas (n° 67-68) ? Il semble inévitable ce décor racoleur qui caractérise le dancing (n° 82). Le Loup solitaire l'impute clairement à la culture de masse.



Frans Masereel, *Die Stadt*,
Berlin, Verlag Rütten & Loening, 1961, n° 67.



Frans Masereel, *Die Stadt*,
Berlin, Verlag Rütten & Loening, 1961, n° 68.



Frans Masereel, *Die Stadt*,
Berlin, Verlag Rütten & Loening, 1961, n° 82.

Pousse-t-on le rapport trop loin en rapprochant certaines lignes du *Loup des steppes* des considérations de Spengler les moins favorables à la culture et à la démocratie modernes ? L'élitisme du personnage de roman n'est évidemment pas si éloigné du césarisme du philosophe, favorable à Mussolini. Hesse lui prête ces termes : « Il n'est nullement question ici des hommes tels que les connaissent l'école, l'économie politique, la statistique ; de ces hommes qui courent les rues à des millions d'exemplaire et qui ne comptent pas plus que des grains de sable sur le rivage, que des éclaboussures d'écume. Il pourrait y en avoir quelques millions de plus ou de moins, cela n'aurait aucune importance ; ces hommes représentent un matériau, pas davantage ». ⁷ À cet égard, rien n'est plus éloigné du *Loup des steppes* que l'œuvre sans paroles de Masereel.

⁷ *Ibid.*, p. 100.