HAL
open science

L'oeuvre dramatique de Lion Feuchtwanger (1905-1948) et sa réception sur les scènes allemandes

Claudie Villard

To cite this version:

Claudie Villard. L'oeuvre dramatique de Lion Feuchtwanger (1905-1948) et sa réception sur les scènes allemandes. Littératures. Université Paul Verlaine - Metz, 1991. Français. NNT : 1991METZ005L . tel-01775920

HAL Id: tel-01775920

https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01775920v1

Submitted on 24 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE LORRAINE

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

Claudie VILLARD

Université de Metz

L'ŒUVRE DRAMATIQUE DE LION FEUCHTWANGER (1905-1948)

et sa réception sur les scènes allemandes

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE
LETTRES - METZ -

N° Inv.	1991 022 L
Cote	L/M2 91/5
Loc.	MAGASIN

TOME I

Thèse pour le Doctorat de l'Université de Metz
présentée sous la direction de
M. le Professeur Pierre GRAPPIN

1991

TABLE DES MATIERES

TABLE DES MATIERES

TABLEAU DE LA PRODUCTION DRAMATIQUE VII

INTRODUCTION IX

PREMIERE PARTIE: DU THEATRE ESTHETIQUE AU DRAME HISTORIQUE ET PHILOSOPHIQUE

CHAPITRE I: Un esthète à la recherche de lui-même dans l'univers du théâtre (1905-1914) 3

A. Munich, 1908: tout y est théâtre 3

B. Premiers essais dramatiques: ironie et scepticisme d'un intellectuel sur son univers esthétique 12

C. En quête d'une forme littéraire: drame ou roman ? 19

D. Le critique de théâtre à Munich 23
1 Le théâtre d'hier: la tragédie antique 25
2 La Passion d'Oberammergau 30
3 Théâtre classique: Shakespeare 32
4. Le répertoire allemand classique et post-classique 38
5. Drames historiques d'hier et d'aujourd'hui 41
6. Le théâtre moderne:d'Ibsen à Strindberg et Wedekind 44

CHAPITRE II: De l'esthétisme à la contemplation (1914-1917) 58

A. Dernier retour sur l'esthétisme centré sur le moi 61

B. Le pacifisme à l'antique: l'adaptation du théâtre des Anciens 64

C. Découverte de la philosophie orientale de la non-violence et de la contemplation 73

CHAPITRE III: Nietzsche ou Bouddha ? Les premiers drames historiques et philosophiques (1916-1917) 82

A. Le dualisme de l'Esprit et du Pouvoir : Heinrich Mann, Döblin et Rathenau 84

B. *Warren Hastings* et *Jud Süss* : de la matière historique à l'idée dramatique 92

C. Du drame historique classique au drame expressionniste ? Ou: Du héros tragique à l'«Homme spirituel» 100

D. Feuchtwanger et la «question juive» (1916-1920) 117

E. De la parenté entre Joseph Süss et Walter Rathenau 128

F. Accueil et postérité de *Warren Hastings*et de *Jud Süss* 141

DEUXIEME PARTIE: EN QUETE D'UN RENOUVEAU DE LA FORME DRAMATIQUE ET DU HEROS

CHAPITRE IV: L'engagement du poète et sa désillusion (1917-1920) 152

A. L'engagement de l'humaniste: *Die Kriegsgefangenen* (1917-1918) 154

B. Munich 1918 - 1919 : *Thomas Wendt* et la « Révolution des Littérateurs» 160

C. Le «roman dramatique» et sa fortune à la scène 194

C. Le retour à la convention du drame historique: *Der Holländische Kaufmann* (1921-1922) 206

CHAPITRE V: Feuchtwanger et Brecht: un rapport dialectique (1919-1926) 214

A. La rencontre «productive» de personnalités complémentaires 216

B. Du «roman dramatique» au «théâtre épique» 226

C. Débuts d'une collaboration: le démontage du héros classique dans *Leben Eduards des Zweiten von England* (1923-1924) 235

D. La métamorphose de *Warren Hastings* en une comédie de la «nouvelle objectivité»: *Kalkutta, 4. Mai* (1925-1926) 246

CHAPITRE VI: Un dramaturge dans son temps: Feuchtwanger et l'«américanisme» (1920-1926) 27

A. Visages de l'Amérique et de «l'américanisme» dans l'Allemagne des années vingt 27

B. Une «comédie mélancolique sur culture et progrès: *Der Amerikaner oder Die entzauberte Stadt* (1920) 289

C. *Die Petroleuminseln* : une revue satirique sur le triomphe du pouvoir économique et l'«américanisme» 299

1. Genèse de la pièce 300
2. Un sujet actuel et nouveau à la scène 305
3. Le motif du pétrole et la recherche d'une forme dramatique nouvelle 312
4. Dans la jungle du capitalisme 321
5. «Es brechtelt» 334

TROISIEME PARTIE: CESURE ET RENOUVEAU. LE THEATRE D' EXIL AU SERVICE DU COMBAT POUR LA RAISON

CHAPITRE VII: La double césure: du drame au roman et de Berlin en exil (1928-1940) 343

A. De la comédie *Wird Hill amnestiert ?* au roman *Erfolg* ou: de la démythification de l'héroïsme et de la justice à la peinture de la montée du fascisme 347

B. La césure de l'exil en 1933: pour les exilés en France, la vie théâtrale s'arrête 361

C. Feuchtwanger et le théâtre entre 1933 et 1940 364

CHAPITRE VIII: D'un exil à l'autre: le renouveau de l'inspiration dramatique aux Etats-Unis 370

A. Le théâtre allemand en exil 372

B. Le renouveau de la collaboration dramatique de Feuchtwanger et Brecht: *Simone* – drame et roman 391

1. Genèse d'une pièce et d'un roman sur la Résistance: *Simone* ou Jeanne d'Arc dans la France de juin 1940 392

2. La figure charismatique de Jeanne d'Arc, point de rencontre entre Feuchtwanger et Brecht ? 406

3. Les deux visages du personnage de Simone 420

4. La France de juin 1940 428

CHAPITRE IX: Le combat pour la Raison: la trilogie des drames historiques sur la France et l'Amérique 449

A. *Waffen für Amerika* (1944): une comédie légère sur la dialectique du progrès 451

B. *Die Witwe Capet* (1948) ou : de la légitimité de la violence révolutionnaire 486

C. Le «diable aux Etats-Unis» après le «diable en France»: *Wahn oder Der Teufel in Boston* (1947) 515

CONCLUSION 533

DOCUMENTS 538

BIBLIOGRAPHIE 543

TABLEAU DE LA PRODUCTION DRAMATIQUE DE LION FEUCHTWANGER

(La première année indiquée est celle de l'achèvement,
l'année en caractères gras celle de la parution de l'œuvre.
La date indiquée est celle de la création de la pièce.)

ANNEE	PIECE A SUJET CONTEMPORAIN	PIECE HISTORIQUE	ADAPTATION	*ROMAN / RECI PARALLELE*
1905/ 1906		Kleine Dramen		
1906 **1907**	Der Fetisch			*Der töneme Gott* ***1910***
1911			Ein´ feste Burg ist unser Gott (Arthur Müller) 30.11.1911	
1912			Der Kirschgarten (Anton Tchékov) 9.11.1917	
1912			Tartüff im Reifrock (Arthur Müller) 12 10.1912	
1915		Julia Farnese 10.1.1916		
1915 **1916**			Vasantasena (Sudraka) 4.3.1916	
1911 **1916**	Pierrots Herrentraum (collab.avec Hartmann-Trepka) 16.5.1917			
1916 **1916**		Warren Hastings. 23.9.1916		*Marianne in Indien* ***1929***
1914 **1917**			Die Perser des Aischylos 20.1.1917	
1917			Der König und die Tänzerin (Kalidasa) 5.3.1917	
1917 **1918**			Friede (Aristophane) 29.12.1954	
1917 **1918**		Jud Süss 13.10.1917		*Jud Süss* ***1922 1925***
1918			Appius und Virginia (Webster)	
1917 **1919**	Die Kriegsgefangenen			
1919 **1920**	Thomas Wendt 22.11.1924			
1920 **1921**	Der Amerikaner oder Die entzauberte Stadt 7.12.1920			

1922			Die Furcht vor der Lächerlichkeit (Luigi Chiarelli) 28.5.1922	
1921 **1923**		Der Holländische Kaufmann 5.1.1923		
1922 **1923**			Der Frauenverkäufer (Calderon) 24.3.1922	
1923 **1924**			Leben Eduards II. von England (Marlowe) (collab. avec Brecht) 18.3.1924	
1924 **1927**	Wird Hill amnestiert 24.4.1930			*Erfolg* ***1930***
1926 **1927**	Die Petroleuminseln 31.10.1927			*Die häßliche Herzogi* *Maultasch 1923*
1926 **1927**		Kalkutta, 4.Mai (collab. avec Brecht)		
1941	Die Brüder Eriksen (Hanussen)			*Die Brüder Lautensac* *1943*
1943 **1956**	Gesichte der Simone Machard (collab. avec Brecht) 8.3.1957			*Simone* ***1944***
1947 **1948**		Wahn oder Der Teufel in Boston 15.3.1949		
1944 **1984**		Waffen für Amerika 19.2.1962		*Waffen für Amerika =* *Die Füchse im Wein-* *berg 1947/48*
1948 **1956**		Die Witwe Capet 5.9.1956		

INTRODUCTION

INTRODUCTION

Au lendemain de la «révolution» pacifique de novembre 1989 en RDA, le public ouest-allemand pouvait découvrir au théâtre une œuvre ayant trait à cette autre événement pacifique qu'avait été «la Révolution des littérateurs» à Munich, en novembre 1918. La pièce ainsi sortie de l'oubli avait pour titre *Neunzehnhundertachtzehn* et pour auteur Lion Feuchtwanger. Qui, parmi les spectateurs, savait que l'auteur de *Juif Süss* avait écrit «à chaud», au printemps 1919, cette chronique dramatique sur des événements dont il avait pu être le témoin? Qui savait que Feuchtwanger était alors le dramaturge le plus joué sur les scènes munichoises, ayant déjà produit une quinzaine d'œuvres théâtrales, pièces originales ou adaptations?

C'était pourtant à cette personnalité influente de la vie théâtrale, présente dans tous les registres d'activité en ce domaine, que le jeune Brecht, pressé de conquérir les scènes allemandes, s'était adressé à ses débuts, en mars 1919. Feuchtwanger alliait en effet à ses qualités d'auteur et d'adaptateur celles de critique littéraire, d'ancien fondateur d'une revue culturelle et même de metteur en scène: un «pape» de la vie théâtrale à Munich en quelque sorte. De cette rencontre sont nées une amitié et une collaboration de toute une vie, dont trois œuvres dramatiques furent le fruit, dans les années vingt à Munich et à Berlin, puis en exil, aux Etats-Unis.

En faut-il plus pour justifier l'étude d'une œuvre dramatique qui, si elle fut occultée par l'immense succès du roman *Juif Süss* en 1925, n'en a pas moins constitué la vocation première de l'écrivain, avec un retentissement important auprès du public? En 1925, Feuchtwanger avait passé quarante ans et sa réputation d'auteur dramatique en Allemagne, même à Berlin, n'était plus à faire. Le succès du romancier allait, d'un coup, le projeter sur la scène littéraire internationale et susciter en lui une vocation nouvelle.

Mais loin de simplement se succéder, ces deux vocations de l'écrivain se répondent et interfèrent. Peut-on en effet comprendre le roman *Jud Süss* en ignorant tout de l'œuvre dramatique dont il est issu? Les circonstances politiques dans lesquelles le drame *Jud Süß* fut écrit en 1917, au plus fort de la guerre, alors que la «question juive» était publiquement débattue, la référence implicite au mouvement expressionniste par le motif de la conversion spirituelle du héros, et aussi dans la structure de la pièce, sont autant d'éléments qui éclairent la genèse du roman. Certes la comparaison entre les deux œuvres ne peut se faire qu'au détriment de la pièce, mais on ne saurait s'en étonner puisque l'incitation à écrire le roman est née chez l'auteur de

son insatisfaction devant les limites que lui imposait le genre dramatique dans l'expression d'un sujet aussi sensible.

Ce n'est là qu'un exemple parmi d'autres, car Feuchtwanger s'adonna maintes fois à ce jeu de transfert d'une matière dramatique dans la forme romanesque et, dans un cas, à l'inverse[1]. Aller au delà de la simple constatation de ces interférences en analysant les textes dramatiques, jusqu'à présent fort délaissés par la critique, dans leur ancrage historique, leur structure et leur expression verbale, c'est en quelque sorte pénétrer dans l'atelier d'écriture de l'écrivain. Ce sera une des finalités de cette étude, dont on n'attendra pas cependant qu'elle débouche sur une interprétation de l'œuvre romanesque. Tout au plus ouvrira-t-elle quelques aperçus sur la prédilection du *romancier* pour des procédés d'écriture *dramatique*. Un commentateur n'est-il pas allé jusqu'à voir dans les romans de Feuchtwanger l'œuvre d'un dramaturge qui n'avait pu pleinement se réaliser?

Ces correspondances entre drames et romans orientent l'attention vers le problème du mélange des genres et l'approche théorique qu'a pu en avoir l'écrivain. «Un roman dramatique»: telle est l'appellation proposée en sous-titre par Feuchtwanger à la réflexion des lecteurs de sa pièce sur la Révolution de 1918. Ce fut à cette époque un sujet de discussions animées avec le jeune Brecht alors en quête d'une technique nouvelle d'écriture et de jeu théâtral. Brecht parlerait plus tard de «théâtre épique». «Théâtre épique» et «roman dramatique» se rejoignaient-ils? Il importe d'être nuancé sur ce point. Pourtant Brecht et Feuchtwanger adaptèrent ensemble dans les années vingt deux œuvres dramatiques , qui devaient connaître un franc succès, et Feuchtwanger écrivit *Die Petroleuminseln*, une comédie satirique sur l'«américanisme» alors à la mode, à propos de laquelle un critique porta ce jugement laconique: «es brechtelt» — c'est du Brecht! Mais plutôt que de plagiat, ne s'agissait-il pas au contraire d'une œuvre originale et forte, point d'aboutissement des réflexions et du travail menés avec Brecht, certes, mais aussi témoignage de la faculté de l'auteur à saisir les «signes du temps» - en l'occurrence les luttes internationales pour la domination des régions pétrolifères - et à leur donner une expression dramatique moderne, celle de la «revue»?

Un des problèmes posés par la production dramatique de Feuchtwanger entre 1919 et 1926 — les années d'étroite collaboration avec Brecht —est bien le suivant: Feuchtwanger a-t-il «aliéné» son talent dramatique en copiant le «modèle» brechtien, ou y a-t-il eu un enrichissement réciproque des deux dramaturges, une sorte de rapport dialectique permettant à chacun de rester lui-même? L'étude des textes dramatiques très divers écrits par Feuchtwanger durant cette période — pas moins de cinq pièces originales — permettra de proposer une réponse à cette question.

---

1 Voir au début de cette étude le tableau de la production dramatique de Feuchtwanger avec l'indication des romans «parallèles».

Jud Süß (1917) et *Die Petroleuminseln* (1926): c'est à dessein que nous avons mis en avant ces deux œuvres. Elles apparaissent en effet comme des pièces-charnières, chacune étant significative pour une période créative, pour une écriture dramatique et une vision du monde contemporain qui, avec elle, arrivent à leur terme.

Jud Süß marque, nous semble-t-il, la fin d'une *première phase* chronologique dans la production dramatique de l'écrivain. C'est une phase d'assimilation encyclopédique, quasi boulimique et non dénuée de pédantisme, de tout ce qui appartient au monde de la culture, du théâtre en particulier. Critique dramatique érudit, aux avis tranchés – dans les colonnes de son propre périodique culturel *Der Spiegel*, puis dans la *Schaubühne* de Jacobsohn – adaptateur de pièces historiques, du théâtre antique, du théâtre asiatique, il cherche sa voie d'auteur dramatique dans un esthétisme de convention tout d'abord, puis dans le drame historique. C'est là qu'il s'arrête dans un premier temps, avec l'ambition d'écrire un théâtre d'idées qui puise dans l'histoire des sujets à valeur de parabole du temps présent. Action ou contemplation, «Nietzsche ou Bouddha»: Feuchtwanger reprend à travers ses personnages du dix-huitième siècle, Warren Hastings et Josef Süß Oppenheimer, le grand débat sur le dualisme du Pouvoir et de l'Esprit qui agite les intellectuels allemands durant la Première Guerre Mondiale. Les limites imposées par la censure l'incitent à ce recours à l'histoire et l'homme de cabinet qu'il est alors sans conteste peut ainsi garder ses distances envers la réalité contemporaine, tout en cultivant dans les commentaires sur ses œuvres une certaine ambiguité à propos de leur dimension d'actualité.

Jud Süß, dont l'ambiguité justement irrite la critique, marque un tournant, Feuchtwanger s'éloignant alors du drame historique pour s'essayer à un théâtre actuel, voire engagé. L'aspiration à embrasser l'intensité du réel et sa totalité dans la forme du «roman dramatique» *Thomas Wendt* — le second titre de l'œuvre sera *Neunzehnhundertachtzehn*, évoqué plus haut — marque déjà un pas vers l'écriture romanesque que le dramaturge aborde avec le roman *Jud Süß*, commencé en 1921. Mais c'est aussi le début d'une recherche formelle sur un élargissement de l'expression théâtrale, que la rencontre avec Brecht va intensifier et orienter vers des voies nouvelles. Cette *deuxième phase* créatrice trouve son sommet et aussi son point d'achèvement dans la pièce *Die Petroleuminseln* en 1926.

La *troisième phase* dans la production dramatique de l'écrivain est d'abord marquée par une double césure. Après le succès de *Juif Süß* en 1925 et l'achèvement de *Die Petroleuminseln*, Feuchtwanger se consacre totalement au roman. Cet abandon volontaire de l'écriture théâtrale devient à partir de 1933 une nécessité: dans la situation d'exil, la vie théâtrale s'arrête ou stagne. Feuchtwanger n'écrit pas «pour le tiroir», comme Brecht, mais c'est Brecht qui, le rejoignant dans son exil californien en 1941,

lui propose un nouveau projet théâtral, avec pour héroïne une petite Jeanne d'Arc dans la France de la débâcle en Juin 1940. La collaboration très conflictuelle des deux dramaturges fait apparaître le fossé qui les sépare désormais sur le plan de la technique dramatique. Si *Die Petroleuminseln* marquait le point où Feuchtwanger s'était le plus rapproché de Brecht, le travail sur *Les Visions de Simone Machard* marque une rupture. Le roman *Simone* qu'écrit alors Feuchtwanger sur le même sujet peut être interprèté comme un manifeste anti-brechtien et, si sa structure est celle d'un drame, ce n'est pas un hasard. Aussi aura-t-il sa place dans notre analyse. Cette nouvelle collaboration avec Brecht apparaît pourtant comme une étape intermédiaire et nécessaire vers un renouveau de l'inspiration dramatique chez Feuchtwanger. L'écrivain conçoit entre 1944 et 1948 trois pièces historiques qui constituent une trilogie sur la France et l'Amérique, sorte de trait d'union entre ses deux terres d'exil.

Même s'il est tardif, ce théâtre est bien à considérer comme un théâtre d'exil dont la dimension se veut politique. Dans *Wahn oder Der Teufel in Boston* (1946-1947) en particulier, Feuchtwanger évoque, bien avant Arthur Miller, l'épisode historique des Sorcières de Salem, image analogique selon lui du fanatisme et de l'hystérie collective auxquels les intellectuels de gauche se voient confrontés aux Etats-Unis au début de la «guerre froide». Plaidant la cause du Progrès et de la Raison au sortir de l'hégémonie fasciste, ce théâtre illustre aussi la volonté d'*intégration* dans la vie culturelle de ses terres d'accueil qui anima Feuchtwanger en exil. Telle est la signification de la «plongée» effectuée par l'écrivain dans l'histoire française et dans celle des Etats Unis d'Amérique au dix-huitième siècle afin de montrer leurs racines communes dans un même idéal révolutionnaire d'égalité et de liberté: c'est le sujet de la pièce, puis de la fresque romanesque *Waffen für Amerika* dont Benjamin Franklin et Beaumarchais sont les héros. Feuchtwanger prenait là ses distance par rapport aux réalités du temps, comme dans sa première phase créatrice; c'était non pour jeter un regard nostalgique sur le passé mais pour s'engager dans un processus d'assimilation de la culture propre à sa nouvelle terre d'exil et pour rappeler les liens qui l'unissaient à la culture européenne.

Ce théâtre d'exil — on ne saurait l'oublier — fut, tout comme la production romanesque de cette époque, d'abord écrit dans la perspective du public américain. L'étudier comme expression d'une volonté d'*acculturation* allant de pair avec un *cosmopolitisme* que Feuchtwanger avait revendiqué en tant qu'écrivain juif dès 1920, sera la finalité de notre analyse sur cette dernière phase créatrice de l'exil.

En suivant dans les trois grandes parties de notre étude les différentes périodes de création dramatique qu'il nous semble pouvoir déceler dans l'œuvre de Feuchtwanger, nous ne respectons pas seulement la chronologie. Il s'agit surtout de faire ressortir une ligne d'évolution dont les sommets significatifs pourraient être marqués par les trois pièces *Jud Süß* (1917), *Die Petroleuminseln* (1926) et *Wahn* (1947), représentatives de styles différents, la première étant proche de

l'expressionnisme, la deuxième de la revue satirique et la troisième du théâtre d'idées en huis clos.

L'analyse des textes de nouveau accessibles dans leur quasi intégralité dans l'édition de Hans Dahlke, réalisée pour le centenaire de la naissance de l'écrivain[1] constitue le fondement de cette étude. Considérant que le théâtre est un art vivant qui doit de quelque façon exprimer la réalité du temps pour atteindre un public, nous avons esquissé ici et là des tableaux d'époque, largement nourris des articles parus dans les périodiques culturels dont Feuchtwanger fut le collaborateur ou le lecteur assidu: *Die Schaubühne,* devenue *Die Weltbühne, Das Tage-Buch* , ainsi que les périodiques d'exil. Il s'agissait de faire revivre, par exemple, l'atmosphère de Munich, «ville du théâtre», en 1908 lorsque Feuchtwanger décida de vivre de sa plume comme auteur et critique dramatique, ou en 1918/1919, au moment de la «Révolution des Littérateurs», ou celle de Berlin pris dans la fièvre de «l'américanisme» au début des années vingt, puisqu'aussi bien le dramaturge y a puisé *directement* son inspiration pour certaines de ses pièces.

Très sensible au *succès* —ce maître-mot de sa carrière d'écrivain dont il a fait le titre d'un roman — Feuchtwanger ne voulait pas écrire un théâtre «de cabinet», seulement destiné à être lu. Aussi s'est-il volontiers fait l'exégète de ses propres œuvres pour en souligner la dimension d'actualité. Y a-t-il réussi? C'est une question importante qui nous amènera à évoquer l'accueil réservé à son théâtre dans son temps et aussi aujourd'hui. Peut-être certaines pièces méritent-elles d'être sorties de l'oubli pour nous rappeler que l'auteur de *Juif Süß* ne fut pas seulement un romancier de talent.

---

1 Lion FEUCHTWANGER: *Dramen I. Dramen II* (= Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bde 15 und 16). Herausgegeben und mit einem Nachwort von Hans DAHLKE. Berlin und Weimar (Aufbau Verlag), 1984. (Edition citée sous le titre *Dramen I* ou *Dramen II).* Contrairement aux autres volumes de cette édition est-allemande, les *Dramen* n'ont pas encore été repris en livre de poche chez Fischer à Francfort/M.

PREMIERE PARTIE

Du théâtre esthétique au drame historique et philosophique

CHAPITRE I

Un esthète à la recherche de lui-même dans l'univers du théâtre (1905-1914)

«Ich bin langsam und brauche Zeit, den rechten Weg zu finden.»

Lion Feuchtwanger: *Aus meinem Leben (1954)*

CHAPITRE I
UN ESTHETE A LA RECHERCHE DE LUI-MEME DANS L'UNIVERS DU THEATRE (1905-1914)

Né en 1884 à Munich où il vécut plus de quarante ans avant de partir pour Berlin, Feuchtwanger n'est saisissable, dans les débuts de sa carrière comme homme de plume, qu'à travers les réalités culturelles qui ont marqué la vie de la capitale bavaroise, dans la première décennie du siècle nouveau.

Dès la fin de ses études classiques au lycée, Feuchtwanger avait choisi la voie de l'indépendance. Avide de se libérer du carcan familial marqué par l'autorité paternelle et un strict respect de l'orthodoxie juive, il s'était jeté dans la vie de bohème à Munich et aussi dans la vie tout court puisqu'il lui fallait subvenir à ses besoins et mener à bien ses études. Le personnage semble alors avoir eu deux faces: le bohème qui fréquentait assidûment la «Torggelstube», y rencontrant Wedekind, ainsi que les théâtres dont l'univers de jeu brillant le fascinait ; mais aussi l'intellectuel ambitieux, remarqué par ses professeurs à l'Université qui l'incitaient, après son doctorat obtenu en 1907, à embrasser la carrière universitaire.

L'année 1908 marqua un tournant décisif dans l'itinéraire spirituel du jeune Lion Feuchtwanger, en quête de lui-même et de sa vocation véritable. Nous tenterons, autour de cette année 1908, de saisir dans son mouvement l'activité culturelle et plus particulièrement théâtrale à Munich au début du siècle, telle qu'elle a déterminé la voie du futur auteur dramatique. Ses débuts furent difficiles. L'inspiration ne lui faisait pas défaut, il la puisait, comme bien des débutants, dans ses lectures et dans sa propre vie de bohème. Critique de théâtre à Munich, éditeur d'un périodique, auteur d'une série de «petits drames», d'une comédie, puis d'un roman sur le même sujet, il ne manquait ni de verve ni d'aplomb. Il fut joué très tôt. Mais était-ce la gloire ?

A. Munich, 1908: tout y est théâtre

Dans l'histoire culturelle de la ville de Munich, choisir d'évoquer l'année 1908 peut paraître arbitraire. Mais ce choix apparaît significatif dans le cadre de la biographie intellectuelle de Feuchtwanger. Cette année-là en effet, après quelques essais d'écriture dramatique, le jeune Docteur en Philosophie prit la décision de renoncer à la carrière universitaire pour embrasser celle d'homme de lettres. Non sans

audace, il lança alors sur le marché un périodique culturel, *Der Spiegel* [1], essentiellement consacré à la vie littéraire et théâtrale à Munich. Celui-ci ne réussit à se maintenir que six mois, mais il ouvrit à son auteur les colonnes de *Die Schaubühne* [2] de Siegfried Jacobsohn, dont il devint le collaborateur pour la critique théâtrale.

Sans doute serait-il vain de chercher à donner une image objective d'une métropole intellectuelle comme l'était alors Munich ou Berlin. D'abord, contrairement à Paris qui était unique, chacune tentait de s'affirmer en opposition avec l'autre, les faiblesses de l'une profitant à l'autre. A la formule «Athènes sur l'Isar» («Isarathen»), mise à l'honneur sous le règne de Louis II de Bavière, répondait «Athènes sur la Sprée» («Spreeathen»). Pourtant, avant la Première Guerre mondiale, c'était bien Munich qui, auprès des artistes, l'emportait en prestige sur Berlin, la nordique, la prussienne.

On connaît l'antithèse établie entre les deux villes par Thomas Mann qui, jetant en 1927 un regard nostalgique sur ce qu'était la capitale bavaroise avant que ne s'y manifeste le poison du nationalisme et de l'antisémitisme, voyait dans Munich la cité de l'art, dans Berlin celle de la politique et de l'économie.[3]

C'était bien cette omniprésence de l'art qui avait ramené le jeune Feuchtwanger à Munich, après quelques semestres d'études à Berlin, en 1906-1907. Pourtant, ses relations avec sa ville natale ne manquaient pas d'être conflictuelles. «L'éclat» de cette ville que Thomas Mann avait célébré en deux mots, «München leuchtete», par lesquels il introduisait une nouvelle écrite en 1900[4] lui paraissait bien illusoire au vu de l'inculture de la bourgeoisie munichoise et de son goût du décor et du grand spectacle, que lui avait insuflé Louis II, le roi fou. Les événements de la saison théâtrale de 1908 à Munich n'avaient-ils pas été la trois-centième représentation de *La Veuve Joyeuse* (26.6.1908) et la soirée de gala consacrée aux *Maîtres Chanteurs* de Wagner (21.6.1908) au Hoftheater? L'acteur Ernst von Possart n'avait-il pas incarné pendant quarante ans à la scène le culte du faste et de la mystique, se battant pour empêcher l'intrusion du naturalisme à Munich et sauvegarder le verbe noble et le geste pathétique? De tout cela n'étaient restés que quelques décors poussiéreux, triste

---

1 *Der Spiegel.* Münchener Halbmonatschrift für Literatur, Musik und Bühne. Herausgegeben von Lion Feuchtwanger. München, 1908. (15 numéros parus, du 30 avril au 24 octobre 1908).

2 *Die Schaubühne.* Herausgeber Siegfried Jacobsohn. Berlin, 1905-1918. Réédition : Athenäum Verlag, Königstein/Taunus, 1979.

3 « Hier war man künstlerich und dort politisch-wirtschaftlich.» Thomas MANN : *München als Kulturzentrum* (1927). In: *Altes und Neues.* Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten. Frankfurt/Main, 1953. P.317.

4 Il s'agit du récit intitulé *Gladius dei.* L'écrivain Hans Brandenburg a emprunté la formule à Thomas Mann pour le titre de ses mémoires sur sa jeunesse à Munich: *München leuchtete.* Jugenderinnerungen. München, 1953.

héritage d'un passé brillant [1]. C'est ainsi du moins que Feuchtwanger présente sa ville natale et il ne manque pas une occasion de fustiger la société munichoise :

> *Non, la ville qui a tout juste rassemblé trois abonnés pour* Les Heures *de Schiller, ne manifeste toujours aucun intérêt pour les choses de la littérature et du théâtre.*[2]

Pourtant, en cette année 1908, un projet théâtral audacieux vit le jour, par lequel Munich tentait d'affirmer son originalité par rapport à Berlin, en s'opposant à la conception théâtrale de Max Reinhardt: le «Künstlertheater» de Georg Fuchs, qui reposait sur une esthétique nouvelle du décor de théâtre (« Reliefbühne»). Mais les réalisations ne semblent pas avoir été à la hauteur des ambitions de Fuchs, affirmées dans maints «programmes»[3]. L'année 1908 marqua la «percée» à la scène d'un fils (adoptif) fort turbulent et incommodant de la bonne ville de Munich: Frank Wedekind. La Commission de la Censure en Bavière autorisait enfin la représentation publique de *L'éveil du printemps*. La première à Munich eut lieu le 14 novembre 1908 au Schauspielhaus dans la mise en scène de l'auteur en personne. Wedekind s'installait définitivement dans la capitale bavaroise après des années d'errance, en quête d'une scène où faire jouer son théâtre. Le metteur en scène J.G. Stollberg venait de monter au Schauspielhaus *Musik* (26.9.1908) et le public munichois avait même pu assister le 22 avril 1908 à la création de la comédie *Die junge Welt*, polémique dirigée contre le naturalisme, écrite en 1889, qui, sortie des tiroirs de l'écrivain pour les besoins de la cause, n'était plus guère d'actualité. La même année encore, en juillet, la troupe berlinoise de Max Reinhardt présentait *Erdgeist*[4].

Mais y avait-il là vraiment matière à jubiler ? Cette réhabilitation de Wedekind était bien tardive. Munich n'avait fait que suivre Berlin, où Max Reinhardt avait créé *L'éveil du printemps* deux ans plus tôt. La représentation munichoise, tant

---

1 «Was fördert uns heute, trotz ihrer genialen Intensität, des 2.Ludwig bei aller Verschnörkelung so schaffenskräftige, hunderthändige Neigung fürs Theater? Geblieben ist nichts als etliche Dekorationen, die in den Kulissenhäusern der Hofbühnen verstauben.» Lion FEUCHTWANGER : *Das Münchner Theaterjahr* (1908-1909). In: *Die Schaubühne*, 5 (1909), 24/25 (17.06.1909). P.662.

2 «Nein, die Stadt, die für Schillers *Horen* ganze drei Abonnenten aufbrachte, hat noch immer kein Interesse für literarische und theatralische Dinge.» Ibidem.

3 Cette expérience théâtrale souleva bien des polémiques. Feuchtwanger en fut un adversaire déclaré, mais, soucieux d'objectivité, lui accorda une large place dans les colonnes de son périodique *Der Spiegel*.

4 Pour toute la chronologie théâtrale à Munich à cette époque, voir : Hans WAGNER : *200 Jahre Münchner Theaterchronik*, 1750-1950. Theatergründungen, Ur- und Erstaufführungen, berühmte Gastspiele und andere Ereignisse und Kuriosa aus dem Bühnenleben. München, 1965.

attendue, pouvait-elle dès lors être encore un événement, d'autant, constate sarcastiquement Feuchtwanger dans les colonnes de *Die Schaubühne*, que les quelque

> *soixante treize munichois sérieusement intéressés par la littérature qu'avait recensés un statisticien avaient déjà probablement assisté à la représentation montée par* Der Neue Verein *l'année précédente.*[1]

Der Neue Verein était un cercle dramatique issu en 1903 du «Akademisch-Dramatischer Verein», qui s'était donné pour vocation de monter des œuvres dramatiques controversées et le plus souvent interdites.

Feuchtwanger mettait là le doigt sur ce qui lui apparaissait comme une spécificité de la vie culturelle à Munich: l'essentiel, c'est-à-dire tous les combats d'avant-garde, se déroulait en marge des institutions officielles. Tout ce que la ville avait pu attirer et continuait d'attirer d'intellectuels, d'artistes, bref d'esprits créateurs et révolutionnaires, s'inscrivait en faux contre elle, contre son conservatisme, son provincialisme et son goût du terroir. Voilà bien l'hiatus fondamental: depuis les années 1890, Munich était le pôle d'attraction incontesté de la jeunesse de l'époque, l'esprit frondeur, mal à l'aise à Berlin dans le carcan prussien, pouvait s'y développer. Mais les munichois de souche, parmi lesquels il était pourtant des mécènes, s'entourant volontiers d'artistes, pour la décoration, ne suivaient pas, tentaient par tous les moyens, censure, campagnes de presse, voire procès, de freiner cette fièvre créatrice, quelque peu anarchisante, dont ils sentaient qu'elle était pour eux une menace.

Si Erich Mühsam, venant s'installer à Munich en 1904, avait pu qualifier la cité bavaroise de «ville du théâtre»[2], c'était grâce à Schwabing où se trouvait le seul public avide de spectacles d'avant-garde. Depuis la dernière décennie du siècle précédent, Schwabing même était devenu une immense scène de théâtre où se succédaient les personnages les plus divers, venus de toute l'Allemagne et aussi de l'étranger. Il y avait là les frères Mann, Wedekind, Kandinsky. Les peintres, parmi lesquels Corinth, Liebermann, y avaient fait «Sécession» dès 1892, avant Berlin, avant Vienne. Georg Hirth, rédacteur du quotidien *Münchner Neueste Nachrichten* y avait fondé en 1896 *Die Jugend*, un périodique illustré par les peintres de la «Sécession»: il consacrait la rupture de deux générations, de deux époques, et préparait l'expressionnisme en appelant à un nouveau «Lebensgefühl», une intensité

---

1 ». ..die dreiundsiebzig literarisch ernsthaft Interessierten, die ein Statistiker in München gezählt hat, hatten wohl schon die Aufführung des Neuen Vereins im Vorjahr gesehen.» Lion FEUCHTWANGER: *Vom Münchener Schauspielhaus.* In: *Die Schaubühne*, 4 (1908) 49 (3.12.1908). P.554.

2 «Theaterstadt München» est le titre d'un des chapitres du livre de souvenirs d'Erich MÜHSAM : *Unpolitische Erinnerungen.* (Première édition : Leipzig, 1931). In: Erich Mühsam : *Ausgewählte Werke*, Band 2. Berlin (DDR), 1985. P.617.

de vie nouvelle où, face à un monde décadent, l'art soit intégré à la vie[1]. «Es ist eine Lust zu leben»[2]: cette formule du «plaisir de vivre», lancée par le grand bourgeois libéral que fut Hirth, a été le cri de ralliement de toute la jeunesse de Schwabing qui se retrouvait dans sa maison.

De cette nouvelle conscience de vivre d'une jeune génération, avide de s'exprimer intensément et de trouver un public, était née une activité culturelle foisonnante, qui se cristallisait dans les revues et les cercles littéraires et artistiques, les cabarets satiriques et les sociétés dramatiques, les ateliers des peintres et les cafés. C'en était fini des tours d'ivoire, mais les artistes voulaient être entre eux, refusant de frayer avec la bourgeoisie au pouvoir, afin de conquérir le monde et surtout de donner forme à un monde nouveau.

En rupture avec son milieu familial, le jeune Lion Feuchtwanger s'était retrouvé au milieu de tous ces intellectuels et artistes, venus de l'extérieur pour la plupart, qui menaient à Schwabing une vie de bohème parfois tonitruante. A Schwabing, on était pressé d'entrer en scène, de montrer qui l'on était et non ce dont on héritait, on était créateur de son rôle, exhibitionniste, provocateur, non pour épater le bourgeois mais pour le tourner en dérision. La création artistique y était un jeu. Toute manifestation de vie était aussitôt transformée en pochade, en satire féroce dans le *Simplicissimus* ou en quelque scène théâtrale. Le partenaire idéal dans ce jeu était la censure, depuis qu'un grand rire avait secoué la communauté des artistes à la parution le 4 avril 1896 du premier numéro du *Simplicissimus* d'Albert Langen et de Thomas Theodor Heine. Quand les traits décochés contre les tenants du pouvoir prussien ou les «pharisiens» bavarois faisaient mouche, la justice était prompte à se saisir de l'affaire et de ses acteurs. Mais toute la bohème de Schwabing, tous ces «Schlawiner» comme les nommeront les nantis et les esprits conservateurs de Munich, irrités par ces hordes d'intrus venus d'ailleurs pour les mettre en question[3], partaient alors en cortège pour jouir de la grotesque mise en scène au tribunal où devaient comparaître Frank Wedekind, Ludwig Thoma ou encore Oskar Panizza.

---

1 Le sous-titre de *Die Jugend* était : «Illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben». Le périodique qui fut à l'origine du terme «Jugendstil» réussit à se maintenir jusqu'en 1940.
Voir à ce sujet : Gerdi HUBER : *Das klassische Schwabing.* München als Zentrum der intellectuellen Zeit- und Gesellschaftkritik an der Wende des 19. zum 20. Jahrhundert. Neue Schriftenreihe der Stadt München, München, 1973. P.43 et suiv.

2 Cité d'après Gerdi HUBER, op. cit. (voir note précédente), p.43.

3 Le mot «Schlawiner» est utilisé par Feuchtwanger comme Leitmotiv dans son «Roman d'une province», *Erfolg.* Lancé comme une injure, il est porteur de tout l'esprit nationaliste et antisémite qui s'exacerbe à Munich dès le début des années vingt avec les premiers succès du mouvement nazi. L'étymologie du mot («Slowene, Slowenischer Hausierer«) marque bien le rejet des éléments étrangers par une société refermée sur elle-même – c'est ainsi du moins que la jugeront bon nombre d'esprits libéraux, qui, plus tard, quitteront Munich, comme Feuchtwanger, Brecht ou Thomas Mann.

Si la censure à Munich sous le règne du Prince Régent Luitpold était moins stricte qu'à Berlin, elle n'en demeurait pas moins présente, interdisant en particulier aux auteurs «immoraux» tels que Wedekind et Schnitzler ou «politiques» comme Gerhart Hauptmann, d'être joués sur les scènes officielles. Dans le but délibéré de tourner cette censure, des sociétés littéraires et dramatiques avaient vu le jour dès les années quatre-vingt-dix et continuaient, en 1908, d'animer la vie théâtrale d'avant-garde. Le pionnier en ce domaine avait été Michael Georg Conrad (1842-1927) qui, après avoir fondé le périodique *Die Gesellschaft* en 1885, avait lancé en 1892, avec l'appui de l'écrivain munichois Joseph Anton Ruederer (1861-1915) le cercle dramatique *Der Akademisch-Dramatische Verein* [1]. Cette association qui regroupait au départ des étudiants et relevait des autorités universitaires, s'était donné pour but de présenter dans un cercle fermé les pièces interdites d'exécution publique ou refusées par les scènes officielles. La jeunesse estudiantine avait ainsi pu découvrir le théâtre de Gerhart Hauptmann en 1892, celui d'Ibsen l'année suivante[2]. *Jugend* de Max Halbe fut présenté en décembre 1893, quelques mois après la création à Berlin, *Die Weber* de Hauptmann en décembre 1894 et *Die Wildente* d'Ibsen, en création allemande, en juin 1895 dans la mise en scène d'Ernst von Wolzogen, avec même, dans un petit rôle, le jeune Thomas Mann. A peine arrivé à Munich, Otto Falckenberg, alors étudiant, devint l'âme de ce cercle dramatique où il fit ses premières armes d'auteur et surtout de metteur en scène. Il devait marquer la vie théâtrale à Munich jusqu'en 1933 et mettre en scène plusieurs œuvres de Feuchtwanger. Le metteur en scène Georg Stollberg avait lui aussi contribué dans ce cercle à développer un nouveau répertoire. En 1901, il prenait la direction d'un théâtre tout neuf, le premier répondant dans son architecture «Jugendstil» aux aspirations artistiques de la jeunesse. Richard Riemer-schmid avait construit ce «Neues Schauspielhaus» sur la Maximilianstrasse et Stollberg allait s'efforcer d'y monter un théâtre résolument moderne. Une troisième figure avait encore rejoint l'association en 1899: Artur Kutscher. Alors étudiant, il allait bientôt se lier d'amitié avec Wedekind au Cabaret *Die Elf Scharfrichter*, puis enseigner à l'Université de Munich et y créer le premier institut de recherches théâtrales. En 1908, Feuchtwanger obtint pour son périodique *Der Spiegel* la collaboration de cet homme dont les séminaires et les excursions théâtrales attiraient nombre d'étudiants[3]. Brecht fut parmi ses auditeurs en 1918-1919.

---

1 Voir à ce sujet : Gerdi HUBER, op. cit., p.118 et 135.

2 La première pièce de Hauptmann jouée à Munich le fut dans le cadre du «Akademisch-Dramatischer Verein» en 1892. Il s'agissait de *Einsame Menschen*.
Gespenster de Henrik Ibsen fut monté en mars 1893.

3 Erich Mühsam a fixé les souvenirs de ces manifestations auxquelles il participa dans son livre *Unpolitische Erinnerungen*, op. cit., p.613 et suiv.
Voir également pour le tableau qu'il brosse de la vie théâtrale et de ses propres activités à Munich avec les étudiants : Artur KUTSCHER : *Der Theaterprofessor*. Ein Leben für die Wissenschaft vom Theater. München, 1960.

Les combats qu'avait menés le *Akademisch-Dramatischer Verein* avant 1900 allaient être déterminants pour la vie culturelle à Munich, en marge des manifestations officielles, durant la première décennie du vingtième siècle, celle qui déciderait de la vocation théâtrale de Feuchtwanger. L'association avait conquis une place de premier plan dans l'avant-garde théâtrale de la métropole bavaroise, qui allait lui permettre de faire maintenant triompher, devant un public restreint mais enthousiaste, quelques œuvres-phares de la nouvelle génération. En 1901, ce fut la création allemande de *Salomé* d'Oscar Wilde, en 1902 celle de *So ist das Leben* de Wedekind, suivie de la représentation de *Der Marquis von Keith*, avec l'auteur dans le rôle principal. Début 1903, l'association proposait *L'Oncle Vania* de Tchékov, encore peu connu en Allemagne, puis, en juin, éclatait le scandale de *Reigen* (*La Ronde*). Pour déjouer la censure, on avait monté quelques scènes isolées de la pièce interdite de Schnitzler, devant un public d'invités. Les acteurs jouaient sous de faux noms, la chose s'organisa sous le manteau, mais tout Munich était au courant. Le scandale eut lieu, savamment orchestré. Un critique indigné lança la formule «Akademische Sauspiele» («cochonneries académiques») ![1]. Certes, la pièce avait été dénaturée puisque la «Ronde» sociale de l'enchaînement des scènes était brisée, certes le *Verein* se vit solennellement interdit par les autorités universitaires, mais il put renaître quelques jours plus tard dans toute sa gloire sous le nom de «Neuer Verein», avec à sa tête quelques personnages de poids dans la vie théâtrale à Munich, tels que les écrivains Josef Ruederer et Otto Falckenberg.

Le prochain «événement» munichois fut à coup sûr l'unique représentation de *Frühlings Erwachen* (*L'éveil du Printemps*) de Wedekind en janvier 1907, deux mois après la création de l'œuvre à Berlin par Reinhardt. Munich n'avait pas été capable d'honorer avant Berlin son dramaturge le plus personnel et la première représentation publique ne fut autorisée qu'en 1908.

Mais le *Akademisch-Dramatischer Verein*, devenu *Neuer Verein* n'était pas resté longtemps seul sur la scène littéraire à Munich. L'impulsion était donnée, d'autres cercles avaient suivi: *Die Münchener Literarische Gesellschaft* (1898) de Ludwig Ganghofer et Ernst von Wolzogen, puis *Die Dramatische Gesellschaft*, fondée en 1904 par Max Halbe, et, encore une fois, M.G. Conrad.

Phöbus, une association de moindre renom, fut constituée autour de 1900 «par de très jeunes gens, étudiants juifs pour la plupart», comme l'a écrit Feuchtwanger bien des années plus tard[2]. Il en fut lui-même un membre influent,

---

1 Cf. Hans WAGNER : *200 Jahre Münchner Theaterchronik*, op. cit., p.71.

2 «Dieser Verein wurde in den ersten Jahren des Jahrhunderts von sehr jungen Leuten gegründet, zumeist jüdischen Studenten. Er war sehr fortschrittlich und brachte viel Bewegung ins literarische Lebens Münchens.» Lion FEUCHTWANGER: *Der literarische Verein «Phöbus» und seine Heine-Feier.* (Lettre à Hans LAMM, datée du 14.4.1958). In: Hans LAMM : *Von Juden in München.* Ein Gedenkbuch. Ner-Tamid-Verlag, München, 1959. P.211.

peut-être même fondateur[1]. Il s'agissait d'un cercle sans doute assez étroit qui se retrouvait au café Luitpold, mais il a tout de même eu à son actif des représentations de Wedekind, Strindberg et Hauptmann, ainsi que de Vollmoeller et Eulenberg[2]. C'est dans le cadre de cette association littéraire que Feuchtwanger a fait ses premières armes à la fois de critique de théâtre et d'auteur dramatique. En 1905, son frère Martin figure comme rédacteur en chef d'une publication lancée sous l'égide de l'association et consacrée à la vie théâtrale à Munich[3]. On peut y lire sous la plume de chacun des deux frères des critiques théâtrales féroces sur des œuvres bien oubliées[4] ainsi que la recension plutôt bienveillante de deux petits drames de Feuchtwanger, *König Saul* et *Prinzessin Hilde*, créés le 25 septembre 1905 dans le cadre de *Phöbus* au Volkstheater de Munich. Les noms des collaborateurs de cette publication, qui fut sans doute très éphémère, ne sont guère parlants pour le lecteur d'aujourd'hui qui devine derrière

---

1 «Feuchtwanger, der damals gerade mit seinem Studium begann, war einer seiner Gründer und Wortführer», peut-on lire dans : Volker SKIERKA : *Lion Feuchtwanger.* Eine Biographie. Herausgegeben von Stefan Jaeger. Berlin (Quadriga Verlag J. Severin), 1984. P.31. Feuchtwanger n'a jamais revendiqué lui-même cette paternité et les archives du «Theatermuseum» (anciennement «Clara Zieglerstiftung«) à Munich ne nous ont pas livré de documents précis à ce sujet. Gerdi HUBER ne consacre que quelques lignes au cercle littéraire *Phöbus.* Cf. *Das klassische Schwabing*, op. cit., p.134 note 1.

2 Reconstituer le répertoire exact des œuvres jouées ou lues sous les auspices de «Phöbus» est aujourd'hui très difficile et ce d'autant plus que certaines pièces furent montées en collaboration avec la «Dramatische Gesellschaft». Ce fut le cas de l'œuvre de Gerhart Hauptmann *Und Pippa tanzt*, créée le 31.12.1906 dans la mise en scène de Fritz Basil.
Les auteurs indiqués le sont par SKIERKA, op. cit., p.32. Les indications les plus précises sur ce répertoire sont données par Feuchtwanger dans un article intitulé *Aus München*, le 22.4.1909 dans *Die Schaubühne*, 5 (1909), 16 : «Der Phöbus führte Hans Sachs und Cervantes auf, die Salamandra der Tartufari, Hauptmanns *Elga* und *Pippa*, zahlreiche Werke der jüngern Münchener und sonst allerlei. Er vermittelte der bayrischen Residenz durch sorglich inszenierte Vortragsabende die Bekanntschaft mit Stephan Phillips und Emile Verhaeren, mit Vollmoeller und mancherlei andern Autoren des deutschen dramatischen Nachwuchses. Otto Julius Bierbaum und Jakob Wassermann, Julius Bab und Siegfried Jacobsohn und viele sonst sprachen in seiner Mitte. Literarwissenschaftliche Vorträge, nach strengen und einheitlichen Prinzipien besorgte Rezitationsabende streuten die Theorien des Vereins in die Öffentlichkeit. Und mußten auch dem Publikum Konzessionen gemacht werden – man konnte der Otto Ernst und Hugo Salus nicht immer entraten – so wahrte gleichwohl ein sicher sichtendes Urteil dem Verein seine scharfe literarische Physiognomie. Und der *Phöbus* wagte es, gefeierte Lokalgrößen abzulehnen, bei Premieren-Schlachten die Minorität zu unterstützen, den Theorien des Künstlertheaters entgegenzuwirken.«

3 *Münchner Schauspiel-Premieren.* 1. Heft. Herausgegeben vom Literatur-Verein *Phöbus.* Schriftleitung : Martin FEUCHTWANGER. München, 1905.
Un exemplaire de ce premier cahier a été conservé au «Theaterwissenschaftliches Institut» de Munich (Cote : K 102/1). D'autres numéros ne semblent pas avoir vu le jour.

4 Ainsi par exemple : *Augen rechts*, Komödie in drei Aufzügen, de John LEHMANN, et *Der Privatdozent.* Ein Stück aus dem akademischen Leben, de Ferdinand WITTENBAUER.

certains d'entre eux des pseudonymes facétieux[1]. Il apparaît en tout cas que Lion Feuchtwanger, avec son frère cadet Martin, avait largement contribué à animer le cercle de *Phöbus*.

La publication en 1908 du périodique *Der Spiegel* sous la signature de Lion Feuchtwanger n'est pas, semble-t-il, à mettre au compte de l'association mais elle s'inscrit dans la continuité de la première publication patronnée par celle-ci en 1905, donnant une vision volontiers polémique de la vie théâtrale à Munich. En outre, une grande «Fête Heine», organisée par *Phöbus* en janvier 1908 dans le plus grand hôtel de Munich, avec la participation d'Alfred Kerr et de l'acteur Ernst von Possart, dans le but de rassembler des fonds pour un monument Heine[2], porte incontestablement la marque de Feuchtwanger: en 1907, quelques mois plus tôt, celui-ci avait en effet soutenu brillamment à Munich une thèse de doctorat sur *Der Rabbi von Bacherach*, fragment narratif de Heine[3], un auteur qui allait devenir pour lui, en particulier dans son activité de critique, une référence permanente.

Ainsi, il n'est sans doute pas exagéré d'affirmer que l'engagement de Feuchtwanger dans la carrière d'écrivain, en 1908, est indissociable des activités du cercle littéraire *Phöbus*, né comme ses prédécesseurs, *Der Akademisch-Dramatischer Verein*, devenu *Der Neue Verein*, en particulier, de la volonté de la jeune génération de présenter à un public jeune, celui de Schwabing surtout, une vie culturelle d'avant-garde, qui ne pouvait s'affirmer dans le cadre des institutions officielles. Grâce aux sociétés littéraires, le champ d'épanouissement de toutes les virtualités était immense. On pouvait s'y faire connaître, des auteurs dramatiques, même en herbe, pouvaient y être joués, comme le fut le jeune Feuchtwanger en 1905. La représentation fut unique et tourna au fiasco. Mais affronter les feux de la critique faisait partie du jeu, manifester sa conscience de soi, en lui répliquant, également[4]. La polémique était d'ailleurs le mode d'expression privilégié, car pour la bohème, dans cette cité de Munich au double visage, à la fois conservatrice et progressiste, s'affirmer en s'opposant était tout aussi essentiel que de créer du neuf. De là sans doute était né chez Feuchtwanger le goût de la critique théâtrale féroce auquel il laissa libre cours dans les colonnes du *Spiegel*, puis de la *Schaubühne* à partir de 1908 ; le goût aussi de la satire

---

1 En voici quelques-uns : Hermann von Bequignolles, Anne von den Eken, Albert Bauernfreund, Gustav Adolf Müller, Haruspex, etc. Parmi les collaborateurs, seul Franz Blei, un ami de Wedekind qui avait quitté Vienne pour Munich en 1900, a laissé un nom dans l'histoire littéraire.

2 Feuchtwanger a raconté cet épisode dans *Der literarische Verein «Phöbus» und seine Heine-Feier*, op. cit., p.211.

3 Lion FEUCHTWANGER : *Heinrich Heines Fragment «Der Rabbi von Bacherach»*. Eine kritische Studie. München, 1907. Réédition avec le texte de Heine : Frankfurt /Main, (Fischer), 1985.

4 Nous reviendrons plus loin sur cette première expérience théâtrale de Feuchtwanger.

qui trouva sa première illustration dans une comédie, *Der Fetisch* [1], éditée en 1907, dans laquelle l'auteur se présentait à lui-même et à la bohème des milieux de théâtre, un miroir.

B. Premiers essais dramatiques: ironie et scepticisme d'un intellectuel sur son univers esthétique

Dans les notes autobiographiques qu'il a intitulées *Aus meinem Leben*, Feuchtwanger a lui-même qualifié la période de 1907 à 1914, dans sa carrière d'écrivain, «d'années d'apprentissage et de voyage» mais aussi «d'expérimentation» [2].Nulle trace de précocité créatrice [3] chez cet intellectuel qui hésite et se cherche durant toutes ces années d'avant-guerre. «Je suis lent et il me faut du temps pour trouver la voie juste», reconnaît-il sans ambages[4].

Aussi part-il en quête de modèles pour ses premiers essais littéraires. Ses goûts oscillent entre le réalisme psychologique d'un Zola, d'un Schnitzler ou d'un Ibsen, et la perfection formelle de Hofmannsthal, George ou Rilke. Les première œuvres dramatiques publiées sous le nom de Feuchtwanger en 1905-1906, sous le titre *Kleine Dramen*, témoignent, par la diversité de leur inspiration, de ce goût pour l'expérimentation à partir de modèles littéraires. Ces textes, sans doute édités à compte d'auteur, n'ont laissé aucune trace dans les bibliothèques et ont disparu de la

---

1 *Der Fetisch.* Ein Schauspiel in fünf Akten, von Lion Feuchtwanger. München und Leipzig bei Georg Müller, 1907.
L'œuvre n'a pas été reprise par Hans Dahlke dans son édition du théâtre de Feuchtwanger, sans doute en raison du peu de cas que faisait l'écrivain de la pièce.

2 Lion FEUCHTWANGER : *Aus meinem Leben.* (1954) In: *Almanach für deutsche Literatur III*, Berlin (DDR), 1963. P.410.
«Lehr- und Wanderjahre 1907-1914» est le titre du troisième volet de ce texte autobiographique dans lequel l'auteur écrit à propos de cette période : «Ich machte literarische Experimente und suchte die mir gemäße Form zu finden».

3 La pièce allégorique à la gloire du Prince-Régent de Bavière que composa Feuchtwanger à l'âge de treize ans pour une manifestation scolaire ne peut sans doute guère être comptée parmi les manifestations d'un génie précoce et l'auteur lui-même n'a pas manqué d'ironiser à ce sujet. La «pièce en vers» qu'il écrivit ensuite sous le titre *Philalethes* (*L'Ami de la Vérité*) pour mettre en scène, après son expérience de l'hypocrisie du jeu social lors de la cérémonie avec le Prince, un personnage fanatique de la vérité, n'a pas davantage trouvé grâce à ses yeux.
Voir le récit de Feuchtwanger à propos de ces premiers essais dramatiques dans : *Wie ich meine erste Dichtung schrieb.* In: *Die literarische Welt*, 4. Jg. Nr 16, 20.4.1928. Repris dans le recueil d'essais et de textes critiques de Feuchtwanger : *Ein Buch nur für meine Freunde*, Frankfurt/Main, 1984. P.373-374. Voir aussi la note 373, p.602, de Wolfgang Berndt, responsable de la première édition du recueil sous le titre *Centum Opuscula* (Rudolstadt, 1956).

4 «Ich bin langsam und brauche Zeit, den rechten Weg zu finden». In: *Aus meinem Leben.* Op. cit. p.411.

«Feuchtwanger Memorial Library» à Los Angeles, qui en possédait une copie.[1] Ils ont pourtant bel et bien existé puisqu'ils sont évoqués dans les chroniques théâtrales de Munich.[2] L'écrivain lui-même en parle en ces termes:

> *J'ai moi-même aussi écrit quelques pièces, de longues œuvres en un acte dans le style de l'école romantique, à la manière d'Oscar Wilde et de Hofmannsthal. Elles furent jouées et ce fut, non sans raison, un échec.*[3]

Les titres en sont connus: *Joël, König Saul*, *Das Weib des Urias, Der arme Heinrich, Donna Bianca*, *Prinzessin Hilde* et *Die Braut von Korinth*. Sujets bibliques, mythologiques et historiques s'y côtoient. Rien là de très original, sans doute, sous la plume d'un auteur d'à peine plus de vingt ans, fier de montrer sa culture et son savoir technique. La création de deux de ces pièces, *König Saul* et *Prinzessin Hilde*, au Volkstheater de Munich le 25 septembre 1905, eut droit aux honneurs de la critique qui reconnut à l'auteur quelque talent prometteur malgré une certaine immaturité et une prétention allant jusqu'au ridicule.[4]

La réponse de Feuchtwanger à cette critique, dans l'organe publié sous l'égide de l'association *Phöbus*, est étonnante par la conscience de soi qui s'y reflète, malgré l'acceptation de quelques uns des reproches formulés. Dès ces premiers essais dramatiques, l'écrivain ressent le besoin d'être lui-même exégète de ses écrits. Il tient à préciser «l'idée» qui a présidé à la genèse de ses personnages, en l'occurrence la

---

1 Nous tenons cette précision de Hilde WALDO qui fut la secrétaire de Lion Feuchtwanger en Amérique jusqu'à la mort de l'écrivain et qui, aujourd'hui encore, s'occupe des archives dont elle connaît jusqu'au moindre feuillet. Qu'elle soit ici remerciée pour m'avoir accordé en décembre 1989, à Los Angeles, de longs et fructueux entretiens.

2 Ainsi dans la publication périodique *Deutscher Bühnenspielplan*, (Mit Unterstützung des Bühnenvereins) Leipzig, on trouve pour la saison 1905-1906 l'indication d'une représentation unique de deux pièces de Feuchtwanger au Volkstheater de Munich : *König Saul* (Dramatische Studie in einem Akt) et *Prinzessin Hilde* (Romantisches Drama in einem Akt).
En outre, une lettre de Feuchtwanger datée du 17.10.1904, adressée à Hanns von Gumppenberg, convie ce dernier, critique de théâtre influent à Munich, à assister à la représentation de sa pièce en un acte *Donna Bianca*, donnée «le 22 de ce mois» dans le cadre de l'association *Phöbus* (Lettre conservée aux Archives de Munich «Monacensia», Autographensammlung). Ce fut donc la première œuvre jouée de Feuchtwanger.

3 «Ich schrieb auch selber ein paar Stücke, lange Einakter im Stil der Romantischen Schule, im Stil Oscar Wildes und Hofmannsthals. Sie wurden gespielt und fielen mit Recht durch». In: *Aus meinem Leben*, op. cit. p.411.

4 Cf. *Bühne und Welt*. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. 8. Jg., 1. Halbjahr Okt. 1905/März 1906. Berlin, 1906. P.131 : «Dramatische Begabung lassen auch die beiden Einakter *Saul* und *Prinzessin Hilde* von Lion Feuchtwanger erkennen, denen der literarische Verein *Phöbus* zu einer Uraufführung im Volkstheater verhalf. Doch gibt sich das Anfängertum in diesen beiden Stücken mit einer Prätention, die fast komisch wirkt. *Saul* fand einigen Beifall ; *Prinzessin Hilde* wurde energisch abgelehnt. Der literarische Verein *Phöbus* hat mit diesem unreifen Versuche dem noch sehr jugendhaften Autor sicher keinen Gefallen erwiesen».

volonté de puissance dans l'une des pièces, dans l'autre la célébration de la «vie belle». De la vraisemblance des personnages, de leur grandeur héroïque, il n'a cure et il revendique le droit d'écrire une langue chargée d'images, que la Bible et la poésie du moyen haut allemand ont inspirée.[1] Feuchtwanger ne manque pas d'éloquence pour plaider sa cause et c'est sans doute cette même éloquence, allant jusqu'à la grandiloquence dans son langage dramatique qui a provoqué l'hilarité du public lors de la représentation.[2]

Mais l'ironie n'est pas absente de cette première analyse de ses œuvres par le jeune écrivain. D'entrée, Feuchtwanger écrit et se regarde écrire. Non sans scepticisme, il expérimente deux rôles à la fois: celui de dramaturge et celui de critique dramatique, d'abord exégète de ses propres créations. Il va longtemps poursuivre ce jeu à double face et en gardera le goût des auto-commentaires, comme pour mieux gagner l'intérêt de son public.

La fascination mais aussi les interrogations qui ont été les siennes lors de ce premier engagement actif dans les milieux de théâtre lui ont inspiré une comédie écrite en 1906 et publiée en 1907: *Der Fetisch* (Le Fétiche).[3] La pièce est tout entière construite autout de jeux de miroir. L'univers évoqué est celui du théâtre, para-réalité dans laquelle Feuchtwanger aspire à jouer un rôle, il ne sait encore lequel. Aussi les met-il tous en scène, les directeurs de théâtres, acteurs, auteurs dramatiques et critiques, et même les membres d'une société littéraire. Chaque personnage apparaît flanqué de son double antagoniste. Deux directeurs de théâtre: l'un juif, Friedländer, sacrifiant au «fétiche» de la soif de pouvoir et des relations mondaines qui lui ont pemis d'accéder à la célébrité, avec un répertoire de boulevard; l'autre, non juif, à la carrière moins brillante mais tout entière au service de l'art. Faut-il leur chercher des modèles à Berlin où se déroule l'action, ou à Munich dont Feuchtwanger hantait les théâtres? Sans doute pas. Il semblerait plutôt que l'écrivain ait volontairement brouillé les cartes, puisque Max Reinhardt, le metteur en scène qu'il admirait le plus à cette époque, était juif.

---

1 Lion FEUCHTWANGER : *Einige Worte über meine Dramen «König Saul» und «Prinzessin Hilde»*. In: *Münchner Schauspiel-Premieren*, 1. Heft, hrsg. v. Literatur Verein *Phöbus*. Schriftleitung Martin Feuchtwanger. München, 1905. P.37-40.

2 Marta Feuchtwanger rapporte le récit de la représentation que lui fit Feuchtwanger, non sans humour, dans : *Nur ein Frau*, München, Wien, 1983. P.11-12.

3 *Der Fetisch*. Ein Schauspiel in fünf Akten. München und Leipzig bei Georg Müller. 1907. On peut regretter que l'œuvre n'ait pas été reprise par Hans Dahlke dans son édition des *Dramen* tant elle est révélatrice des premiers tâtonnements de l'écrivain dont l'inspiration dramatique reste encore prise dans ses propres expériences théâtrales et intellectuelles. La pièce reflète l'univers esthétique qui est alors celui de la bohème à Munich.

Le jeu des constructions antagonistes se poursuit avec deux figures d'écrivains, l'un juif, encore une fois, fils du directeur de théâtre Friedländer, l'autre antisémite, portant curieusement le nom d'Eichmann, mais cette confrontation apparaît trop simple pour être productive sur le plan dramatique. Il reste cependant qu'un certain mal-être de Feuchtwanger, dans la conscience de son identité juive, trouve son expression dans le motif appuyé du judaïsme des personnages. Quelque dix ans plus tard, la figure complexe du Juif Joseph Süss Oppenheimer donnera à l'écrivain l'occasion d'approfondir, par le recul historique, un sujet qui est présent en lui, dès ses débuts littéraires.

Plus fructueuse est sans doute l'opposition des deux personnages principaux de la pièce qui semblent incarner deux faces de la personnalité de Feuchtwanger lui-même: l'écrivain Léon Friedländer, déjà évoqué, un personnage maladroit, nerveux, auteur d'une *Cléopâtre* qu'il espère voir jouer à la scène, et son ami Heinrich, critique dramatique occupé à écrire une étude sur Heine, un esthète élégant et arrogant, méprisant avec ostentation le bourgeois. En dehors de cette référence à Heine auquel il a consacré sa thèse de doctorat, Feuchtwanger n'a pas été avare en allusions autobiographiques dans la pièce. Ainsi par exemple le motif de *Der arme Heinrich* de Hartmann von Aue, repris par Gerhart Hauptmann en 1902, renvoie à un des *Kleine Dramen* qu'il vient de publier. Les enthousiasmes littéraires de ses héros et leurs refus sont les siens et aussi ceux de toute une génération: on lit avec ferveur *Die Göttinnen* de Heinrich Mann et *Salomé* d'Oscar Wilde, on se réfère à Stendhal, au théâtre d'Ibsen, de Wedekind, de Vollmöller et Eulenberg; on cite Hofmannsthal; on se moque de la littérature de terroir d'Adolf Bartels et du sentimentalisme de Charlotte Birch-Pfeiffer, deux écrivains fêtés par le public munichois. Allusion est faite aux efforts d'une société littéraire pour faire jouer en représentation privée une pièce de Wedekind interdite par la censure, comme le fut *L'éveil du printemps* à Munich dans le cadre du *Neuer Verein*.

Mais, s'il se projette dans ses jeunes héros, Feuchtwanger ne manque pas non plus de marquer tout ce qui le sépare d'eux et des clichés auxquels sacrifie la génération du tournant de siècle. Dès la première scène, la présence ostentatoire d'un buste de Nietzsche et d'une copie du tableau d'Arnold Boecklin *Die Toteninsel* dans la salle à manger où l'on converse entre esthètes sur la dernière actualité théâtrale, est ressentie par le spectateur comme l'allusion ironique à un décor d'un symbolisme convenu. L'affirmation de la volonté de puissance, le culte du moi et de l'intensité de vie s'allient à la morbidité esthétique. Le personnage de Heinrich, le critique de théâtre, n'est rien d'autre que l'incarnation de ces «signes»: rejetant l'amour trop simple, trop «éclatant de santé» (IV,5) que lui propose Marie, une petite employée de bureau[1], il part à San Remo où, phtisique, il va s'éteindre.

---

1 «Ästhetisch ist sie mir völlig Hekuba», clame Heinrich. Cette formule, grotesque dans sa brièveté, est révélatrice de l'intention satirique de l'auteur. In: *Der Fetisch*. Op. cit., acte I, scène 5, p.32.

Cette même polarité de la vie et de la mort transfigurée par l'esthétique a inspiré à Feuchtwanger une figure féminine dont la signification apparaît en contrepoint avec le personnage de Heinrich. Elle aussi est porteuse de «signes». Exotique par son prénom même — Maja —, actrice autrefois aimée par le directeur de théâtre Friedländer, elle revient vers lui pour jouer le rôle de Cléopâtre. L'apparence qui lui est donnée est celle de «la femme fatale» du Jugendstil, dotée de ces trois signes distinctifs que sont une chevelure «noire et merveilleuse», des mains «incroyablement blanches et éloquentes» et, surtout, un «regard inquiétant».[1] Elle entre voilée et la mélodie de sa voix semble cacher quelque sens mystérieux. Son sourire, ironique et supérieur, est pourtant affable.[2] Sans avoir le démonisme sensuel de Lulu, l'héroïne de Wedekind, elle trouble les hommes par la volonté de vie intense qu'elle incarne. Aller jusqu'au bout de la joie et de la douleur, des sens et de la raison, c'est ainsi qu'elle formule sa profession de foi lors d'une dernière conversation avec Heinrich[3], après une grande «fête de Pierrot lunaire» (3e acte) donnée dans les jardins de sa villa. La féerie nocturne des jeux de masques est dans la littérature du Jugendstil le «signe» de la stylisation de la vie, du refuge esthétique que se crée l'homme et aussi de l'abandon de toute attache à la réalité.[4] Là pourrait être trouvée cette intensité de vie à laquelle aspire Maja et dont les deux pôles sont l'amour et la mort. Le pathos de la langue en exprime la dimension mystique, ainsi par exemple dans la définition que donne le personnage de «l'amour», échange total entre deux «êtres de plénitude» — «Vollmenschen», un mot fétiche du tournant de siècle. [5] Mais le rêve de Friedländer, le puissant directeur de théâtre, dont Maja attend cet amour, est tout autre. C'est l'autre face du Jugendstil, la représentation enfantine de la «femme fragile», élément décoratif et inerte dans un paysage méditerranéen...[6]

---

1 ». ..sie hat wundervolles schwarzes Haar, sehr kleine, unglaubhaft weiße, beredte Hände und gefährliche Augen». Ibidem, Acte II, scène 4, p.58 (indications scéniques).

2 Ibidem, p.58-59.

3 «Ich habe von je mein Ziel darin gesehen, ein möglichst intensives, möglichst lebendiges Leben zu führen. Jede Freude und jeden Schmerz auszukosten bis zum letzten Tropfen, jedes Gefühl mit allen Sinnen einzusaugen, die Sinne mit der Vernunft, die Vernunft mit den Sinnen zu umklammern. Zu durchtränken. Ich sehe zwei Ziele solchen Strebens. Den negativen Pol solcher Intensität : den Tod. Den positiven : die Liebe». Ibidem, acte IV, scène 3, p.138.

4 Voir à ce sujet : Richard HAMANN/Jost HERMAND: *Stilkunst um 1900.* (Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus. Band 4). Berlin, 1967.
Ainsi que : Dominik JOST : *Literarischer Jugendstil* (Sammlung Metzler, Band 81) Stuttgart, 1980 (2ème éd.). En particulier le chapitre «Der Jugendstil als Antirea-lismus», p.17 et suiv.

5 «Wenn ich sage : Liebe, so meine ich, daß zwei Menschen, harmonische Menschen, Vollmenschen, alles, was sie sind, einander schenken können. Restlos, reulos, ohne Bedenken. Daß sie das vieltönige, vieldeutige Leben, das sie durchströmt, ineinander fluten lassen können. In stetem Wechsel. So, daß jeder von ihnen zwei Leben lebt». In: *Der Fetisch*, op. cit. Acte IV, scène 3, p.138.

6 «Ich träume einen dummen Knabentraum, Fritz. *Lächelnd.* Von einem weißen Schloß am blauen Meer. Überall Sonne ringsum. Und im Schloß eine blasse schöne Frau mit großen seltsamen

C'est un épilogue dramatique qui s'annonce: brisée, Maja se donne pour dernière mission d'aider Leon à trouver sa propre voie aux côtés de la blonde et nordique Else[1], afin qu'il échappe à cet égocentrisme forcené dont son père cherche à lui imposer le modèle. Puis, délibérément, elle choisit d'escalader le Mont Blanc, dernière image intense de cet absolu qu'elle n'a pu réaliser, et de n'en pas revenir. Le tragique est occulté par l'esthétisme, la vérité du personnage par le «signe» convenu, porteur de symbole.

Pourtant, en associant cette mort belle, qui n'est d'ailleurs pas nommée mais seulement évoquée, sans aucune emphase[2], à un message d'humanité et d'intégration sociale adressé au jeune écrivain Leon, Feuchtwanger a voulu donner à son personnage une dimension qui va au-delà de l'esthétisme du début du siècle: une dimension goethéenne. La femme, éducatrice de l'homme, s'offre en quelque sorte en sacrifice, pour que triomphe, face au culte nietzschéen du moi qui n'est qu'un «fétiche», la sagesse de l'humaniste. Les premiers vers du poème de Goethe *Zueignung* mis en exergue à la pièce, renvoient le «sur-homme» à son «devoir d'homme».[3] Comme si la citation de Goethe et également la présence du portrait du poète au quatrième acte n'y suffisaient pas, Feuchtwanger a voulu expliciter ses intentions en introduisant dans la fable dramatique un personnage qui est le seul à être privé de son double dans la structure antithétique de l'œuvre: il s'agit d'un médecin à la fois des corps et des âmes, «Hofrat» par son titre, jouant ici le rôle du confident ou du raisonneur de la comédie classique, cette figure sans ambiguïté, toujours en marge de l'action dramatique, par laquelle l'auteur pouvait transmettre son message au spectateur.[4] Dans l'œuvre théâtrale de Feuchtwanger, il est le premier d'une longue lignée de porte-paroles de l'auteur, souvent présentés avec une touche d'humour, qu'on retrouve jusque dans les derniers drames écrits en exil.

Augen. Und weißen, nervösen Händen. Und... (Er bricht plötzlich ab)». Ibidem, acte V, scène 2, p.164.

1 Dans le contraste des deux personnages féminins de la pièce, Maja, créature du Sud, et Else, la nordique, on reconnaît sans peine un motif mis à l'honneur par Thomas Mann dans sa nouvelle *Tonio Kröger*.

2 «Ich werde von dieser Bergfahrt nicht zurückkehren». Ibidem, acte IV, scène 3, p.136.

3 «Kaum bist Du Herr vom ersten Kinderwillen,
So glaubst Du Dich schon Übermensch genug,
Versäumst, die Pflicht des Mannes zu erfüllen.
Wieviel bist Du von andern unterschieden ?
Erkenne Dich, leb mit der Welt in Frieden !«
Ibidem, «Motto», p.4. (Extrait du poème de Goethe *Zueignung*, écrit en 1784).

4 Non sans quelqu'ironie, Feuchtwanger accorde à son personnage du Hofrat un morceau de bravoure dans la scène qui suit la «profession de foi» de Maja au quatrième acte. Il lui prête quelques formules bien sonnantes, comme celle-ci : «Glauben sie mir altem Mann : eine gesunde Philistermoral ist besser als eine wurmstichige Ethik für Höhenmenschen». Ibidem, acte IV, scène 4, p.145.

Ainsi, dès cette première œuvre dramatique, si l'on laisse de côté les *Kleine Dramen* en un acte dont le texte n'a pas été conservé, c'est une thématique propre à l'époque, inspirée de la philosophie de Nietzsche, que Feuchtwanger met en scène: l'aspiration à une vie intense par la suprématie de l'esthétisme sur le quotidien, sur le «bourgeois». Mais en présentant la face cachée de ce culte du beau, qui est le culte du moi, il problématise cet esthétisme. Le «beau geste» demeure vide, privé et de dimension humaine, il n'est que citation dont le sens est entendu d'avance. Le critique de théâtre (Heinrich) sait parler de l'art pour l'art, mais il n'est pas lui-même créateur.

Le jeu esthétique est à la fois sujet de la pièce et moyen d'expression choisi par l'auteur. L'imbrication des positions contradictoires incarnées par les différents personnages et faisant toutes référence à quelque modèle littéraire, de Goethe à Nietzsche, de Stendhal à Hofmannsthal, de *Der arme Heinrich* à *Göttinnen* ou *Tonio Kröger*, est à interpréter comme une stratégie de la distance, et l'on passe à côté du sens de la pièce si l'on en ignore la dimension ironique.

Mais où se situe donc l'auteur dans cette «pièce de conversation» qui ne montre ni caractères ni conflit dramatique véritable mais seulement des argumentations telles qu'elles étaient débattues, en ce début de siècle, dans les cercles des intellectuels et de la bohème qu'il fréquentait à Munich ou Berlin? Faut-il tout simplement l'identifier à ce vieux «mentor» qui renvoie la jeune génération au message goethéen de la maturité ? Oui et non, serait-on tenté de répondre. Par toute sa culture classique et aussi par son milieu familial, puisque Lessing était l'autorité de référence pour son père, Feuchtwanger avait déjà en lui cette notion de Raison (Vernunft), avec toute sa dimension sociale, qui allait devenir un des mots-clé de son œuvre, surtout après 1933. On en trouve la marque dans la profession de foi de son personnage féminin Maja: dans son rêve de vie intense, celle-ci en appelle à la fois à la raison et aux sens qu'elle voit s'unir dans une sorte d'interpénétration.[1] C'est la synthèse de deux mots-clé: celui de «Leben» – valeur de référence dans laquelle s'exprime l'unité de toutes ces tendances du tournant de siècle qu'on a nommées en Allemagne «Lebensphilosophie», «Vitalismus», «Neuromantik», «Jugendstil» ou «Décadence»[2] — et celui de «Vernunft», fondement de la philosophie des Lumières et du classicisme.

---

1 ». ..mein Ziel (...), ein möglichst intensives, möglichst lebendiges Leben zu führen. (...) jedes Gefühl mit allen Sinnen einzusaugen, die Sinne mit der Vernunft, die Vernunft mit den Sinnen zu umklammern. Zu durchtränken.» Ibidem, acte IV, scène 3, p.138.
(Voir plus haut en note pour la citation complète.)

2 Voir à ce sujet : Wolfdietrich RASCH : *Aspekte der deutschen Literatur um 1900.* In: *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*, hrsg. v. V. Zmegac, Königstein/Ts, 1981. P.27 et suiv. (Première édition 1967).
Voir aussi : Joachim KALCHER : *Perspektiven des Lebens in der Dramatik um 1900.* Köln, Wien, 1980. P.9 et suiv.

L'intérêt de ce *Fetisch*, œuvre de débutant sans doute, ce dont témoigne le foisonnement des références littéraires et des allusions autobiographiques, réside peut-être en ceci: la pièce marque dans la biographie intellectuelle de Feuchtwanger à la fois une hypersensibilité à l'esprit du temps, qui l'entraîne vers l'esthétisme, et un scepticisme certain à l'égard de celui-ci, qui mène l'écrivain à se rattacher aux valeurs de la tradition humaniste. L'hésitation entre ces deux pôles peut expliquer aussi la prédilection du dramaturge pour les structures d'opposition qui seront une constante dans son écriture dramatique.

Tout ceci ne doit pas faire oublier que, si Feuchtwanger est alors en quête de lui-même, il est aussi en quête d'un succès auprès du public, qui lui permette de vivre de sa plume. Mais la pièce *Der Fetisch* fut un échec. Trop cérébrale, trop construite, elle ne fut pas jouée et fut tout au plus lue dans le cadre du cercle *Phöbus* ou dans celui des amis de l'auteur qui ne lui ménagèrent pas leurs critiques. Feuchtwanger s'est alors tourné vers un travail de publiciste, créant le périodique *Der Spiegel*, puis devenant le correspondant de la *Schaubühne* pour analyser la vie théâtrale à Munich. Ce n'est qu'en 1910 qu'il reprend la plume comme écrivain pour écrire un roman *Der tönerne Gott* (*Le Dieu d'argile*)[1] qui, déjà dans son titre, apparaît comme une sorte de double de *Der Fetisch*. On peut se demander si ce premier roman doit le jour à la seule déception de l'auteur dramatique. Il y a là en tout cas un jeu formel entre deux genres littéraires que l'écrivain expérimente pour la première fois et dont la signification n'est pas sans importance puisqu'il y eut recours à maintes reprises au long de sa carrière littéraire.

C. En quête d'une forme littéraire: drame ou roman ?

En établissant une correspondance évidente entre les titres de sa pièce *Der Fetisch* et de son roman *Der tönerne Gott*, Feuchtwanger semblait vouloir d'une certaine façon provoquer le lecteur ou le critique, en appeler à sa connivence amusée.

L'artifice est délibéré puisqu'on retrouve au fil du roman les mêmes constellations de personnages, parfois les mêmes noms, les mêmes jeux d'antithèses, les mêmes références littéraires et artistiques. Au héros principal, Heinrich Friedländer, écrivain reconnu, issu d'une riche famille juive, s'oppose Harry Meisels, lui aussi homme de lettres, dont la sûreté de jugement et la férocité dans ses critiques littéraires sont redoutées. Autour d'eux évoluent maints personnages derrière lesquels on peut sans peine reconnaître les amis de Feuchtwanger à cette époque, ceux dont on retrouve les noms parmi les collaborateurs du périodique *Der Spiegel*. Celui-ci trouve d'ailleurs aussi sa transposition romanesque. Il y a là Herbert A. Hahn, poète lyrique, Adolf Hartmann-Trepka, le musicien avec lequel Feuchtwanger composera une

1 *Der tönerne Gott*. Roman. München (Bonsels), 1910. 271 p.L'œuvre n'a jamais été rééditée.

pantomime *Pierrots Herrentraum* [1], quelques années plus tard. Harry Meisels, par certains traits sorte d'auto-portrait de l'auteur, évoque par ailleurs Harry Kahn, un ami proche, souvent féroce critique, par exemple dans son jugement sur le roman[2]. Un autre personnage rappelle Waldemar Bonsels, qui sera l'éditeur de l'œuvre. Toutes ces figures d'artistes animent la vie artificielle de la «bohème dorée»[3] à Munich. Comme dans la comédie *Der Fetisch*, c'est une femme qui incarne l'équilibre «bourgeois» et qui se sacrifie pour épargner le scandale à Heinrich, l'artiste qu'elle aime.

Mais si, derrière les éléments satiriques, la pièce offrait une dimension morale, rien de tel n'existe dans le roman, où la satire l'emporte. Dans la peinture de la bohème, nourrie de faits vécus par l'auteur (le Carnaval, la fête-scandale) et aussi des extravagances, des fantasmes souvent, qui pouvaient avoir cours dans ce milieu (la croisière en yacht, l'enlèvement d'une Arabe, les «tableaux vivants» inspirés des *Orientales* de Victor Hugo, l'incendie, les suicides), le trait est souvent forcé, le récit déborde d'éléments décoratifs. Le style narratif, libéré des contraintes qu'impose la concentration du dialogue dramatique, suit, avec une certaine complaisance ironique, le mouvement des pensées du héros dans leur grandiloquence, par exemple dans l'évocation du sursaut d'énergie vitale qui l'anime après la mort d'une amie, au début du roman. Le passage, cité ici en allemand pour les besoins de l'analyse, apparaît comme une parodie de «l'art d'âme» dont certains récits de Heinrich Mann[4] avaient pu donner l'exemple à l'écrivain :

> *Ein starkes Gefühl reckte sich in ihm. Else war tot, und er zog hier wuchtig und umsichtig durch die stürmische Nacht, Kraft und Leben in Gliedern und Hirn. Er dachte an das wohlig warme Zimmer, das ihn erwartete, an sein schmackhaft rauhes Abendmahl. Und Elses Gedächnis wurde ihm zu flachem Mitleide, in das sich ferne Verachtung und leise Schadenfreude mischte. Er atmete tief und zischte durch die Zähne: «Else ist tot ; die junge, liebe, schöne Else ist tot.»*
> *Der Wind trug ihm die Worte von den Lippen, daß sie sogleich verklangen. Freundlich blinkten die Lichter der Herberge. Heinrich reckte*

---

1 *Pierrots Herrentraum.* Eine Pantomime in fünf Bildern von Lion Feuchtwanger. Musik von Adolf Hartmann-Trepka. Drei Masken Verlag, Berlin, 1916.

2 Dans ses mémoires, Marta Feuchtwanger évoque l'épisode en ces termes : «Sein Freund-Feind Harry Kahn kam eines frühen Morgens zu ihm (i.e. Feuchtwanger) und erklärte, der Roman sei nichts weiter als ein verkitschter und verkoscherter Heinrich Mann, und ob Lion ihm nicht 50 Mark «leihen» könnte.»
In: *Nur eine Frau.* Jahre, Tage, Stunden. München, Wien (Langen-Müller), 1983. P.10.

3 Cf. pour la définition des stéréotypes de la bohème : Helmut KREUZER : *Die Bohème.* Beiträge zu ihrer Beschreibung. Stuttgart (Metzler), 1968.

4 Voir à ce sujet l'analyse très fine de Claude QUIGUER : *Heinrich Mann et «l'art d'âme» du Jugendstil.* Mysticisme et fantastique dans «Ist sie's». In: *Etudes germaniques*, 26 (1971), 3 (juillet-septembre 1971), p.308-319 (Numéro spécial pour le centenaire de la naissance de Heinrich Mann).

die Glieder, öffnete weit die Augen und schrie, sang, trotzte, jauchzte in den Sturm: «ich lebe !» [1]

L'intensité de convention dans l'évocation d'un environnement néo-romantique où, à la tempête, à la nuit et à la mort, répondent l'intimité rassurante de l'auberge et la matérialité d'un bon repas, étouffe, annihile ce qui devrait être l'expression d'une individualité forte. Le «Kitsch» voulu, dans la description, dévoile, à grand renfort d'adjectifs et de formules de rythme binaire ou ternaire, le narcissisme du personnage. L'affirmation par les bribes de monologue intérieur de la volonté de vie intense n'est plus que forme vide, pose théâtrale.

Dans tout le roman, Feuchtwanger laisse ainsi s'interposer entre le personnage de Heinrich Friedländer, cet esthète de la «bohème dorée», et la vie authentique qu'incarne la figure féminine de Lotte, le décor, le cliché, le rôle. Le langage romanesque est lui-même théâtral, jeu de rôles. Le narrateur peut ici être plus fortement présent que dans l'œuvre dramatique, jouer sur tous les registres de la distance et de l'identification vis-à-vis de ses personnages à travers les structures verbales différentes que sont le dialogue, le récit, le monologue intérieur, le commentaire. Car c'est bien là le propre de ce jeu de masques, qui est le sujet même du roman et qui en conditionne l'expression théâtrale: l'auteur participe lui-même de son ambiguïté. De ce théâtre de l'illusion et de la désillusion que cultivent les artistes de Schwabing, Feuchtwanger se sent un peu aussi le héros, tout en en donnant une vision satirique. Parfois, le narrateur va ainsi jusqu'à sortir de son rôle pour se regarder lui-même. Le récit sarcastique devient confession, mais sans nul abandon, exprimant avec la lucidité froide du psychanalyste le mal-être d'un «juif des grandes villes» qui a trop goûté les fruits d'une «culture trop mûre» pour contempler les choses de la vie autrement qu'en «spectateur sceptique»[2]. Beaucoup plus appuyé dans le roman que dans la pièce *Der Fetisch*, ce motif de la conscience de sa judaïté comme altérité négative montre bien tout ce qui sépare Feuchtwanger de Heinrich Mann, opposant dans son roman *Zwischen den Rassen* [3] l'esprit latin à l'esprit nordique, ou

---

1 In: *Der tönerne Gott*, op. cit. p.6-7.

2 Voir ce passage : «Er glaubte in ihr (i.e. Lotte) seiner Unrast einen Port, seinem von vielen Seiten flatternden Anlehnungsbedürfnis eine Stütze gefunden zu haben ; er, der *komplizierte Großstadtjude*, der von allen Früchten einer überreifen Kultur gekostet hatte, der gewohnt war, die Welt durch hundert verschiedene Brillen, *ein skeptischer Zuschauer*, zu betrachten, sah in dieser *hellsinnigen Arierin* einen geschlossenen, wertvollen Menschen, befähigt, sich aus Eigenstem heraus Werte, Anschauungen, Leben zu formen.» In: *Der tönerne Gott*, op. cit. p.52. (C'est nous qui soulignons)
Le lecteur est surpris de trouver sous la plume de Feuchtwanger cette opposition entre «juif» et «arien» dont on connaît les conséquences néfastes. Mais pour lui, elle se situe au niveau de la conscience, nullement à celui de la race.

3 Heinrich Mann : *Zwischen den Rassen*. München (Langen), 1907.
Heinrich Mann croit trouver dans la France la synthèse des deux «races» qu'il distingue: l'esprit latin et l'esprit nordique.

de Thomas Mann, doublant cette opposition de celle qui sépare l'artiste du bourgeois dans *Tonio Kröger*, par exemple.

Confronté avec *Der Fetisch* et *Der tönerne Gott* à la première expérimentation par Feuchtwanger de l'approche d'un même sujet sur deux registres littéraires différents, le lecteur est amené à faire plusieurs constatations. Les composantes des deux œuvres sont quasiment les mêmes, qu'il s'agisse de la tentation de l'esthétisme ou de la judaïté ressentie comme problème, de la dimension autobiographique ou de la distance ironique qu'adopte l'auteur envers ses personnages, en les soumettant au jeu des antithèses et des citations littéraires.

Pourtant, l'écrivain semble plus à l'aise dans l'écriture romanesque dont les modes d'expression se prêtent mieux aux jeux de masques et à l'ambiguïté de sa propre position qu'il cherche finalement à exprimer. Par l'exagération satirique très marquée dans l'évocation des décors, le romancier réussit à donner une image déformée certes, parce qu'unilatérale, mais pittoresque du Munich des excès décoratifs du «Jugendstil». Ainsi, la maison du héros dont chaque pièce est décorée de motifs mythologiques, littéraires ou wagnériens apparaît comme une évocation de la «Villa Stuck» à Munich, où chaque élément du quotidien contribue à créer une œuvre d'art total. L'utopie, le phantasme devenu réalité artistique, c'est là une dimension absente de la pièce.

Sans doute converse-t-on trop longuement dans la comédie *der Fetisch*, où certaines tirades s'étirent sur une page entière. Le verbe incisif y est rare. Le roman, par contre, tire son charme de la profusion des dialogues qui lui donnent son rythme.

Dès la lecture de cette première pièce et de ce premier roman de Feuchtwanger, le lecteur, trop averti peut-être, se surprend à soupçonner chez cet écrivain des qualités de narrateur qui n'attendent, pour s'exprimer, que de se libérer d'un modèle encore trop présent: *Die Göttinnen* de Heinrich Mann.

Par la suite, Feuchtwanger a pris ses distances vis-à-vis de la pièce et du roman [1], ne se reconnaissant pas dans ces jeux esthétiques d'une époque où il cherchait sa voie dans la bohème de Munich. Pourtant, à travers ces deux œuvres qui se répondent, il a su restituer, non sans ironie, les élans de la jeune génération d'alors [2]. Sur son choix de l'un puis de l'autre genre littéraire, le jeune écrivain ne

---

1 Feuchtwanger a écrit à propos du roman : «Ich schrieb in jenen Jahren einen wirksamen, hochmütigen und sehr artistischen Roman, darstellend das reiche, spielerische und gewissenlose Leben eines jungen Mannes aus der Gesellschaft. (...) ich habe zu dem Manne, der es schrieb, heute absolut kein Verhältnis mehr.» In: *Selbstdarstellung*. In: *Die literarische Welt*, 9 (1933), 4 (27.1.1933). Repris dans : *Ein Buch nur für meine Freunde*, op. cit. p.357-358.

2 Wulf KÖPKE, un des très rares critiques à attribuer quelque importance aux œuvres de jeunesse de Feuchtwanger, voit dans le roman un «diagnostic négatif sur la vie de la bohème artistique à Munich». In: *Lion Feuchtwanger*. München (Beck), 1983. P.17. Le terme de «diagnostic» paraît juste, parce qu'il rend bien compte de la distance que garde toujours l'auteur vis-à-vis de son sujet.

s'est pas exprimé alors. La quête de lecteurs, à une époque où il avait des difficultés à percer, est certainement l'explication principale pour cette expérimentation du genre romanesque après l'échec d'une première œuvre théâtrale. Mais c'est bien au public de théâtre que veut s'adresser le jeune écrivain et il écrira nombre de pièces, des adaptations d'abord, puis des pièces originales, avant de revenir en 1920 seulement, au roman.[1]

Impatient de «succès», ce succès qui tardait à venir et qui devint un maître-mot dans son œuvre ultérieure[2], Feuchtwanger choisit très tôt la voie de la critique dramatique. Elle lui permettait à la fois d'assurer son indépendance matérielle et de se faire un nom dans les milieux de théâtre. Sa vaste culture et son goût de la polémique et de l'ironie le prédestinaient à cette tâche. L'enjeu en valait la peine: l'écriture dramatique se libérait alors du naturalisme et le jeu scénique s'orientait vers une expression stylisée qui préparait la révolution expressionniste. On redécouvrait le théâtre antique et les classiques, grâce à Max Reinhardt en particulier. De plus, ne fallait-il pas relever le défi lancé par Thomas Mann qui, dans son *Essai sur le Théâtre*[3], paru en 1908 peu après la création (difficile) de sa pièce *Fiorenza*[4], affirmait bien haut la suprématie du roman sur le drame, ce dernier étant en quelque sorte avili par le théâtre?[5]

D. Le critique de théâtre à Munich

Ses premières armes de critique dramatique, Feuchtwanger les fit dans le cadre du cercle littéraire *Phöbus* fondé autour de 1900 par un groupe d'étudiants de Munich pour apporter quelque animation dans la vie culturelle de la ville.[6] Les plus grands critiques dramatiques de l'époque y avaient été invités: Alfred Kerr, Siegfried Jacobsohn, Stefan Grossmann et d'autres. Nul doute que la férocité et la virtuosité verbale d'un Kerr aient marqué l'homme de plume que Feuchtwanger avait alors

---

1 Ce sera *Jud Süß*. Mais le roman succèdera au drame du même titre, écrit en 1917.

2 Donnons-en pour seul exemple le titre du roman *Erfolg*, publié en 1930.

3 Thomas MANN : *Versuch über das Theater*. In: *Nord und Süd*, 32. Jg., H. 370-371, 1908. Edition citée : Thomas MANN : Gesammelte Werke. Bd. X, Berlin (Fischer). P.23-62.

4 Thomas MANN : *Fiorenza*. Berlin (Fischer), 1906.
La pièce fut créée le 11.5.1907 au Schauspielhaus de Francfort sur le Main, et reprise au Residenztheater de Munich en 1908.

5 ». .. das Theater als Kunstsurrogat für die stumpfe Menge (...) : diese Auffassung wäre mir sehr verständlich». Thomas MANN : *Versuch über das Theater*, op. cit. p.34-35.

6 Voir plus haut à ce sujet, ainsi que dans: Gerdi HUBER: *Das klassische Schwabing*. Op.cit. p.134.

l'ambition de devenir. Une des toutes premières, sinon la première critique théâtrale qu'il a publiée en 1905, dans un organe dirigé par son frère Martin et issu du cercle littéraire *Phöbus*, témoigne en tout cas d'une conscience de soi et d'un art de l'ironie et de la parodie assez étonnants chez un jeune homme de vingt et un ans[1].

Plus tard, revenant sur cette période de sa vie, Feuchtwanger a pris ses distances vis à vis du critique impitoyable qu'il avait alors été :

> *J'écrivis (...) bon nombre de recensions durant ces années. Dans un style passablement brillant et agressif, avec une bonne part de méchanceté. A l'époque, j'ai fait mal à plus d'un ; les connais-sances ne me manquaient pas et j'étais au fait des esthétiques de bien des époques, aussi pouvais-je, si je le voulais, frapper très fort. Aujourd'hui, je ne comprends plus très bien pourquoi je le voulais. Ce qui était vraiment mauvais et méritait d'être ainsi traité, est oublié depuis longtemps et mon intervention a été bien vaine. Ne sont restées, de ces années, que quelques inimitiés.*[2]

Faut-il, pour autant, se désintéresser de ce travail de critique dramatique auquel Feuchtwanger se consacra pour l'essentiel entre 1905 et 1916 ?[3] Certes pas, puisque c'est le futur dramaturge qui se forme ici, même à travers les coups injustes qu'il a pu porter. Dans la perspective de l'œuvre théâtrale à venir, les réflexions critiques qu'il formule au cours de cette décennie sont intéressantes autant dans le domaine du patrimoine classique – une place particulière revenant aux drames historiques – que dans celui du théâtre contemporain. L'opinion du critique sur Strindberg et Wedekind, précurseurs de l'expressionnisme, retiendra l'attention. A partir des analyses de Feuchtwanger et des quelques réflexions théoriques qu'il a formulées sur l'art et l'écriture théâtrale, nous tenterons de donner des éléments de réponse à la question suivante: dans quelle mesure peut-on déceler dans ces critiques

---

1 Voir par exemple la critique de la pièce *Der Privatdozent.* Ein Stück aus dem akademischen Leben, von Ferdinand Wittenbauer. In: *Münchner Schauspiel-Premieren.* Op. cit. p.14-15.

2 " Ich schrieb auch ziemlich viele Rezensionen in jenen Jahren. In einem reichlich brillanten, fechterischen Stil, ziemlich bösartig. Ich habe manchem Manne weh getan damals; denn ich wußte viel, ich war in den Ästhetiken mancher Epochen gut beschlagen, ich konnte, wenn ich wollte, recht scharf treffen. Heute verstehe ich nicht mehr recht, warum ich treffen wollte. Was wirklich schlecht und treffenswert war, ist längst erledigt, und es ist geradeso, als hätte ich nichts dazu getan. Geblieben ist aus jenen Jahren nur manche Feindschaft." In: *Selbstdarstellung* (1933). Op. cit. p.358.

3 On trouvera dans la bibliographie la liste complète des articles publiés par Feuchtwanger dans *Der Spiegel* (1908) et dans *Die Schaubühne*, à partir de l'automne 1908, puis dans *Die Weltbühne*. Nous avons retenu l'ordre chronologique, plus éclairant que l'ordre alphabétique des articles. Jusqu'en 1916, l'intérêt critique de Feuchtwanger est presque exclusivement orienté vers le théâtre. Après cette date, devenu auteur dramatique joué avec succès sur les scènes allemandes, il écrit moins de recensions et se tourne davantage vers les œuvres romanesques.

dramatiques les éléments d'une dramaturgie qui déterminera la facture des premières œuvres de l'écrivain pour la scène ?[1]

1. Le théâtre d'hier: la tragédie antique

Dans le théâtre d'hier qu'a pu découvrir la génération de Feuchtwanger à la scène, la tragédie antique occupe une place particulière. Longtemps oubliée des scènes allemandes, elle y fait une rentrée remarquable au début du siècle et ce grâce à la rencontre d'un poète et d'un metteur en scène: Hugo von Hofmannsthal et Max Reinhardt. En 1903, Reinhardt monte *Electre* de Hofmannsthal, puis en 1910 *Œdipe-Roi* dans l'adaptation du poète. En 1912, c'est *L'Orestie* qu'il présente au public dans l'adaptation d'un autre poète, proche d'Hofmannsthal, par son style, Karl Vollmoeller.

Les articles que publie alors Feuchtwanger dans *Die Schaubühne* à propos *d'Œdipe* et de *L'Orestie* sont beaucoup plus que de simples critiques théâtrales. Ce sont de véritables études autant sur les auteurs grecs que sur leurs adaptateurs et sur les mises en scène. L'helléniste fait ici montre de son savoir, émaillant volontiers ses textes de mots savants. Nourri de littérature ancienne, il l'est aussi de littérature classique à propos des Anciens. Friedrich Schlegel, Wilhelm von Humboldt, Heinrich Voss, fils du traducteur d'Homère, sont amplement cités comme autant de garants de la pertinence de ses analyses.

Feuchtwanger leur doit les concepts de «naïveté» et d'«harmonie» fondamentale de l'âme grecque, dont les tragédies reflètent l'image. Friedrich Schlegel parle ainsi de la beauté de la poésie des Grecs comme de celle d'une fleur ou d'un organisme vivant, achevé en lui-même. Avec l'intrusion de la conscience, les Modernes ont perdu cette unité originelle[2].

Partant donc de cette idée de «naïveté» des poètes grecs, Feuchtwanger pose alors la question de l'accès que peuvent avoir les spectateurs d'aujourd'hui à cet univers qui n'est plus le leur. Sa réponse est à peu près la même dans les différents articles et elle va l'amener à privilégier les éléments formels du drame antique par rapport à la fable.

Selon lui, le rapport «naïf» des personnages dramatiques au destin (aveugle) et à la souffrance, auxquels ils se soumettent avec humilité, n'est pas

---

1 Une seule étude a été consacrée aux activités de Feuchtwanger comme critique dramatique: Cornelius SCHNAUBER: *Feuchtwanger as a Theater Critic.* In: John SPALEK (Ed.): *Lion Feuchtwanger. The Man, His Ideas, His Work.* A Collection of Critical Essays. Los Angeles. 1972. P.265 et suiv.

2 Voir: *"Die Perser" des Aischylos.* In: *Die Schaubühne*, 10 (1914),41 (15.10.1914). Repris dans *Ein Buch nur...*, op. cit. p.179 et suiv.

toujours aisé à comprendre pour le public moderne. Les Grecs anciens étaient attirés par la figure d'Œdipe, selon Feuchtwanger, précisément parce qu'il souffrait sans être coupable. Ils ressentaient une «joie naïve face à la souffrance, au «pathos» du héros tragique»[1]. En même temps, le destin s'abattant sur Œdipe éveillait chez les Athéniens cette «terreur» et cette «pitié» dont parle Aristote, le drame était sacrifice, acte de culte, permettant au spectateur de se libérer de la souffrance par la «Katharsis».

L'homme moderne, marqué au contraire par la volonté de pouvoir, d'affirmation du moi — «hybris» — ne pourrait guère voir dans l'histoire d'Œdipe autre chose qu'un conte sanglant, s'il n'y avait eu Sophocle dont l'œuvre émeut et fascine par sa forme. Les personnages, dénués de toute psychologie, nous restent étrangers, mais le mouvement de l'action qui progresse selon une ligne unique, à un rythme unique vers un seul but, nous entraîne, et avec lui aussi le souffle lyrique de la foi du poète dans la «Moira», le destin tout-puissant auquel il se plie.[2] Alors l'œuvre tragique devient pour Feuchtwanger l'extraordinaire confession d'un Sophocle qui a reconnu que toute vie est souffrance, et la figure d'Œdipe prend la dimension d'un «Œdipe-Christ» dans lequel l'homme d'aujourd'hui peut se reconnaître[3]. Le critique se laisse ici lui-même entraîner par l'objet de son analyse, la recension devient morceau de bravoure, morceau de littérature.

Mais la formule ne l'emporte-t-elle pas sur la pensée ? Il y a en effet quelque illogisme dans la démarche de Feuchtwanger lorsqu'après avoir ainsi cristallisé sa vision chrétienne d'Œdipe, il reproche à Hofmannsthal, adaptateur de Sophocle dans *Œdipe et le Sphinx* et *Œdipe-Roi* d'avoir présenté un Œdipe humain, trop humain. Opposer la volonté de l'individu au destin, jouer sur les nuances psychologiques et les couleurs dans la langue, c'est, pour le critique, tuer la tragédie en la privant de son caractère divin. Le drame ainsi désacralisé n'est plus que l'histoire d'un individu[4]. La psychologie a remplacé la religion, la ligne d'ensemble, la clarté rigoureuse de l'œuvre originale se sont perdues dans cette tentative d'Hofmannsthal pour la rendre plus proche du public d'aujourd'hui.

Appelant au respect des «lois sacrées»[5] qui régissent l'âme grecque, Feuchtwanger se pose en défenseur d'une fidélité philologique et d'une rigueur dans le

---

1 «Was also die attischen Menschen an Ödipus lockte, liegt begründet in ihrer naiven Freude am Leiden, am «Pathos» des tragischen Helden». In: *Sophokles und Hofmannsthal.* In: *Die Schaubühne*, 6 (1910), 46 (17.11.1910). Repris dans : *Ein Buch nur...*, op. cit., p.185.

2 Ibidem, p.187.

3 «Es ist die gewaltige lyrische Grundstimmung, die uns mitreißt, die prachtvolle Konfession des Sophokles, der alles Leben erkannt hat, daß es Leiden ist. So wächst ihm und uns Ödipus zum bekränzten Opfer, das auch für uns leidet, leidend uns reinigt und erhebt, aus Furcht und Mitleid Erlösung uns erblühen läßt : Ödipus-Christus.» Ibidem, p.188.

4 Ibidem, p.189.

5 Ibidem, p.190.

style qui constituent les critères fondamentaux de sa critique des adaptations du théâtre antique et aussi de leurs mises en scène. La traduction de *L'Orestie* par Karl Gustav Vollmoeller ne trouve ainsi aucune grâce à ses yeux parce que l'adaptateur n'a su ni être fidèle à la langue d'Eschyle, ni trouver son expression propre[1].

Le rythme de l'action et de la langue, intense et sans heurts — Feuchtwanger emploie volontiers les mots «Wucht», «wuchtig» pour exprimer l'idée d'un flot puissant — le lyrisme, le souffle dramatique du poète antique animé par la foi dans le destin, le pathos, au sens positif d'une grandeur pathétique de l'expression: voilà, telles qu'elles apparaissent dans les analyses du critique Feuchtwanger, les clefs qui permettent au spectateur d'aujourd'hui de trouver accès à ce théâtre antique. Ce sont aussi les qualités que le critique réclame dans les mises en scène, et son jugement est d'autant plus dur qu'il a affaire ici à un metteur en scène dont il a toujours admiré le travail: Max Reinhardt. En 1910, Max Reinhardt se lance avec *Œdipe-Roi*, adapté par Hofmannsthal, dans le premier des «jeux d'arène» (« Arenaspiele») qu'il va alors expérimenter. Il crée l'œuvre à Munich dans le cadre immense du Parc des Expositions, devant trois mille personnes. Dans *Die Schaubühne*, Siegfried Jacobsohn fait paraître à la suite de l'article de Feuchtwanger *Sophokles und Hofmannsthal* un compte rendu sur la reprise de l'œuvre au «Zirkus-Schumann» à Berlin à l'automne 1910[2]. Loin d'être impressionné par la monumentalité du spectacle, Jacobsohn est atterré par les dissonances du spectacle, les effets brillants et le naturalisme déplacé du jeu des chœurs. «La place de Reinhardt est sur la scène et non dans le manège», écrit-il[3].

Lorsqu'en 1911 *L'Orestie* est montée par Reinhardt à Munich devant cinq mille personnes, le refus de Feuchtwanger devant ce qu'il qualifie d'«expériences de cirque»[4], est plus brutal encore que celui de Jacobsohn. Il voit dans ce spectacle, conçu par Reinhardt comme la reconstitution des grandes fêtes populaires dans les amphithéâtres de l'antiquité, une manifestation de masse marquant une régression sur le plan dramaturgique: alors que le public commence tout juste à découvrir qu'il existe

---

1 «So ist alles eklektisch, Sprachgut eines Wald- und Wiesen-Romantikers. Der Vers könnte von Schiller sein, jener von Schlegel, jener wieder von Hofmannsthal». In: *Reinhardts Orestie*. In: *Die Schaubühne*, 7 (1911), 39 (28.9.1911). Repris dans : *Ein Buch nur...*, op. cit., p.167.

2 Siegfried JACOBSOHN : *Reinhardt und Oedipus*. In: *Die Schaubühne*, 6 (1910), 46 (17.11.1910). P.1176-1178.

3 Citons tout ce passage : «Für mich hat er (i.e. M. Reinhardt) den dramaturgischen Charakter dieser Tragödie durchaus verkannt. Sie ist ein Blitz, der aus entwölktem Himmel niederfährt, vernichtet und verschwindet. Im Zirkus wird der Blitz auf seinem Wege aufgehalten, mannigfach gekurvt in Seitenbahnen abgelenkt, wieder auf den rechten Weg geleitet, zu neuen Zickzackschlängelungen mißbraucht. Aus dem Naturereignis wird ein Feuerwerk. Kein Wunder, daß sich viele haben blenden lassen. Freunde aber müssen Reinhardt warnen. Que diable allait-il faire dans cette galère ? Er gehört auf die Bühne, nicht in die Manege». Ibidem, p.1178.

4 Cf. *Reinhardts Orestie*, op. cit., p.170 : «Hier scheint mir die größte Gefahr dieser Zirkusexperimente zu liegen...«

autre chose sur scène que le naturalisme archéologique des Meininger, on lui offre le pathos outré d'un Possart, qui lui aussi appartient au passé[1]. Un tel théâtre ne peut que se plier au psychisme des masses, à ses instincts grégaires, et se trouve ainsi nécessairement rabaissé au niveau des petits bourgeois, pour qui les beautés formelles des Hellènes ne peuvent avoir la moindre signification. Feuchtwanger ne cache pas sa conception élitiste du théâtre, du théâtre antique en particulier, et les termes qu'il emploie sont d'une brutalité sans nuances qu'il auréole de mots savants[2].

Après un tel prélude, le lecteur ne peut plus attendre du critique une présentation objective du spectacle. Souligner la beauté de quelques tableaux, l'émotion suscitée par quelques chants des Choëphores au milieu de fautes de goût et de style «effroyables» ou «stupides»: le compte rendu s'en tient là puisqu'aussi bien il est évident pour le critique qu'avec de telles «expériences» Max Reinhardt est «dans l'impasse»[3].

Et pourtant, ces «jeux d'arène» ont fait date sur la scène allemande, et préparé les grandes réussites de Reinhardt à Salzbourg[4] ainsi que d'autres metteurs en scène durant les années vingt.

En un revirement spectaculaire, Feuchtwanger est revenu quelques années plus tard sur son rejet des spectacles antiques de masse. La reprise des représentations du théâtre grec au théâtre antique de Syracuse où il assiste, au printemps de 1914, à *Agamemnon*, un des volets de *L'Orestie*, la trilogie d'Eschyle, en est l'occasion. Malgré la faiblesse de la mise en scène, l'écrivain y trouve la révélation de l'harmonie d'un lieu et d'une œuvre grandioses avec un public immense, uni dans une attention quasi religieuse. Et il se prend à rêver de ce qu'un Reinhardt pourrait faire d'une telle arène de jeu[5]. Mais s'il s'est réconcilié avec l'idée d'une reconstitution des spectacles

---

1 Ibidem, p.170. A cette époque, Feuchtwanger ne manque pas une occasion de fustiger le style désormais dépassé de l'acteur Ernst von Possart qui avait dominé la scène à Munich à la fin du siècle précédent. Il définit ainsi le «pathétique» de son jeu : «Der Schönheit der Geste opferte man ihre Wahrheit, dem Ton des Wortes ihren Sinn. Wort und Geste waren alles». In: *Ernst Possart und Clara Ziegler oder Über die Würde in der Münchner Schauspielkunst.* In: *Die Schaubühne*, 6 (1910), 7,(2.2.1910). Repris dans : *Ein Buch nur...*, op. cit., p.221.

2 ». ..während bei uns der Sonntagsrock des Kleinbürgers und das Himation des Choreuten ein schlimmes Oxymoron bilden. Was in aller Welt geht den Metalldreher Vordermeier das Schicksal des Orest oder den Briefträger Hinterhuber die Stiftung des Areopags an ? Und kein Volksschwärmer der Welt wird mir weismachen, daß dem bajuwarischen Kleinbürger die schöne Form der Hellenen etwas bedeute».
In: *Reinhardts Orestie*, op. cit., p.169.

3 Ibidem, p.169 à 170.

4 En particulier avec *Jedermann* de Hugo von Hofmannsthal qui fut monté pour la première fois à Salzbourg en août 1920.

5 *Aischylos, Syrakus und Reinhardt.* In: *Die Schaubühne*, 10 (1914), 20 (14.5.1914). Repris dans *Ein Buch nur...*, op. cit., p.172 à 174.

de masse de l'antiquité, tout au moins dans leur cadre historique, Feuchtwanger n'en abandonne pas pour autant ses exigences fondamentales quant au respect de la forme et de la diction des textes grecs. Ainsi le metteur en scène italien de *l'Agamemnon* a donné selon lui une adaptation «embourgeoisée» de l'œuvre dans des décors naturalistes, évoquant le palais de Mycène, qui apparaissent comme une hérésie dans le site classique de Syracuse[1].

La pertinence avec laquelle Feuchtwanger analyse le théâtre antique n'étonne pas si l'on pense que dès cette époque, dans les années 1910-1911, le critique jouait avec l'idée d'adapter lui-même *Les Perses* d'Eschyle[2]. Il ne réalisa son projet qu'en 1914, au terme de son voyage en Italie et à Tunis, alors que la guerre commençait. Sans vouloir entrer ici dans le détail d'une analyse qui trouvera sa place dans un prochain chapitre[3], disons pourtant ceci: le travail du critique débouche sur celui du créateur à l'occasion d'une œuvre qui, pour un public actuel, ouvre de tout autres perspectives que les drames auxquels Feuchtwanger s'était intéressé jusque là. Dans les recensions analysées, un problème était à peine évoqué: celui de l'actualisation des pièces antiques ou de l'analogie des thèmes traités par les auteurs grecs avec le temps présent. Les éléments de «patriotisme local» dont est émaillée par exemple *L'Orestie* n'étaient, pour le critique, qu'un obstacle à la compréhension actuelle de l'œuvre, dont le metteur en scène ne pouvait en conséquence tirer aucun profit[4]. Seul demeurait l'attrait de la forme poétique de l'œuvre. Avec *Les Perses*, ce drame historique sur la Victoire (celle des Grecs sur les Perses à Salamine), c'est le thème même de l'œuvre qui est propre à susciter l'intérêt du spectateur d'aujourd'hui. Analysant l'œuvre dans les colonnes de la *Schaubühne*[5], en préface à la publication de son adaptation dans les onze numéros qui suivent[6], Feuchtwanger se garde — censure oblige — de souligner trop clairement l'analogie avec le temps présent que suscite dans son esprit l'enthousiasme guerrier des premiers mois de la guerre en 1914. Mais elle est bien là, prémonitoire, lorsqu'il parle de «l'orgie de deuil et de douleur» sur laquelle s'achève la pièce. L'analogie est perceptible aussi derrière les réflexions du critique sur le patriotisme «naïf» d'Eschyle, qui s'exprime non par des

---

1 *Klassische Spiele im antiken Theater von Syrakus.* In: *Münchner Neueste Nachrichten*, 7.5.1914. Repris dans : *Ein Buch nur...*, op. cit., p.176-178.

2 Voir à ce sujet la note concernant l'article *Reinhardts Orestie* dans : *Ein Buch nur...*, op. cit., p.599.

3 Voir le chapitre II A: «Le pacifisme à l'antique: l'adaptation du théâtre des Anciens.»

4 *Reinhardts Orestie*, op. cit., p.166. Feuchtwanger emploie le terme de «Wust» -fatras- pour qualifier ces détails du texte, devenus inutiles.

5 *Die Perser des Aischylos.* In: *Die Schaubühne*, 10 (1914), 41 (15.10.1914). Repris dans : *Ein Buch nur...*, op. cit., p.179-183.

6 *Die Perser*, übertragen von Lion Feuchtwanger. In: *Die Schaubühne*, 10 (1914), 41-52 (22.10.1914-31.12.1914).

abstractions et des discours mais par des images concrètes et fortes[1]. C'est, sans qu'elle soit formulée expressément, l'idée d'une supériorité des Anciens dont le patriotisme reste ancré dans le concret, que lance ici Feuchtwanger à la face de ses contemporains pris pour la plupart, en 1914, dans le délire d'un patriotisme abstrait. Ainsi, la «naïveté» des Anciens, jusque-là simple attrait formel, esthétique de leur théâtre devient porteuse d'un contenu, d'un message pour le public d'aujourd'hui. C'est aussi un moyen de «distanciation» au théâtre, mais de cela nul ne parle encore.

Les Perses ouvrent également une autre perspective au critique-adaptateur sans que celui-ci pourtant aille alors au- delà de sa formulation: il s'agit du problème des frontières entre les genres. «La pièce, encore marquée par le lyrisme et le genre épique, ne relève pas encore totalement du genre dramatique»[2], écrit Feuchtwanger. Dans les années qui suivront, le dramaturge formulera à plusieurs reprises ses idées à ce sujet. Il expérimentera même, avec *Thomas Wendt* en 1919, une forme théâtrale qui relèvera des deux genres, dramatique et épique, avant de rencontrer Brecht dont les réflexions l'entraîneront vers une vision nouvelle du problème.

2. La Passion d'Oberammergau

Passer du théâtre antique à la Passion d'Oberammergau, c'est rester dans la tradition d'un théâtre s'adressant au peuple. La critique des jeux d'Oberammergau sous la plume de Feuchtwanger trouve son origine dans cette horreur des manifestations de foule et du théâtre commercial qui s'exprimait déjà dans le rejet des «jeux d'arène» de Max Reinhardt. Vient s'y ajouter une composante polémique particulièrement virulente, car s'attaquer à «Oberammergau», c'est manquer au respect d'une tradition bavaroise, refuser une religiosité naïve considérée comme intouchable. C'est, en un mot, se mettre toute la presse conservatrice à dos. Feuchtwanger n'en avait cure, bien au contraire.

Il est intéressant de comparer ses prises de position à ce sujet dans *Die Schaubühne* entre avril et juin 1910[3] avec celles de Theodor Lessing quelques mois plus tard, dans cette même *Schaubühne*[4]. Les deux écrivains se rejoignent dans une même opinion négative sur les jeux de la Passion, mais leur approche est différente.

---

1 Die Perser des Aischylos, op. cit., p.180.

2 «Das Stück ist aus dem Episch-Lyrischen noch nicht völlig ins Dramatische hinausgewachsen». Ibidem, p.181.

3 *Oberammergau.* In: *Die Schaubühne*, 6 (1910), 15 (14.4.1910) et 16(21.4.1910). Puis: *Der Retter Oberammergaus.* In: *Die Schaubühne*, 6 (1910), 19 (12.5.1910).
Oberammergau 1910. In: *Die Schaubühne*, 6 (1910), 22/23 (2.6.1910).
Les trois textes sont repris dans : *Ein Buch nur...*, op. cit., p.232-243, p.244-245 et p.246-250.

4 Theodor LESSING : *Oberammergau. Epilog eines Ewig-Malkontenten.* In: *Die Schaubühne*, 6 (1910), 38 (22.9.1910). P.954-958.

Celle de Feuchtwanger est philologique, savante et polémique, l'approche de Theodor Lessing est au contraire celle d'un homme de foi.

Feuchtwanger s'attaque d'abord au texte de la *Passion*, un texte faible dès ses origines et composite par ses modifications ultérieures, le pire étant selon lui la langue, langue sans vie, langue administrative, langue de petits bourgeois, se mêlant à des vers rappelant Wilhelm Busch, des «vers d'opérette», bref un mélange monstrueux («Wechselbalg»)[1]. De là, il fait aux acteurs amateurs un procès facile, sur leur diction surtout et leur jeu qui n'est que «dressage» sans que soit perceptible le moindre souffle de vie spirituelle[2]. Rapidement, le ton devient polémique, ne ménageant personne parmi tous les enthousiastes d'Oberammergau, qu'ils s'appellent Hermann Sudermann, Ernst von Possart ou Georg Fuchs, le directeur du «Künstlertheater» que Feuchtwanger n'oublie jamais de fustiger. Le polémiste ne cache pas qui est son maître à penser lorsqu'il s'agit de dénoncer le snobisme, la fausse religiosité et le sentimentalisme hystérique des foules applaudissant au spectacle: c'est Heine, bien sûr, dont il cite la définition du sentimentalisme, produit du matérialisme[3].

Redoutable pamphlétiste allant même jusqu'à croiser le fer avec Thomas Mann dans les colonnes de la *Schaubühne*, Theodor Lessing n'aurait pas renié cette parenté d'esprit avec Heinrich Heine. Partageant avec Feuchtwanger le sentiment que la «naïveté» populaire du spectacle à ses origines s'est bel et bien perdue dans ce qu'il appelle une «foire aux mystères» («Mysterien-Jahrmarkt»)[4], il ne manque pas cependant l'occasion de critiquer les critères esthétiques utilisés par son cadet. Feuchtwanger n'est pas nommé, mais c'est bien de ses recensions qu'il est question lorsque Lessing fustige cette attitude de maître d'école consistant à mesurer les prestations artistiques des acteurs d'Oberammergau aux exigences («ésotériques»!) de la culture artistique moderne[5]. Pour Lessing, le débat se situe au niveau de l'émotion du public. C'est donc à la conception dramatique de la *Passion* qu'il s'attaque. Il constate que la passivité totale du personnage du Christ devant la souffrance, dans cette présentation, n'a rien de tragique. «Sans une âme qui lutte, telle que nous la

---

1 Lion FEUCHTWANGER : *Oberammergau*, op. cit., p.235 et 237.

2 Ibidem, p.239-240.

3 «Sentimentalität ist die Verzweiflung der Materie, die sich selber nicht genügt und nach etwas Besserem, ins unbestimmte Gefühl hinausschwärmt».
Et Feuchtwanger de poursuivre, après cette citation de Heine : «Man kauft sich um etliche Dollars Kindergläubigkeit, wurzeltiefe Religiosität, Weihe». Ibidem, p.241.

4 Theodor LESSING : *Oberammergau*, op. cit., p.955.

5 «Was aber die «Aesthetik» anlangt – du lieber Himmel, fühlt man nicht, wie geschmacklos es ist, ein echtes religiöses Volkspiel mit dem Maßstabe moderner Artisten-kultur zu schulmeistern, gerade, als müsse ausgerechnet in dem Dörfchen Oberammergau in Oberbayern der Gipfel esoterischen Kunstgeschmacks erklommen sein ! An solchem Maßstab gemessen, werden sie alle lächerlich (...)». Ibidem, p.956.

connaissons nous-mêmes, (...) il n'y a pas de bouleversement, d'élévation, de rédemption»[1].

Feuchtwanger avait certes lui aussi souligné la faiblesse de la figure du Christ qui n'est qu'à peine montré dans son action. Mais toute sa critique est cérébrale, l'aspiration à l'émotion que pourrait lui inspirer la *Passion*, comme c'est le cas pour Theodor Lessing, y disparaît derrière le trait ironique et provocateur, la dérision et le goût de la formule brillante. Feuchtwanger est à l'aise dans le jeu d'attaque et de contre-attaque et lorsqu'un rédacteur des *Münchner Neueste Nachrichten*, s'érigeant en «sauveur» des Jeux d'Oberammergau, invective en lui le Juif et l'écrivain raté, il l'assassine, non sans volupté, du haut de sa culture, et en profite pour décocher quelques traits acérés contre la politique artistique de la ville de Munich[2].

Dérisoire tout cela sans doute, et l'écrivain le reconnaît lui-même, mais, pour le lecteur d'aujourd'hui, c'est une personnalité qui, à travers ces critiques théâtrales, prend peu à peu des contours plus précis: un homme que rien n'attache, semble-t-il, à la Bavière avec son dialecte et son «patriotisme local» ; un homme pour qui la critique est déjà un travail d'écrivain et qui s'affirme volontiers par la polémique ; un homme pour qui la forme esthétique des œuvres dramatiques et de leur représentation prime encore sur le contenu, pour qui l'esprit compte plus que l'émotion.

3. Le théâtre classique: Shakespeare

Dans le répertoire dit «classique», c'est Shakespeare qui intéresse le plus Feuchtwanger et lui inspire les critiques les plus personnelles, les plus pertinentes. L'occasion lui en est donnée par une tournée de la troupe de Max Reinhardt à Munich en juillet 1908 avec *Le Marchand de Venise*[3], qui l'amène à une réflexion de fond sur les fluctuations du personnage de Shylock[4]. En décembre de la même année, Eugen

---

1 ». ..nur die ringende Seele unsrer eigenen Art (...) kann erschüttern, erheben, erlösen». Ibidem, p.957.

2 «Der ganze Fall lohnt kaum der Worte. Charakteristisch aber ist es, daß selbst in München für die Passionsspiele kein andrer eintritt als ein Lokalreporter, der die Welt vom Standpunkt eines Schnadahüpfeldichters betrachtet und über ästhetische Fragen mit den Sprüchen eines Haberfeldtreibers debattiert. Und typisch für München ist es, wovor man sich zu hüten hat, wenn man von der Presse nicht sogleich zum prinzipiellen Frondeur gestempelt werden will. Davor nämlich : in Kunstdingen, die irgendwie mit dem Fremdenverkehr zusammenhängen, andere Rücksichten entscheiden zu lassen als cliquenhafte, lokalpatriotische, finanzpolitische.» In: *Der Retter Oberammergaus*, op. cit., p.245.

3 *Reinhardts Feldzug an der Isar.* In: *Der Spiegel*, 1 (19o8), 7 (15.7.1908). Repris dans : *Ein Buch nur...*, op. cit., p.131-135.

4 *Skylock auf unseren Bühnen.* In: *Frankfurter Zeitung*, 15.9.1909. Repris dans : *Ein Buch nur...*, op. cit., p.102-111.

Kilian met en scène *Mesure pour Mesure*[1] au Residenz-Theater. Puis, dans le cadre de la «Neue Münchner Shakespeare Bühne», fondée en mars 1909, *Coriolan* est monté au Hoftheater par le même Eugen Kilian[2] qui poursuit son cycle Shakespeare avec *Le Roi Jean*[3]. Lorsque durant l'été 1909 Reinhardt revient à Munich pour présenter à son tour un cycle Shakespeare, avec *Hamlet*, *Le Songe d'une Nuit d'été* et *Comme il vous plaira*, Siegfried Jacobsohn se charge cette fois d'analyser les représentations pour *Die Schaubühne*, laissant à Feuchtwanger le soin de couvrir les autres spectacles de cette tournée[4]: Schiller, Hebbel et Hauptmann.

L'année théâtrale 1908/1909 à Munich est donc dominée par Shakespeare et l'on comprend que l'intérêt de Feuchtwanger pour l'écrivain anglais se soit concentré sur cette période. Pour le critique, le travail de recension sur une mise en scène commence d'abord par un travail approfondi d'analyse du texte: cette constatation que nous avions faite à la lecture des articles sur le théâtre antique trouve ici une éclatante confirmation. Lorsque le texte lui semble faible, Feuchtwanger ne s'intéresse guère à sa mise en scène: c'est le cas pour *Coriolan* et pour *Le Roi Jean*. *Coriolan* lui apparaît comme un travail d'école, étriqué, bâclé jusque dans la langue par son auteur, et dégageant un ennui qui annonce *Der sterbende Cato* de Gottsched ![5]. Si le personnage féminin de Virgilia trouve grâce à ses yeux, c'est sans doute parce que Heine l'a célébré. Heine avait publié en 1839 un essai intitulé *Shakespeares Mädchen und Frauen*, destiné à accompagner les reproductions de gravures anglaises représentant les héroïnes de Shakespeare[6]. Il y développe assez longuement ses réflexions sur *Coriolan* et en particulier l'idée d'une analogie entre la lutte des patriciens et des plébéiens dans la Rome ancienne et les luttes actuelles pour le pouvoir en Angleterre[7]. Feuchtwanger cite Heine sans pourtant se référer à son interprétation politique de la pièce, qu'il ne partage pas. Pour lui, en effet, le héros de la pièce ne peut plus susciter l'intérêt aujourd'hui parce que Shakespeare s'en est tenu au poncif de l'époque élisabethaine qui voyait dans les Romains de l'antiquité des hommes

---

1 *Maß für Maß*. In: *Die Schaubühne*, 5(1909), 3 (21.1.1909). Repris dans: *Ein Buch nur...*, op. cit., p.204-208.

2 *Coriolan in München*. In: *Die Schaubühne*, 5 (1909), 15 (15.4.1909). Repris dans : *Ein Buch nur...*, p.201-203 (titre : *Coriolan*).

3 *Aus München*. In: *Die Schaubühne*, 5 (1909), 21 (27.5.1909). Repris dans : *Ein Buch nur...*, op. cit., p.199-200, sous le titre *König Johann*.

4 Dans la *Schaubühne* paraissent ainsi entre le 19 juillet et le 23 septembre 1909 cinq articles intitulés *Reinhardt in München*, sous la plume tantôt de Jacobsohn, tantôt de Feuchtwanger.

5 *Coriolan*, op. cit., p.201 et 203.

6 *Shakspeares Mädchen und Frauen*. Mit Erläuterungen von H. Heine. (Première édition: Paris, 1839). In Heinrich Heine: *Sämtliche Schriften* in zwölf Bänden, herausgegeben v. Klaus Briegleb, München, Wien (Hanser), 1976. Vol. 7, p.171-293, avec la reproduction des gravures. (Ed. citée).

7 Ibidem, p.198-199.

stoïques et naïfs, héroïques par leur seule force brute. Le critique laisse alors libre cours à son irrespect devant le héros classique :

> *Cajus Marcius Coriolanus est dénué d'esprit critique et d'éthique, sa vie est indifférente, étriquée et absurde comme l'est aussi son terme, il est le héros d'une histoire d'Indiens, il vit des aventures sans intérêt, se bat contre des adversaires sans intérêt et meurt d'une mort tout aussi dénuée d'intérêt.*[1]

Ici, comme dans nombre de ses analyses de mises en scène des classiques, on sent, derrière des termes volontiers provocants, la conviction du critique que l'image hiératique, intouchable du héros classique a fait son temps. Il s'agit là non pas d'un jeu iconoclastique facile, mais d'une conception résolument moderniste du rapport entre les textes dramatiques du passé et le public actuel: c'est la conscience de l'homme moderne qui donne la mesure des héros d'hier. Il revient à l'écrivain d'aujourd'hui de modifier l'image de ces héros. Le critique et aussi l'adaptateur ont leur rôle à jouer et ce n'est pas un hasard si, avant de devenir véritablement auteur dramatique, Feuchtwanger a été adaptateur d'œuvres du passé. Ce n'est pas un hasard non plus si le jeune Brecht fut attiré, au début des années vingt, par l'idée d'une collaboration avec son aîné en vue d'adapter une pièce élisabéthaine. Feuchtwanger proposa alors non pas un Shakespeare mais *La Vie d'Edouard II* de Marlowe dont le héros, selon lui, n'était plus propre à susciter, par sa mort sordide, terreur et pitié mais inspirait au contraire un sentiment de dérision et de grotesque. Après *La Vie d'Edouard II*, Brecht, alors dramaturge à Berlin, prépara une version «épique» de *Coriolan*[2]: par des moyens de pure technique théâtrale, il réussit à exprimer sur scène cette distance qui sépare le spectateur d'aujourd'hui du héros de l'histoire romaine, opérant ainsi concrètement cette «réduction» du héros shakespearien à laquelle s'était livré Feuchtwanger dans sa critique.

On ne saurait affirmer que Feuchtwanger a, par ses critiques dramatiques, préparé la voie du théâtre «épique» de Brecht et de son démontage radical du héros classique. Disons plutôt que le scepticisme de Feuchtwanger à l'égard de ce héros — un scepticisme qui, d'ailleurs, doit sans doute beaucoup à Bernard Shaw[3] — a certainement contribué au rapprochement des deux dramaturges en 1919 et à leur

---

1 «Cajus Marcius Coriolanus ist ohne Kritik und ohne Ethos, sein Leben ist gleichgültig, klein und sinnlos wie sein Ausgang, er ist der Held eines Indianerromans, er erlebt belanglose Abenteuer, kämpft mit belanglosen Gegnern und stirbt einen belanglosen Tod». In: *Coriolan*, op. cit., p.202.

2 Ce *Coriolan* fut monté à Berlin le 27 février 1925.

3 Feuchtwanger se réfère à la vision sceptique des héros historiques chez Shaw à l'occasion d'une mise en scène de *Maria Stuart*. In: *Vom Münchner Theater*. In: *Die Schaubühne*, 5 (1909), 12 (25.3.1909). Repris dans : *Ein Buch nur...* sous le titre *Maria Stuart*, op. cit., p.212.

étroite collaboration pour l'adaptation de *La Vie d'Edouard II*, quelques années plus tard. Mais de cela il sera question plus loin, au chapitre V.

En 1909, le critique Feuchtwanger ne manifestait guère d'intérêt pour la dimension historique et politique de pièces telles que *Coriolan* ou *Le Roi Jean* dont il jugeait les tirades patriotiques insupportables[1]. Dans *Mesure pour Mesure* et *Le Marchand de Venise*, il trouve au contraire un Shakespeare libéré de toute contrainte historique ou de circonstance, qui peut laisser libre cours à son intention esthétique[2]. Les termes par lesquels il souligne la beauté des images, la concentration de la langue, le souffle qui anime l'œuvre, véritable organisme vivant, sont ceux-là mêmes qu'il utilisait pour parler du théâtre antique[3]. Mais le critique ne s'en tient pas là et introduit un nouveau critère selon lequel il juge Shakespeare: l'objectivité[4]. Ainsi, dans *Mesure pour Mesure*, à propos du personnage du Duc, Feuchtwanger parle du «triomphe de l'objectivité shakespearienne»[5]. Une formule en donne la définition : Shakespeare «ne juge pas, il comprend et donne forme.»[6]

Shakespeare n'est donc, de l'avis du critique, ni un moraliste ni un idéaliste construisant ses personnages à partir d'une idée, ni d'ailleurs un écrivain intéressé par la peinture des caractères. Interdisant toute identification entre lui-même et ses créatures,

> *il voit ses personnages de très haut, et il les regarde avec un sourire, non sans quelque cruauté et beaucoup de bienveillance, et il joue avec eux comme le fait un joueur d'échecs, souverain, avec ses figures.*[7]

Selon Feuchtwanger, cette distance «objective» marque la primauté de l'intention esthétique. «Objectivité» et esthétisme vont de pair. Ainsi la composition du *Marchand de Venise* est avant tout artistique: le personnage de Shylock, juridiquement, voire moralement dans son droit, est rejeté parce qu'il représente la

---

1 *König Johann*, op. cit., p.199.

2 La formule qu'il emploie est : «Seine nur sich selbst bezweckende Aesthetik». In: *Maß für Maß*, op. cit., p.204.

3 ». ..das Drama ist voll von unerhörter Bildkraft, von eminenter Gestaltungsstärke und von schönster, machtvollster Wucht in allem Sprachlichen...». Ibidem, p.206.

4 Heine emploie celui de «Unparteilichkeit». In: *Shakspeares Mädchen und Frauen*, op. cit. Par ex. p.199 à propos de *Coriolan*.

5 ». .. der Triumph Shakespearescher Objektivität». In: *Maß für Maß*, op. cit., p.206.

6 «Er wertet nicht, er erkennt und stellt dar». In: *Shylock auf unseren Bühnen*, op. cit., p.108.

7 «Ganz aus der Höhe sieht er seine Personen, und er schaut ihnen zu, lächelnd, ein wenig grausam und sehr wohlwollend, und spielt mit ihnen wie ein überlegener Schachspieler mit seinen Figuren». Ibidem, p.108.

laideur dans un environnement de beauté[1]. De même, *Mesure pour Mesure* représente un sommet dans l'œuvre de maturité de Shakespeare en raison de «son expression artistique qui n'a d'autre fin qu'elle-même»[2].

Cette vision esthétisante de Shakespeare sous la plume de Feuchtwanger porte la marque de l'époque qui, en particulier à la scène, rejette les préoccupations sociales et psychologiques du naturalisme pour retrouver le plaisir du jeu gratuit et brillant. Le retour de la «magie» et des expériences formelles au théâtre, c'est Max Reinhardt qui l'incarne et ce, justement, avec ses mises en scène de Shakespeare. Il avait monté *Le Marchand de Venise* en novembre 1905 au Deutsches Theater de Berlin dans le même esprit que *Le Songe d'une Nuit d'Eté* au début de la même année, c'est-à-dire comme une comédie dans une atmosphère de fête où la jeunesse et l'amour l'emportaient sur la haine et la vengeance. Shylock y apparaissait à la fois comme un personnage d'un autre temps, avide et facile à berner, et comme un père dont l'authentique amour paternel se trouvait bafoué. Siegfried Jacobsohn, commentant la représentation, voyait dans l'usurier un «trouble-fête», une «note dissonante» au milieu de la joie de vivre à Venise[3]. Feuchtwanger ne fait que reprendre la même idée, mais il la transforme en une opposition entre le beau et le laid, donnant ainsi un tour plus abstrait, plus formel à son interprétation des intentions artistiques de Shakespeare. Le parti-pris esthétique du critique est particulièrement intéressant parce qu'il aboutit à «gommer» le problème du rapport entre Chrétiens et Juifs dans la pièce. En cela, Feuchtwanger rejoint Heine dont il cite largement l'analyse du *Marchand de Venise* dans son texte sur les personnages féminins de Shakespeare[4]. Mais si Heine nie la dimension confessionnelle dans la pièce, c'est pour orienter l'œuvre dans un sens politique :

---

1 «Lächelnd entkräftet er (= der Dichter) Shylocks Recht mit einem einzigen Moment : Er ist inmitten lauten freier, fröhlicher, schöner Menschen und Dinge, inmitten lauter Schönheit das einzige Unschöne». Ibidem, p.108.

2 «Kein andres Werk Shakespeares betont so geflissentlich seine nur sich selbst bezweckende Artistik wie *Measure for Measure*». In: *Maß für Maß*. Op. cit., p.204.

3 «Venetianische Lebenslust ist die Dominante der Aufführung, hebräisches Lebensleid nur ein dissonierender Ton». In Siegfried JACOBSOHN: *Berliner Theaterwoche*. In: *Die Schaubühne*, 1 (1905), 11 (16 11.1905), p.298.

4 Heinrich HEINE : *Shakspeares Mädchen und Frauen*. Op. cit., p.251-261. Ces pages vont bien au delà de ce qu'annonce le titre *Jessika*. Heine livre ici une interprétation approfondie de la pièce dans son ensemble.
Jacobsohn se réfère lui aussi à ce texte de Heine dans sa recension de la mise en scène de Reinhardt.

Le génie de Shakespeare s'élève au-dessus des querelles dérisoires de deux partis religieux, et son drame ne nous montre en fait ni des juifs ni des chrétiens, mais des oppresseurs et des opprimés.[1]

L'étude de Heine aboutit ainsi à une réflexion sur la haine et à une défense des Juifs dont l'image menaçante est, selon l'écrivain, le résultat de l'histoire.

Feuchtwanger prend acte de l'importance de cette interprétation pour la conception tragique du personnage de Shylock au dix-neuvième siècle, mais il la rejette pour s'en tenir aux intentions de Shakespeare lui-même qui voulait écrire une comédie dans laquelle triompheraient la joie de vivre et le jeu.

Ses réflexions approfondies et fort bien documentées[2] sur les fluctuations de l'image de Shylock à la scène marquent sa volonté, à cette époque, de prendre ses distances à l'égard du problème juif qu'il réduit à un problème esthétique. Il y a là une attitude délibérée chez un homme qui s'est très tôt détaché de son milieu familial dont la rigueur dans le respect des rites juifs lui pesait[3]. Si Feuchtwanger s'est intéressé quelques années plus tard, en 1916, à la figure brillante du Juif Süss Oppenheimer, c'est sans doute d'abord par une volonté esthétique. Le personnage devait pouvoir fasciner le public. La dimension tragique du destin juif ne lui semblait pas concevable à la scène dans un contexte de laideur, où les clichés antisémites pouvaient trop facilement se justifier.

Le théâtre de Shakespeare apparaît ainsi comme une sorte de terrain privilégié sur lequel peuvent s'affirmer certaines options, certains critères dramatiques du critique qui auront leur importance lorsque, quelques années plus tard, il deviendra lui-même auteur de théâtre. Il s'agit d'abord d'une vision très libre du héros classique, auquel Feuchtwanger refuse le respect que réclame la tradition. Il s'agit ensuite de la conscience des multiples lectures possibles d'un rôle ou d'une œuvre, dont l'étude sur Skylock donne un exemple. Le critère de jugement, enfin, auquel se réfère le critique est celui de l'intention esthétique de l'écrivain, perceptible dans la langue et dans la composition de l'œuvre dramatique.

---

1 «Der Genius des Shakespeare erhebt sich über den Kleinhader zweier Glaubensparteien und sein Drama zeigt uns eigentlich weder Juden noch Christen, sondern Unterdrücker und Unterdrückte...» Ibidem, p.251.

2 Faisant l'historique des interprétations du personnage de Shylock, Feuchtwanger cite tous les grands noms de la critique shakespearienne, de Lichtenberg et Lessing à Brentano, Heine, Victor Hugo et Grillparzer, et il passe en revue les plus célèbres interprètes du rôle, depuis Burbage à l'époque de Shakespeare jusqu'à Possart et enfin Schildkraut dans la mise en scène de Reinhardt.

3 Feuchtwanger l'a écrit lui-même dans un texte autobiographique: «Von meinem zehnten Lebensjahr an tauchten mir Zweifel auf, ob es Sinn habe, jene Riten zu befolgen, die das Leben so ungeheuer erschwerten und mich zum Gespött meiner Mitschüler machten». In: *Aus meinem Leben* Op. cit. p.408.

4. Le répertoire allemand classique et post-classique

L'insistance mise par Feuchtwanger sur l'intention esthétique de Shakespeare allait de pair, nous l'avons vu, avec le refus de considérer l'écrivain anglais comme un auteur partant d'une idée (morale, sociale ou politique) pour concevoir ses œuvres.

Lorsqu'il aborde le théâtre de Schiller, on pourrait s'attendre à ce que le critique fasse grief à l'auteur de son «idéalisme». Or, il n'en est rien. A l'occasion d'une polémique avec Otto Falckenberg, qui publie en 1909 un recueil de textes et fragments de Schiller concernant sa dramaturgie, Feuchtwanger s'insurge contre l'opinion habituelle selon laquelle Schiller construirait ses personnages à partir d'une idée. Selon lui, les esquisses laissées par l'écrivain, en particulier les plans de son *Demetrius* prouvent au contraire que l'idée naissait seulement du «choc des personnages dont il avait une vision vivante et de l'imbrication des éléments de l'action agencés de main de maître»[1].

Amené à commenter les représentations de *Maria Stuart* et de *La Fiancée de Messine*, Feuchtwanger recourt aux critères ainsi définis pour déclarer les deux pièces «non-dramatiques». Ainsi dans Maria Stuart, la carence psychologique des personnages auxquels il manque «la sublime simplicité des personnages helléniques»[2], et l'absence de rigueur dans la construction dramatique font que l'œuvre se réduit à quelques sentences politiques bien sonnantes et au faste de figures historiques prestigieuses. Voilà sans doute, écrit le critique, non sans ironie, de quoi séduire le public qui ne demande qu'à se laisser éblouir et aussi émouvoir par le destin tragique d'une reine jeune et belle. La référence aux caractères dans le théâtre grec n'est pas sans étonner puisque l'on sait que Feuchtwanger avait souligné à plusieurs reprises l'absence de toute psychologie chez les Anciens. C'est donc en fait surtout le «sublime» dont il regrette l'absence chez les personnages, en particulier dans les scènes de «disputes» qui lui semblent tomber dans un comique involontaire. Aussi ne demande-t-il pas au metteur en scène et aux acteurs des raffinements psycho-logiques

---

1 «Vor allem die Pläne zum *Demetrius* zeigen auf Klarste, wie Schillern erst aus dem Zusammenprall lebendig geschauter Personen, aus dem Ineinander fest und sicher gefügter Handlungsmomente die krönende Idee erwuchs». In: *Schillers Dramaturgie*. In: *Die Schaubühne*, 5 (1909), 19 (13.5.1909). P.544.

2 ».. .. den Gestalten mangelt die erhabene Simplizität hellenischer Charaktere." In: *Maria Stuart*. In: *Die Schaubühne*, 5 (1909), 12 (25.3.1909), sous le titre *Vom Münchner Hoftheater*. Repris dans *Ein Buch nur...*, op. cit. p.212.

visant à nous rendre les personnages plus proches humainement, mais au contraire de la «dignité» (« Würde») et une rhétorique marquée[1].

Toute cette analyse de *Maria Stuart* est ambiguë, comme si Feuchtwanger voulait montrer que la pièce, aimée du public, ne vaut guère la peine qu'on s'y intéresse. *La fiancée de Messine*, par contre, une œuvre peu apte à susciter l'enthousiasme des foules, trouve grâce à ses yeux en raison de ses qualités lyriques et de son caractère expérimental. L'article très substantiel à ce sujet est nourri des réflexions de Schiller sur son œuvre, consignées en particulier dans son essai *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*[2]. Schiller analyse la double nature du chœur en des termes qui posent le problème du mélange des genres: le chœur a, dans la pièce, à la fois un rôle dramatique — lorsque, incarnant l'aveuglement du peuple, il participe à l'action — et un rôle lyrique et épique, lorsqu'il interrompt le jeu pour laisser libre cours à ses réflexions. Brisant ainsi l'illusion scénique, il permet au spectateur de retrouver sa liberté au milieu du spectacle des passions les plus extrêmes[3].

Avec d'autres mots, ceux de distance et de réflexion critique, c'est cette même liberté que revendiquera Brecht pour le public de son théâtre «épique», dans les années vingt. Feuchtwanger le suivra alors dans ses expérimentations et le premier fruit de la collaboration des deux dramaturges sera l'adaptation de *La Vie d'Edouard II* de Marlowe. S'il serait abusif d'aller jusqu'à dire que les réflexions de Feuchtwanger à propos de *La Fiancée de Messine* préfigurent une évolution ultérieure dans laquelle Brecht jouera un rôle déterminant, il est cependant permis de souligner l'intérêt précoce du critique munichois pour une dramaturgie qui dépasse les limites de l'expression purement dramatique.

A propos d'une mise en scène de *Die natürliche Tochter* de Goethe, une pièce dans laquelle, de l'avis de Schiller, «il y a trop de discours et trop peu d'action»[4], Feuchtwanger en arrive aux mêmes conclusions que pour *Die Braut von Messina*: le rôle du metteur en scène ne peut être de remédier aux carences dramatiques du texte en forçant sur la psychologie des personnages et en atténuant les éléments

---

1 Tous ces détails : Ibidem, p.212-213.
La mise en scène évoquée est celle de Kilian à la Hofbühne de Munich.

2 Essai publié en 1803, en préface à l'édition de la pièce, chez Cotta à Tübingen.
L'article de Feuchtwanger intitulé *Die Braut von Messina* a d'abord paru dans *Die Schaubühne*, 5 (1909), 32-33 (12.8.1909). Repris dans : *Ein Buch nur...*, op.cit., p.136-143.

3 «Dadurch, daß der Chor (...) zwischen die Passionen mit seiner beruhigenden Betrachtung tritt, gibt er uns unsre Freiheit zurück, die im Sturm der Affekte verlorengehen würde».
In: Friedrich SCHILLER : *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*. In: *Sämtliche Werke*, 2. Band, *Dramen II*, München (Hanser) 1974. P.822.

4 «Es ist zu viel Rede und zu wenig Tat...» Feuchtwanger cite ici les mots de Schiller après la création de l'œuvre, en 1803. In: *Die natürliche Tochter*. In: *Die Schaubühne*, 5 (1909), 37 (9.9.1909). Repris dans : *Ein Buch nur...* op. cit., p.209-211.

lyriques et symboliques mis au premier plan par l'auteur. Il doit au contraire privilégier l'expression lyrique par la déclamation, la mesure et le rythme qu'il imprime à l'œuvre sur scène. Ainsi, la mise en scène de *La Fiancée de Messine* par Reinhardt est un échec parce que, voulant donner du mouvement à la pièce, celui-ci a détruit le rythme des vers, en n'en respectant pas la métrique et les accents[1]. Puisque Schiller a choisi d'écrire une pièce à l'antique, il importe, selon le critique, que le metteur en scène respecte les formes rythmiques et la diction du texte. Eugen Kilian, pour sa part, a su, dans sa mise en scène de *Die natürliche Tochter*, mettre en valeur la «rythmique toute en souplesse»[2] de l'œuvre poétique de Goethe.

Si dans ces pièces «non dramatiques» de Goethe et Schiller, la diction lyrique et le rythme de la langue sont les éléments permettant au texte de «passer» à la scène, il n'en est pas de même dans *Judith* de Friedrich Hebbel: là, c'est l'ambition philosophique de l'écrivain qui fait obstacle à une réalisation dramatique vivante de l'œuvre. Dans un article érudit[3], Feuchtwanger analyse moins le texte que les intentions théoriques dont Hebbel l'a chargé. Selon lui, la nécessité historique, le tragique universel que prétend illustrer Hebbel à partir du destin d'Holopherne et de Judith ne sont pas du ressort du théâtre. Car celui-ci ne peut saisir que des destins individuels à travers une action. De même, la structure dialectique de la langue de Hebbel, dont chaque mot est comme figé par le poids qui lui est conféré, s'oppose à son efficacité théâtrale, même si dans *Judith* une certaine harmonie de la langue, proche de celle de la Bible, est atteinte. Cette prise de position très tranchée de Feuchtwanger contre un théâtre de l'idée, trop chargé d'intentions par l'auteur lui-même dans ses commentaires, et dont la langue joue sur le ressort des oppositions dialectiques, mérite d'être soulignée. En effet, dans sa première œuvre dramatique de création, *Warren Hastings*, montée en 1916, le critique devenu écrivain suivra en tous points la démarche dont il fait ici reproche à Hebbel. Il suffit pour s'en persuader de lire les propos qu'il adresse au spectateur lors de la sortie de la pièce à Munich: c'est bien l'idée qui prime sur le destin individuel du héros.[4]

---

1 Feuchtwanger en donne un exemple précis en opposant la scansion exacte d'un panégyrique du chœur à celle, erronée, qu'il a pu entendre sur scène. Ce qui frappe ici, c'est la précision extrême, quelque peu pédante de l'argumentation du critique, dictée par une volonté de respect absolu de l'expression poétique de l'auteur. Cf. *Die Braut von Messina*, op. cit., p.142.

2 Feuchtwanger emploie l'expression «die weiche Rhythmik der Dichtung». In: *Die natürliche Tochter*, op. cit., p.211.

3 *Judith*. In: *Die Schaubühne*, 5 (1909), 36 (2.9.1909). Repris dans : *Ein Buch nur...*, op. cit., p.144-150.

4 «Nicht um das Einzelschicksal des Helden also geht es mir, sondern um das Erlebnis : Indien und Europa, Tatmensch und geistiger Mensch, Büßer und Soldat, Buddha und Nietzsche». In: *Warren Hastings (Selbstanzeige)*. In: *Vossische Zeitung*, Nr. 542, 22.10.1916. Repris dans : *Ein Buch nur...*, op. cit., p.377.

A travers cette contradiction, deux constatations peuvent être faites, qu'il s'agira de vérifier dans des développements ultérieurs: les réalisations de Feuchtwanger, auteur dramatique, à ses débuts restent en deçà des exigences du critique. En outre, il pourrait bien y avoir quelque parenté entre Hebbel et Feuchtwanger pour ce qui est d'un certain penchant à la rhétorique et à l'auto-commentaire. Le critique, en tout cas, marque un intérêt particulier pour le théâtre de Hebbel dont il commente à plusieurs reprises les représentations. Les réussites théâtrales qu'il relève sont le fait d'acteurs qui prennent une certaine distance par rapport aux intentions de l'auteur: ainsi lorsque l'actrice qui joue le rôle de Klara dans *Maria Magdalena* fait d'elle un personnage plus proche de Kleist que de Hebbel[1] ; ou lorsque Steinrück, dans le rôle d'Holopherne, loin de souligner le poids des sentences que lui assigne l'auteur, les prononce comme des aphorismes et laisse l'humour affirmer ses droits[2].

5. Drames historiques d'hier et d'aujourd'hui

Sachant l'importance que prendra le drame historique dans la production dramatique de Feuchtwanger, le lecteur est tout naturellement amené à chercher dans les critiques théâtrales les premiers signes d'un intérêt particulier pour ce genre dramatique. Or, ce que l'on peut lire sous la plume du critique, en 1909 par exemple, à propos de la pièce de Grillparzer *Ein Bruderzwist in Habsburg*[3], de *Die Hermannsschlacht*[4] de Kleist ou encore de *Maria Stuart*, déjà évoqué plus haut, permet tout au plus de parler de l'amorce d'une conception de l'histoire à la scène.

Sans poser de façon directe le problème de l'exactitude historique, Feuchtwanger croit déceler chez Grillparzer un mélange de respect et de «plaisir» devant la matière historique à laquelle il donne forme. Le plaisir provient de la diversité des événements concrets et de la foule bigarrée des personnages offerts par l'histoire. Le respect est celui de l'écrivain qui, bien que sceptique de nature, retient pourtant son jugement dans une volonté d'objectivité devant ce qui est[5]. Les termes ici sont

---

1 *Marie Magdalene in München.* In: *Die Schaubühne*, 5 (1909), 49 (2.12.1909). P.607-608.

2 *Aus München.* In: *Die Schaubühne*, 11 (1909), 13 (1.4.1915). P.305.

3 *Ein Bruderzwist in Habsburg.* In: *Die Schaubühne*, 5 (1909), 4 (28.01.1909). Repris dans : *Ein Buch nur...*, op. cit., p.216-218.

4 *Die Hermannsschlacht.* In: *Die Schaubühne*, 5 (1909), 41 (7.10.1909). Repris dans : *Ein Buch nur...*, op. cit., p.214-215.

5 «Fast rührend wirkt des Österreichers ehrfürchtige Freude am Alten, Historischen, Nationalen, die durch allen Skeptizismus immer wieder durchbricht (...). Die Freude, die rein künstlerische Freude des Gestalters ist stärker als das Weh des Erkenners. (...) der Erkenner ist zu objektiv, sie (= die historischen Gestalten) zu verdammen, und der Gestalter liebt sie, weil sie sind...» In: *Ein Bruderzwist in Habsburg*, op. cit., p.216-217.

importants: respect, plaisir, scepticisme et objectivité. La mise en forme vivante de la matière morte de l'histoire l'emporte sur le message critique, la «propagande»[1]. Nous avons là les éléments à partir desquels Feuchtwanger formulera plus tard sa conception du drame historique, ce mélange de distance sceptique et de respect devant l'histoire, le problème du choix entre l'approche objective et l'interprétation subjective des événements passés, à travers une conscience actuelle. Dès 1916, avec *Warren Hastings*, l'écrivain opérera ce choix: l'idée, le message d'actualité lui apparaîtront alors comme la finalité première du drame historique.

Mais en 1909, quelque cinq ans avant les événements de 1914 qui l'ont mené à cette vision «engagée» de l'histoire, Feuchtwanger ne se soucie guère de cette dimension actuelle du drame historique. Ainsi par exemple il ne pose pas le problème de l'actualité du pathos patriotique dans la pièce de Kleist *Die Hermannsschlacht*. C'est seulement le respect de l'intention artistique de l'auteur qui lui importe. Aussi refuse-t-il une interprétation à la scène qui met en avant les instincts bourgeois du personnage de Hermann. «Kleist n'est pas Shaw», écrit-il[2].

Il faut attendre 1911 pour que Feuchtwanger fasse du problème de l'exactitude historique une composante de sa critique dramatique. L'occasion lui en est donnée par la parution d'une pièce contemporaine du dramaturge autrichien Karl Schönherr. Publiée en 1910, elle s'intitule *Glaube und Heimat*[3] et l'action se déroule dans les Alpes autrichiennes à l'époque de la Contre-Réforme en 1731. Le reproche fait à l'auteur est sa méconnaissance de l'histoire qui lui permet de présenter comme typique et significatif un destin qui n'avait en réalité qu'une valeur individuelle. Pour fonder son jugement, le critique ne manque pas de renvoyer le lecteur à une «Histoire du protes-tantisme en Autriche». Mais c'est moins le respect des données historiques dans leur détail que réclame ici Feuchtwanger qu'une cohérence entre la fiction dramatique et l'arrière-plan historique. Or, il ne trouve pas dans l'œuvre de Schönherr, et en particulier dans la psychologie du personnage principal, Rott, la «nécessité interne» qui rendrait plausible sa résistance aux autorités catholiques[4]. La liberté créatrice d'un auteur de drames historiques trouve ainsi ses limites dans la vraisemblance des caractères dans un cadre historique donné. Fort de cette conviction,

---

1 «Es fehlt das Propagandistische, die wuchtige Brutalität des Hohns». Ibidem, p.217.

2 «Kleist ist nicht Shaw, und sein Hermann ist was mehr als der liberal-rhetorische Großpapa, der er durch Herrn Ulmer wurde.» In: *Die Hermannsschlacht*, op. cit., p.215.

3 Cf. Lion FEUCHTWANGER : *Glaube und Heimat*. In: *Die Schaubühne*, 7 (1911), 12 (23.3.1911). Repris dans : *Ein Buch nur...*, op. cit., p.251-256.

4 «Es wäre ohne jeden Belang, ob der Historiker Schönherrs Vorstellungen beistimmt oder ob er sie belächelt, wenn nicht der Dichter seine Psychologie auf einem gar so willkürlichen historischen Untergrund aufbaute (...) Dem Rott stünde der Katholizismus viel besser an ; sein Luthertum ist angeklebt, ist eine fixe Idee». Ibidem, p.252.

Feuchtwanger refuse à Schönherr toute légitimation dans la conception de son héros historique:

> *De quel droit Schönherr peut-il revendiquer pour son héros la gloire d'un Christ autrichien?* [1]

A travers la rudesse des formulations dans ce compte rendu, le lecteur ressent l'irritation du critique devant la prétention d'un auteur qui n'hésite pas à falsifier un épisode de l'histoire pour en faire ce qu'il appelle «la tragédie d'un peuple». Le procès que Feuchtwanger fait ici à Schönherr n'est sans doute pas sans rapport avec l'accueil enthousiaste que réservent alors à la pièce nombre de critiques ainsi que le public. Alfred Polgar, par exemple, refuse tout débat historique à propos de la pièce et, se plaçant délibérément sur le seul plan de l'esthétique, vante «la glorieuse simplicité» de l'œuvre[2].

Feuchtwanger semble avoir pris un certain plaisir à battre en brèche cette réputation de talent naturel et original dont jouit alors Schönherr. En érudit qu'il est, il a trouvé sans peine plusieurs sources littéraires, l'une romanesque, l'autre dramatique, qui ont, selon lui, inspiré l'auteur vien-nois. Il se garde bien sûr de parler de plagiat, mais les lecteurs et l'écrivain incriminé ne s'y sont guère trompés et la polémique n'a pas manqué d'éclater dans la presse[3]. Elle n'aurait d'intérêt qu'anecdotique pour le lecteur d'aujourd'hui si elle n'avait poussé Feuchtwanger à réaliser son premier travail d'adaptateur: une version revue pour la scène de la pièce historique d'Arthur Müller *Ein' feste Burg ist unser Gott*[4], écrite en 1860. L'adaptation fut créée au Volkstheater de Munich le 30 novembre 1911.

Ce texte, directement lié à l'activité de critique dramatique de Feuchtwanger, inaugure une longue série de traductions et d'adaptations de textes dramatiques par lesquels l'écrivain a réussi non seulement à réhabiliter sur la scène des

---

1 «Mit welchem Recht prätendiert Schönherr für seinen Helden die Glorie eines österreichischen Christus ?». Ibidem, p.252.

2 «Seine gloriose Einfachheit». Cette formule de Polgar à l'occasion de la création de la pièce à Vienne a de quoi faire sourire. Cf. Alfred POLGAR: *Glaube und Heimat.* In: *Die Schaubühne*, 7 (1911), 1, 5.1.1911. P.15.

3 Voir l'écho de cette polémique dans: *Die Tragödie eines Volkes vor fünfzig Jahren.* In: *Die Schaubühne*: . (7 (1911), 37, 14.9.1911. Repris dans *Ein Buch nur...*, op. cit., p.257-262). Feuchtwanger analyse ici une pièce d'Arthur Müller dont Schönherr s'est, à son avis, inspiré. Quelques semaines plus tard, le critique répond aux protestations de celui-ci dans une lettre ouverte (*Offener Brief an Schönherr.* In: *Die Schaubühne*, 7 (1911), 49 (7.12.1911), p.547-548) dont le ton témoigne de l'aigreur de la polémique.

4 *Ein' feste Burg ist unser Gott.* Volksstück in vier Aufzügen von Arthur Müller, für die Bühne bearbeitet von Lion Feuchtwanger. Verlagsbuchhandlung Jos. E. Huber, Diessen vor München, 1911.

œuvres souvent oubliées ou vieillies, mais aussi à s'affirmer dans les milieux de théâtre à Munich comme un habile technicien et un homme de grande culture littéraire. Toutes les pièces qu'il a adaptées ont en effet été jouées, avec succès en général, offrant ainsi au futur dramaturge une sorte de «tremplin» pour ses propres créations. Il n'est pas indifférent que, pour cette première adaptation, Feuchtwanger se soit intéressé à une pièce historique dont l'action se déroule au dix-huitième siècle. Cette époque sera en effet celle qu'il choisira pour cadre de ses premières œuvres dramatiques, *Warren Hastings* et *Jud Süss*. On peut même affirmer que le dix-huitième siècle, celui d'avant les «Lumières» et celui des Lumières elles-mêmes, sera le grand thème de toute son œuvre, à travers lequel il tentera de transmettre au spectateur ou au lecteur sa vision du temps présent. La pièce et le roman *Waffen für Amerika*, écrits en exil aux Etats Unis, en seront un des exemples les plus marquants.

Ainsi, l'intérêt de Feuchtwanger pour les sujets historiques transparaît dans ses critiques théâtrales, certains choix futurs s'y laissent percevoir[1]. Mais on y cherche vainement la moindre référence à ce qui sera pour lui essentiel dès *Warren Hastings*, dans le drame historique: la correspon-dance entre l'évocation du passé et une certaine vision de l'époque présente. L'accent est mis sur la cohérence historique des œuvres analysées, à travers la psychologie des personnages, et sur la technique dramatique utilisée.

6. Le théâtre moderne: d'Ibsen à Strindberg et Wedekind

En analysant la pièce de Schönherr à la lumière de ses «modèles», Feuchtwanger ne cachait pas le peu de cas qu'il faisait de cet auteur dont la réputation lui paraissait surfaite. A travers Schönherr, il visait un certain théâtre contemporain, de niveau provincial, qui flattait les goûts du public et envahissait les théâtres, en particulier à Munich. Avec le recul du temps, qui permet un regard plus objectif, le lecteur d'aujourd'hui ne peut dénier à Feuchtwanger une grande sûreté dans les jugements qu'il a alors formulés sur les célébrités locales (ou qu'il considérait comme telles) qu'étaient Josef Ruederer, Ludwig Ganghofer, Max Halbe, Hermann Bahr ou Ludwig Thoma.

Dans les pages de son propre périodique *Der Spiegel*, Feuchtwanger a écrit, à propos de la pièce de Ruederer *Wolkenkuckucksheim*, une parodie des *Oiseaux* d'Aristophane, une de ses critiques les plus mordantes[2]. La polémique qui

---

1 On peut noter au passage l'intérêt du critique pour la pièce de Grillparzer *Die Jüdin von Toledo*, montée en 1909 à Munich par Steinrück, et dont il reprendra beaucoup plus tard le sujet dans un roman de même titre (1955). In: *Aus München*. In: *Die Schaubühne*, 5 (1909), 46 (11.11.1909). P.520.

2 En voici quelques exemples : «Warum mußte sich der Breitspurige, grob-fäustige Bajuware an der erdbefreiten Grazie des Attikers messen ?» «...die naive Kunstlosig-keit dieses salzlos behaglichen,

s'ensuivit entre défenseurs et adversaires de Ruederer et du «Künstlertheater» dans le cadre duquel la pièce avait été jouée, a même mené à un procès entre Max Halbe et un certain Freksa dont Erich Mühsam s'est encore amusé en 1927, en écrivant ses mémoires [1].

Feuchtwanger n'est guère plus tendre avec la comédie d'Hermann Bahr *Die Kinder* montée à Munich en 1911, qui lui semble dénuée des finesses que contenait sa précédente pièce *Das Konzert* (1908). Seule la technique dramatique de l'œuvre trouve grâce à ses yeux[2].

C'est à peine si le critique accorde quelques lignes à une soirée réunissant des pièces de Paul Heyse, Ludwig Ganghofer et Ludwig Thoma, toutes d'une égale médiocrité, selon lui, avant de s'attaquer à une création de Max Halbe, *Der Ring des Gauklers*[3]. Loin d'être impressionné par le jugement dithyrambique de Wedekind sur l'œuvre, il déclare n'en point comprendre les raisons et affirme tout de go qu'il s'agit là d'une pièce obscure et sans originalité sur laquelle «plane l'esprit de la Gartenlaube» ![4] Les quelques bribes de dialogue mièvre qu'il en cite pour preuve, sont, il faut le dire, éloquentes.

Mais si Feuchtwanger n'a guère ménagé nombre d'auteurs de son temps dont la production théâtrale avait, à ses yeux, des relents de provincialisme et portait la marque du passé, c'est parce qu'il les mesurait aux grands créateurs contemporains qui avaient renouvelé le paysage dramatique en Allemagne[5]. Ils avaient nom Ibsen et Strindberg, Hauptmann et Wedekind, Hofmannsthal, Schnitzler et Shaw, et aussi, un peu plus tard, Tchekov. L'attention que leur porte le critique est loin d'être toujours synonyme d'adhésion, des contradictions apparaissent, mais peut-être est-ce en cela précisément que réside l'intérêt de ses analyses: nées de l'impression instantanée, elles nous restituent les engouements, les refus, les revirements d'un homme de lettres qui,

---

roh gezimmerten Bierulks...». In: *Reinhards Feldzug an der Isar.* In: *Der Spiegel*, München, 1 (1908), 7 (15.7.1908). P.230.

1 Freksa se prend pour Kohlhaas, ironise Mühsam, et devra payer les frais du procès ! Cf. Erich Mühsam : *Unpolitische Erinnerungen*, op. cit. P.276.
Voir aussi : Lion Feuchtwanger : *Vademecum für Herrn Friedr. Freksa, einen Dramatiker und Pamphletisten zu München.* In: *Der Spiegel*, München, 1 (1908), 8 (30.7.1908). P.263-265.

2 *Die Kinder.* In: *Die Schaubühne*, 7 (1911), 2 (12.1.1911). Repris dans *Ein Buch nur...*, op. cit., p.286-288.

3 *Aus München.* In: *Die Schaubühne*, 8 (1912), 11 (14.3.1912). P.304-306.

4 «Über allem schwebt wie ein Limonadenrüchlein der Geist der Gartenlaube». Ibidem, p.305.

5 Ainsi par exemple, à propos d'une pièce historique de Max Dauthendey, montée en 1911, Feuchtwanger cherche en vain, pour «sauver» l'œuvre, un éclairage des personnages de l'intérieur, comme chez Strindberg ou Shaw, ou une peinture de la force élémentaire et démoniaque de l'amour comme chez Lulu, le personnage de Wedekind. In: *Die Spielereien einer Kaiserin* (1911). In: *Die Schaubühne*, 7 (1911), 21 (25.5.1911). Repris dans : *Ein Buch nur...*, op. cit., p.283.

grâce à ce contact étroit avec le théâtre de son temps, a pu ensuite choisir lui-même la voie de la création théâtrale.

Le premier article que Feuchtwanger consacre à Ibsen, et plus particulièrement à la pièce *Baumeister Solness*, créée en 1892 et reprise à Munich en 1908, constitue un véritable morceau de bravoure. Il est au centre du premier numéro de *Der Spiegel*, en avril 1908[1], et le lecteur y sent l'ardeur du jeune critique, avide de s'affirmer dans les milieux de théâtre à Munich. Le point de départ de l'analyse, car c'est bien de cela qu'il s'agit, et pas seulement du compte rendu d'un spectacle, est une constatation intéressante: le message d'Ibsen tel qu'il est reçu par le public d'aujourd'hui n'est plus le même que lors de la création de l'œuvre. L'intention didactique, les allégories, les accents prophétiques du poète norvégien n'intéressent plus. Le spectateur recherche maintenant le contenu affectif, «l'homme». Et voilà qu'apparaît soudain dans le langage du critique la terminologie qui sera bientôt celle de l'expressionnisme à la scène. Car «l'homme» dont il s'agit, c'est l'homme comme entité — «*d e n* Menschen», écrit Feuchtwanger. Puis c'est «l'âme du poète» dont il sent passer le souffle dans les œuvres dramatiques de vieillesse[2]. Enfin, celles-ci deviennent un «cri sauvage», l'acte libérateur d'une aspiration jusque là refoulée[3]. Ibsen lui-même devient porteur d'une «aspiration sauvage» et son *Solness* devient le symbole d'une époque qui aspire à s'élever au dessus de l'univers figé de la science et de l'érudition en lançant vers le ciel une «tour jubilatoire, folle et vaine» ![4] Ainsi la pièce *Solness* ne se réduit pas un «drame de l'artiste» (« Künstlerdrama»), c'est un drame de la conscience du monde («Weltdrama»)[5]. Cet élargissement du drame à la

---

1 *Zur Aufführung des «Baumeister Solness» im Münchner Residenztheater.* In: *Der Spiegel*, München, 1 (1908), 1-2, 30.4.1908. P.43-49. Repris dans: *Ein Buch nur...*, op. cit., p.263-270.

2 «So atmet durch diese Dramen mit viel heißerem Odem als in den Werken der Manneshöhe die Seele des Dichters». Ibidem, p.266-267.

3 L'image du cri revient à plusieurs reprises dans le texte : «Die Altersdramen sind der wilde Schrei eines, dem langgedämmtes Sehnen nun endlich die Brust sprengt...» Ibidem, p.266-267. Et : «... aus kalter beklemmender Didaktik vernehmen wie den gellenden Schrei, der uns schauern macht.» Ibidem, p.266.

4 «... so wird uns der *Solness* zum packendsten Symbol einer Zeit, die sich sehnt, auf die gefestete Heimstätte ihrer gelehrten Wissenschaftlichkeit einen höchst zweck-losen, schlanken, törichten, himmelhoch jauchzenden Turm zu setzen». Ibidem, p.267.
Feuchtwanger s'est, semble-t-il, épris de sa propre formulation puisqu'il la reprend, presque littéralement, dans le compte rendu d'une nouvelle mise en scène de *Solness* en 1910. Cf: *Solness in München.* In: *Die Schaubühne*, 6 (1910), 17 (28.4.1910). P.467.

5 Lors de la représentation de la pièce en 1910, Feuchtwanger critique en ces termes l'interpète du rôle-titre : (Der Schauspieler) «glättete das Harte, Eckige, gab Schnitzler für Ibsen, machte einen Künstlermonolog aus dem Weltdrama des Dichters».
Ibidem, p.467. Là encore, la formulation est très proche de celle de la première critique de la pièce en 1908. Le critique se plagie lui-même ! Cf. *Zur Aufführung des «Baumeister Solness» im Münchner Residenztheater*, op. cit. p.270.

dimension de l'univers sera aussi une des caractéristiques du théâtre expressionniste à venir.

Par delà l'outrance du langage, un phénomène de mimétisme, en quelque sorte, avec l'objet analysé, on perçoit dans cet article l'intuition qu'a eue Feuchtwanger du rôle de précurseur joué par Ibsen dans l'avénement d'un théâtre nouveau, dont le premier témoignage sera *Der Bettler* de Reinhard Sorge, qui obtint en 1912 le Prix Kleist. On ne parle pas encore de «théâtre expressionniste» à cette époque, encore moins en 1908, mais le terme d'expressionnisme existe déjà dans la peinture et un tableau d'Eduard Munch, norvégien comme Ibsen, exprime déjà le «nouveau pathos» qui va bientôt marquer le lyrisme et le théâtre. Son titre: *Le Cri* (1893). C'est le «leitmotiv» de l'interprétation «expressionniste», avant l'heure, d'Ibsen, sous la plume de Feuchtwanger, à ses débuts comme critique dramatique.

Par la suite, l'écrivain s'est intéressé à plusieurs reprises au théâtre d'Ibsen, surtout pour parler du jeu des acteurs[1], et, s'il n'est jamais allé aussi loin dans l'analyse que dans ses comptes rendus sur *Baumeister Solness*, il est resté fidèle à sa vision d'un Ibsen peintre de «l'âme» et poète tragique et il a toujours refusé une interprétation moralisante ou néo-romantique des personnages. Ibsen est pour lui un écrivain d'aujourd'hui et ce justement parce que ses œuvres appellent à des interprétations toujours nouvelles, où s'expriment toute la violence et tout le scepticisme de l'auteur[2].

A propos du théâtre d'August Strindberg qui a notoirement inspiré les dramaturges expressionnistes, en particulier sur le plan de la structure du drame en «stations» (« Stationendrama»), on pourrait s'attendre à quelques prises de position intéressantes de la part de Feuchtwanger. Or, l'aveu du critique est, d'entrée, sans équivoque: il lui manque, écrit-il en 1912, «l'organe nécessaire» pour apprécier Strindberg[3]. Pourtant, il lui faut reconnaître que «la logique implacable» dans la psychologie des personnages et «la force furieuse» de l'idée qui régit chacune des

---

1 Ainsi dans : *Zum Gastspiel der Triesch im Münchener Volkstheater* (à propos des rôles de Nora dans *La Maison de Poupées* et de Hedda Gabler dans la pièce du même nom). In: *Der Spiegel*, München, 1 (1908), 11, 15.9.1908. P.379-382.
Ou à propos de l'acteur Albert Steinrück dans le rôle de Solness. In: *Solness in München*. In: *Die Schaubühne*, 6 (1910), 17, 28.4.1910. P.466-468.

2 Feuchtwanger insiste sur ce scepticisme d'Ibsen, en particulier à propos de la pièce *Nordische Heerfahrt*, qu'il juge peu réussie sur le plan dramatique parce qu'elle est encore trop marquée par son modèle épique, *l'Edda*
In: *Nordische Heerfahrt*. In: *Die Schaubühne*, 6 (1910), 51 (22.12.1910). Repris dans : *Ein Buch nur...*, op. cit., p.278-279.

3 «Ich für meine Person muß freilich gestehen, daß mir für Strindberg das rechte Organ fehlt». In: *Aus München*. In: *Die Schaubühne*, 8 (1912), 11 (4.3.1912). P.303. Il est question dans cet article d'une mise en scène de la pièce *Totentanz*.

œuvres du dramaturge sont propres à forcer l'adhésion des plus réticents[1]. Ainsi dans *Totentanz*, (*La Danse de Mort*, 1900), monté à Munich en 1912, il ne cache pas combien l'acteur Steinrück, dans le rôle d'un personnage détruit qui détruit à son tour ses proches, le fascine par la violence de son jeu[2].

En 1915, à l'occasion d'un «Cycle Strindberg» aux Kammerspiele de Munich, Feuchtwanger s'efforce d'analyser avec plus de précision ce qui le heurte dans le théâtre de l'écrivain suédois. Comme à propos d'Ibsen, ce sont d'abord la langue et la forme dramatique des œuvres, à travers lesquelles transparaît la personnalité de l'auteur, qui l'intéressent. Mais si leur transposition théâtrale, par le metteur en scène, n'est qu'un point second de son analyse, elle revêt pourtant ici une importance particulière. L'homme de théâtre se trouve en effet placé devant le choix suivant: doit-il, par son travail de mise en scène, souligner ou au contraire tenter d'atténuer la «trivialité», le côté brut et brutal des textes de Strindberg ?[3]

Feuchtwanger construit son analyse critique autour de deux termes. Le premier est celui de «Taktlosigkeit», c'est-à-dire l'absence de tact, voire une certaine indécence. Il la dénonce chez Strindberg non pour elle-même, car elle est nécessaire à toute expression poétique, mais parce que chez cet écrivain elle n'est jamais tempérée, dépassée par une mise en forme. C'est une loi esthétique fondamentale qu'enfreint Strindberg, selon Feuchtwanger, et lorsque le critique en appelle à Goethe, Lessing et Lichtenberg qui n'auraient ressenti que répulsion devant cette œuvre informe, sa référence devient évidente: il s'agit de l'esthétique classique de l'équilibre et de la mesure.

Le deuxième terme est celui de «prolétaire» qui, faisant allusion à l'origine sociale de Strindberg, apparaît comme une explication pour son «manque de tact». A propos de Wedekind, Feuchtwanger emploie volontiers le mot de «plébéien» pour qualifier cette même trivialité et ce mépris des règles esthétiques qu'il reproche à Strindberg. Pourtant, le critique se garde d'établir une comparaison, qui s'impose au lecteur.

---

1 «Fraglos aber ist, daß selbst in der unbeholfenen deutschen Form die unerbittliche Folgerichtigkeit der Strindbergschen Psychologie auch dem Skeptiker Anerkennung, die wütige Wucht der beklemmend gestalteten Grundidee auch dem Widerwilligen Bewunderung abzwingen». Ibidem, p.303.

2 Ibidem, p.304.

3 *Strindberg-Zyklus in München.* In: *Die Schaubühne*, 11 (1915), 22, 3.6.1915. Repris dans : *Ein Buch nur...*, op. cit., p.296-304.
Les trois pièces de Strindberg montées alors aux Kammerspiele sont *Der Scheiterhaufen* (*Le Bûcher*), en février 1915, *Fräulein Julie* (*Mademoiselle Julie*), en avril, et surtout, en création allemande dans la mise en scène d'Otto Falckenberg *Gespenstersonate* (*La Sonate des Spectres*, 1907) dont la première eut lieu le premier mai 1915. Cette dernière mise en scène est considérée comme ayant inauguré la «grande époque» des Kammerspiele à Munich.

Ce «fils de servante», donc, ignore l'art de l'allusion, le jeu des demi-teintes et des transitions. Il ne connaît que le cri, la ligne droite, «dure et fanatique», la lumière crue, les personnages et les gestes abrupts[1]. Dans les dialogues, tout est dit trop directement, à la face de l'autre, sans le moindre respect des formes, engendrant parfois un comique involontaire[2].

La véhémence de l'analyse critique trahit l'impression très forte et en même temps l'effroi qu'a ressenti Feuchtwanger devant ce théâtre hors de toute esthétique, né du «chaos» d'une inspiration puissante incapable de se plier à une forme[3]. Le critique, formé à l'école des classiques, ne peut encore concevoir qu'il s'agisse là d'une esthétique nouvelle, révolutionnaire, née spontanément d'une conscience nouvelle du monde alors en pleine mutation à l'aube de la guerre. Pourtant, on ne peut lui dénier une grande lucidité dans l'analyse du langage dramatique de Strindberg dont maintes composantes se retrouveront bientôt dans le théâtre expressionniste. L'exigence esthétique, formaliste semble d'abord occulter chez Feuchtwanger toute référence à la réalité dans laquelle le théâtre de l'écrivain suédois trouve sa réalisation à la scène. Mais, lorsqu'il commente la mise en scène de *La Sonate des Spectres* par Otto Falckenberg, le critique ne manque pas de souligner combien l'œuvre s'intègre dans l'époque présente: la cruauté et le désespoir absolu qu'a exprimés Strindberg dans la pièce en 1907, donnent, à la scène, l'image de la décadence d'une civilisation et de la violence du temps, en cette année 1915, en plein conflit mondial. Aussi Feuchtwanger refuse-t-il le choix qu'a fait Falckenberg de transcender cette violence dans son travail scénique :

---

1 «Er, der Sohn der Magd, ist von einer ungeheuern, bewunderungswürdigen, abstoßenden Taktlosigkeit. Hart, nackt, ohne Tönung, Bindung, Übergang, Rhythmus stellt er Menschen, Gedanken, Worte nebeneinander, Großes und Kleines, kantig, grob, sich stoßend, wie es ihm aus dem Hirn kam, ohne weitere Formung. Und alles in grellster Belichtung. Bei ihm gibt es keine Andeutung, keine Dämmerung, nur ein hartes, fanatisches Geradeaus. Immer schreit dieser Dichter, alles unterstreicht er.» Ibidem, p.296.

2 «Man braucht kein Banause zu sein, um diese Hemmungslosigkeit, diese Sucht, alles hart, dürr und ohne Umschweife herauszusagen, diese unterstrichene Vernach-lässigung der äußern Form häufig peinlich und manchmal komisch zu empfinden.» Ibidem, p.297.

3 Feuchtwanger exprime cette idée par l'opposition de deux formules : «Gewiß war Strindberg ein gewaltiger Dichter, ein fanatischer Sucher und Seher (...) Aber er war ein schlechter Sager». Et il ajoute cette phrase qui va lui permettre de renvoyer le lecteur à une parole de Zarathoustra : «Er hatte wohl Chaos genug in sich, um Sterne zu gebären, aber keine tanzenden, sondern torkelnde, taumelnde». Ibidem, p.297-298.

> *La mise en scène a célébré le drame comme un oratorio. C'est une erreur puisqu'aussi bien la grandeur de l'œuvre réside dans le fait qu'elle montre ce qu'a de vermoulu, de fantomatique notre vie quotidienne.*[1]

Malgré son refus esthétique de la dramaturgie de la violence et du paroxysme qui est celle de Strindberg, Feuchtwanger a eu à cœur de faire comprendre au lecteur le bouleversement qu'elle suscite aujourd'hui chez le spectateur :

> *Le cycle Strindberg aux Kammerspiele de Munich a, malgré la guerre, retenu toute l'attention de la ville, l'a profondément bouleversée. Je n'ai pas souvenir que des représentations théâtrales à Munich aient jamais eu un tel retentissement.* [2]

C'est l'avènement d'un «théâtre-choc» que salue ici Feucht-wanger. Il ne l'aime pas, mais il a su le reconnaître et en comprendre l'impact sur ses contemporains.[3]

Au terme de son compte rendu, le critique munichois en appelle à Reinhardt qui, selon lui, devrait monter *La Sonate des Spectres* et en donner une version plus visionnaire, plus brutale que Falckenberg. Max Reinhardt l'a d'ailleurs donnée, cette vision, si l'on en croit les comptes rendus du spectacle monté à Berlin en octobre 1916. Un an après l'article de Feuchtwanger, la référence explicite à l'expressionnisme est entrée dans le registre de la critique et Julius Hart, par exemple, reconnaît en Strindberg un «précurseur de notre art expressionniste et cubiste».[4]

---

1 «Die Regie zelebrierte das Drama wie ein Oratorium. Das ist falsch. Das Große an dem Werk ist doch eben, daß es das Vermorschte, Gespenstische in unserm Alltag auf-zeigt.» Ibidem, p.304

2 «Der Strindberg-Zyklus der Münchner Kammerspiele hat die Stadt trotz dem Kriege aufhorchen gemacht, sie im Innern aufgerüttelt. Ich entsinne mich nicht, daß je in München Schauspiel-Aufführungen so starken Widerklang gefunden hätten.» Ibidem, p.304.

3 Trente ans plus tard, en exil aux Etats Unis, Feuchtwanger a écrit un bref hommage à Strindberg. A la lumière des deux guerres vécues, l'œuvre du dramaturge lui est alors apparue dans toute sa dimension visionnaire et non plus caricaturale et outrée : «Ein Menschenalter nach dem Tode des Dichters zeigt sich, daß das Werk Strindbergs frisch ist wie am ersten Tag. Dieses Werk hat zwei Kriege überlebt, vieles, was seiner Zeit bis zur Karikatur übertrieben erschien, ist durch die Ereignisse als höchster Realismus gerechtfertigt und die einzelnen Gebilde Strindbergs schließen sich zusammen zu dem gewaltigen, die Welt erklärenden Werk eines Großen». In: *August Strindberg.* Texte dactylographié, daté du 2 septembre 1947 et conservé à la *Lion Feuchtwanger-Memorial-Library* à Los Angeles / Californie.

4 «Wegebereiter unserer jüngsten expressionistisch-kubistischen Kunst». In: Julius HART: *August Strindberg : Gespenstersonate.* In: *Der Tag,* Nr 249, 22. Oktober 1916. Cité d'après : *Von der freien Bühne zum politischen Theater.* Drama und Theater im Spiegel der Kritik, herausgegeben von Hugo Fetting. Band 1, 1889-1918. Leipzig (Reclam), 1987. P.550.

Au vu de la réticence de Feuchtwanger à entrer dans l'univers violent, trop directement exprimé selon lui, de Strindberg, ses analyses critiques sur Frank Wedekind n'étonnent guère. Les deux dramaturges se sont connus après l'installation de Wedekind à Munich en 1908, un rapport plus personnel ne s'étant instauré qu'à partir de 1914, avec la guerre qu'ils condamnaient l'un et l'autre. Point de ralliement de nombreux écrivains et hommes de théâtre, la *Torggelstube* fut, à la table réservée pour Wedekind et ses amis, le cadre de discussions animées auxquelles participait également Heinrich Mann.

Entre 1908 et 1915, Feuchtwanger a rendu compte des représentations de quatre œuvres de Wedekind, *Die junge Welt*[1] monté en mai 1908, *Frühlingserwachen*[2] en décembre de la même année, *Oaha,* en février 1909[3], et *Der Marquis von Keith,* en février 1915[4]. La défense de l'actrice jouant le rôle de Lulu dans *Die Büchse der Pandora* fut, en février 1911, l'occasion pour le critique de prendre parti pour l'auteur contre une certaine presse réactionnaire à Munich[5].

Au sujet de Wedekind plus que de tout autre auteur, les jugements de Feuchtwanger ont fluctué, mais ils furent toujours marqués par un mélange de fascination et de distance: fascination pour une personnalité forte et pour les thèmes tabous qu'il abordait sans fard, la sexualité, le démonisme de la femme; distance à l'égard d'un certain côté primitif et vulgaire de l'expression et de la mise en forme.

En 1908, jeune et ambitieux critique, Feuchtwanger est témoin de la «percée» du dramaturge, longtemps banni de la capitale bavaroise. Dans divers cercles dramatiques, *Phöbus* en particulier, il a lui-même participé au combat contre la censure dont l'auteur de *L'éveil du printemps* avait été victime. Il garde pourtant son entière liberté de jugement sur son œuvre. Il juge le talent de Wedekind surestimé, ou du moins inégal, comme celui de Grabbe. En hausse brutale à la bourse des valeurs théâtrales, le dramaturge a, selon lui, été perverti par le succès. Dans les colonnes du périodique *Der Spiegel* qu'il vient de lancer, Feuchtwanger publie un compte rendu sur la représentation de *Die junge Welt* au Schauspielhaus où l'œuvre et surtout l'auteur sont bien maltraités. Dans le premier numéro de sa revue, il avait laissé Waldemar Bonsels livrer au lecteur une défense chaleureuse du créateur de *Lulu* : le

---

1 *Die junge Welt. Komödie von Frank Wedekind.* In *Der Spiegel.* 1 (1908), 3 (15.5.1908). P.98. Repris dans *Ein Buch nur...* Op. cit. p.280-281.

2 *Vom Münchener Schauspielhaus.* In: *Die Schaubühne,* Berlin, 4 (1908), 49 (13.12.1908), p.553-555.

3 *Das Erlebnis und das Drama. (Schluß). IV. Wedekinds "Oaha".* In: *Die Schaubühne,* Berlin, 5 (1909), 8 (25.2.1909), p.216. Repris dans *Ein Buch nur...* Op. cit. p.91.

4 *Aus München.* In: *Die Schaubühne,* 11 (1915), 5 (4.2.1915). P.109-110.

5 *Lulus Kritikaster.* In: *Die Schaubühne,* 7 (1911), 6 (9.2.1911). P.164-165.

précurseur et son humour étaient mis en avant. [1] Prenant la plume à La suite de Bonsels, Feuchtwanger s'inscrivait en faux contre lui et contre une mode qui voulait qu'on encense aveuglément l'écrivain après l'avoir fustigé. Il n'était pas seul à manifester avec ostentation cette orientation critique. Egon Friedell écrit alors dans le même sens dans *Die Schaubühne*, qualifiant Wedekind de «génie qui s'était arrêté en cours de route», recherchant à tout prix l'originalité dans une philosophie sur la sexualité qui n'est que l'inversion de celle des philistins. [2]

Les réticences de Feuchtwanger sur *Die junge Welt*, la deuxième pièce de Wedekind, écrite en 1891 et revue en 1897, dans le but déclaré de tourner en dérision le naturalisme, sont sans nul doute justifiées. La pièce n'est plus d'actualité en 1908. Pour le critique, elle n'est qu'un prétexte dont il se saisit en polémiste impitoyable: embrassant l'évolution de Wedekind depuis ses débuts, Feuchtwanger dénonce la «prétention de ce prédicateur de la culture qui a l'audace de mépriser toute forme» [3] et qui a galvaudé son talent réel d'écrivain de comédies pour se perdre dans un symbolisme superficiel. «L'inculture», «des manières de plébéien», un «manque d'expression sensuelle», «des dialogues maladroits»: ce ne sont là que quelques unes des expressions assassines du critique qui omet à dessein de citer une seule des grandes pièces du dramaturge. Il ne lui concède un talent réel que dans un «art populaire» et va jusqu'à le comparer, dans ce qu'il a de meilleur, à Wilhelm Busch ![4]

A propos de *Oaha* (1908), cette «satire de la satire», comédie en partie autobiographique sur la littérature, Feuchtwanger n'est guère plus tendre: le mélange de grotesque et d'émotion, de «gaminerie insolente et de solennité sacerdotale» ne peut donner, à son sens, qu'une image négative et déformée de l'auteur. [5] Lorsque,

---

1 Waldemar BONSELS: *Gelegentlich Frank Wedekinds.* In: *Der Spiegel.* 1 (1908), 1-2 (30.4..1908). P.30-35.

2 «Er ist ein steckengebliebenes Genie»; «Wedekinds Sexualphilosophie (...) ist nichts als das gewendete Philisterium»; «Hetzen nach Originalität»: voici quelques unes des expressions utilisées par Egon FRIEDELL dans: *Frank Wedekind.* In: *Die Schaubühne*, 4 (1908), 12 (19.3.1908), p.306-310. Citations p.307, 309, 310.

3 « (das) Dünkel des Kulturpredigers, der jede Form zu verachten sich erdreistet (...)» In: *Die junge Welt.* Op. cit. p.280.

4 Citons ce «morceau de bravoure» provocateur: «Klar zeigt sich schon hier seine Unkultur, sein Plebejertum, sein an Haß grenzendes Mißtrauen gegen Wissenschaft und Kunst, sein Mangel an Sinnlichkeit, an Gestaltungsvermögen; dann seine rednerische Ohnmacht, sein linkischer Dialog, der schlecht gehobelte, unbeholfene Leitartikelsätze zu unmöglichen Stichomytien formt (...) Daneben zeigt sich auch hier schon seine Meisterschaft, Bilderbogen zu zeichnen mit Holzschnitten, die in ihrem Besten an Wilhelm Busch gemahnen. So paradox es klingt: Wedekinds Kunst ist in ihrem Besten Volkskunst, grobnervige, grobfäustige Volkskunst.» Ibidem, p.280-281.

5 «Es wurde eine arme stillose Mischung, rührend-grotesk und bettelhaft-groß. Von pöbelhafter Plumheit und von aristokratischem, herrisch-herrlichem Künstlertum. Von gaminhafter Insolenz und sazerdotaler Würde. Und jedenfalls dazu angetan, das Bild Wedekinds weiter zu verzerren (...).» *Das Erlebnis und das Drama. Wedekinds «Oaha».* Op. cit. p.91.

pour la première fois, le critique aborde une «grande» œuvre de Wedekind, *Frühlingserwachen,* enfin autorisée à Munich pour les représentations publiques fin 1908, son propos est d'abord de railler le public munichois, avide de seule sensation. Mais sa déception sur la mise en scène de Stollberg, éclipsée par le souvenir de la création de l'œuvre par Reinhardt à Berlin, deux ans plus tôt, ne l'empêche pas d'écrire son admiration pour l'œuvre, ses qualités théâtrales, sa poésie, et «le sentiment d'un tragique puisé aux sources les plus secrètes». [1]

Sur le personnage de Lulu, Feuchtwanger ne prend position que de façon indirecte, à propos d'un mauvais procès pour immoralité, intenté par un critique conservateur à l'actrice qui avait admirablement servi le rôle dans *Die Büchse der Pandora,* monté par Steinrück en novembre 1910 dans le cadre du *Neuer Verein.* Mais son jugement positif sur la pièce, fêtée par le public, ne fait aucun doute. [2] Il est un peu plus explicite sur *Der Marquis von Keith* présenté au Residenztheater, en janvier 1915, par le même Albert Steinrück. Derrière la critique de la conception trop froide et rationaliste de ce dernier, Feuchtwanger laisse percer son admiration pour le mélange subtil de comique et de tragique, d'ironie et de grotesque, pour les sentences inquiétantes du Marquis, auxquelles Wedekind avait su donner, dans son interprétation du rôle, une présence si forte. [3]

Dans l'ensemble, les témoignages qu'a laissés Feuchtwanger sur Wedekind et son théâtre durant les années munichoises restent sommaires, dénotent un certain scepticisme devant une œuvre inégale. Des hommes comme Karl Kraus à Vienne, Erich Schmidt à Berlin et Artur Kutscher à Munich s'étaient engagés sans réserve pour faire jouer ce théâtre. Feuchtwanger l'a aussi défendu contre la censure et un public de «philistins», mais il n'est entré que peu à peu dans l'univers et l'écriture du dramaturge, où se cotoyaient, selon lui, le meilleur et le pire. Sa formation très classique, son intérêt pour la perfection de la forme, perceptible dans ses comptes-rendus sur le théâtre antique ou celui de Shakespeare, expliquent qu'il ait été finalement assez peu réceptif au caractère ostensiblement «plébéien», informel de ce théâtre, tout en reconnaissant la valeur et l'originalité des grandes pièces, telles que *L'éveil du printemps* et *La Marquis de Keith.* Les premières œuvres de Feuchtwanger ne doivent en tout cas rien à Wedekind qui ne fut jamais un de ses maîtres. Plus tard, en 1919, rencontrant le jeune Brecht, grand admirateur de Wedekind, il a retrouvé

---

1 «Die Aufführung betonte mit Glück, was an dem Werk Theater ist; was aber an Poesie in *Frühlings Erwachen* lebt, kam nur in den Kulissen, nicht in den Spielern zur Geltung. (...) das Gefühl aus den heimlichsten, heiligsten Quellen geschöpfter Tragik, das starke Empfinden süßer, beklemmender, sich dunkel ballender und lösender Ängste, wie es das Buch, wie Reinhardts Bühnendichtung es vermittelt, vermochte die münchener Aufführung nur fern-fernher aufdämmern zu lassen.» *Vom Münchener Schauspielhaus.* (1908) Op. cit. p.554.

2 Voir *Lulus Kritikaster.* Op. cit. p.164-165.

3 Voir *Aus München.* (1915) Op. cit. p.109.

chez lui ce même côté «prolétaire», ce même défi aux formes traditionnelles, propres au créateur de Lulu. Brecht a peut-être alors contribué à rendre Feuchtwanger plus sensible à l'écriture de Wedekind.

Chargé en 1951 d'écrire une introduction pour une édition anglaise du théâtre de Wedekind [1], l'auteur de *Jud Süß* a rendu au dramaturge un bel hommage, dans lequel il souligne les contradictions profondes de l'homme et de l'œuvre, le double registre du tragique le plus noir et du rire. [2] Avec le recul du temps, il ne se laisse plus irriter par les effets, les antithèses brutales, par les traits grossiers, un héritage du «grand guignol», ou par les sentences mises dans la bouche des personnages. Wedekind lui apparaît maintenant par tous ces aspects comme «l'inventeur du théâtre didactique moderne», un théâtre conçu non pour flatter le public, mais pour le prendre «à rebrousse-poil» [3]. Rebelle à la société, épris de vérité et de confession crue, il ressemble à Rousseau (sur lequel Feuchtwanger écrit alors un roman). La structure lâche des drames rappelle Büchner. Dans la tragédie de Lulu, Wedekind puise aux profondeurs de la conscience populaire, comme Goya créant ses *Capricios* (le sujet du dernier roman de Feuchtwanger, publié en 1951). Wedekind, précurseur de l'expressionnisme, un maître pour Sternheim, Georg Kaiser et Brecht [4] a désormais sa place dans le Parnasse de l'écrivain.

L'activité de Feuchtwanger comme critique dramatique entre 1905 et 1916 fut considérable. Elle fut son gagne-pain, avant qu'il ne connaisse ses premiers succès à la scène, avec le drame historique *Warren Hastings* et *Vasantanesa* en 1916. Mais

---

1 Frank WEDEKIND: *Five Tragedies of Sex*. London (Vision Press), 1952. L'introduction de Feuchtwanger a été éditée pour la première fois en 1964, dans sa version originale en allemand sous le titre: *Frank Wedekind*. In: *Neue Deutsche Literatur*. 12 (1964), 7 (Juli 1964). P.6-21. Le manuscrit de ce texte, conservé aux *archives Feuchtwanger* à Los Angeles porte la date du 4.4.1951.

2 «Der Grundzug der Kunst Frank Wedekinds ist das tief Widersprüchliche, die Antithese, die bis in die innerste Struktur geht. Das Doppelbodige, das Janus-Gesichtige ist das Element seines Theaters. (...) Es mischen sich in seinem Werk ständig Grausen und Gelächter.» In: *Frank Wedekind*. Op. cit. p.6.

3 «Seine Menschen sind überaus deutlich, und er hängt ihnen obendrein Spruchbänder aus dem Mund heraus. Er scheut keine Verkürzung in der Szenenführung, keine Kraßheit der Geschehnisse, er müht sich nicht lange zu motivieren. Es kommt ihm darauf an, daß seine Situationen greifbar gleichnishaft sind, darauf, daß sie dem Publikum seine Lehren einhämmern, Lehren, die dem Publikum gegen den Strich gehen. (...) Er ist der Erfinder des modernen Lehrstücks.» Ibidem, p.14.

4 «Er hat große Nachfahren gefunden: Heinrich Mann, Carl Sternheim, Georg Kaiser, Bertolt Brecht. Seine Diktion, das Übergangslose, Verkürzte, Aphoristische, hat den Expressionismus vorweggenommen.» Ibidem, p.20.

elle lui apporta surtout une expérience théâtrale immense, dans tous les répertoires de l'époque, du théâtre antique jusqu'au théâtre contemporain, alors illustré par les grands précurseurs de l'expressionnisme, Strindberg et Wedekind. Feuchtwanger sut analyser leur originalité avec une grande acuité, demeurant pourtant réticent d'abord devant un théâtre de la violence et de l'éclatement des formes.

A la lecture de toutes ces critiques, on est frappé par l'intelligence du texte dont témoigne Feuchtwanger. Il ne fait pas de doute que pour lui le texte est premier. Ce sont les intentions de l'auteur dramatique et la signification du texte qui fournissent le fondement de son analyse théâtrale. La diction des acteurs, le rythme du spectacle, l'idée, la conception d'ensemble présidant à l'interprétation du metteur en scène, voilà les composantes essentielles à partir desquelles le critique se forge son opinion. La gestique reste un élément secondaire. Jamais le lecteur ne peut se représenter visuellement les spectacles évoqués. Les comptes rendus de Feuchtwanger sont souvent des «morceaux de bravoure», dans une langue élaborée, volontiers savante. Ils révèlent un savoir encyclopédique, souvent utilisé à des fins polémiques. L'écrivain s'est engagé dans maintes batailles contre le conservatisme du public munichois, contre le jeu pathétique et l'outrance du verbe, contre le naturalisme d'hier et l'univers étriqué de la littérature de terroir.

Les essais d'approche théorique du drame sont rares sous sa plume. A ses débuts, il s'était essayé à quelques réflexions sur l'histoire du théâtre, mais ce n'était pas là la voie lui convenant. Dans un article ambitieux paru dans son périodique *Der Spiegel* sous le titre *Zur Psychologie der Bühnenreform,* il s'était lancé dans une vaste distinction entre deux courants contradictoires de la littérature allemande depuis Goethe, qu'il croyait retrouver dans le théâtre d'aujourd'hui: un courant idéaliste, d'inspiration «germanique et nordique», cherchant l'harmonie, la simplicité, cultivant la littérature de terroir, et un courant analytique et critique, s'intéressant au psychisme et à ses contradictions, d'inspiration «romane et juive» [1] – catégories étranges dans leur référence raciste, dénotant un rapport alors problématique de l'auteur à sa judaïcité, comme déjà dans la comédie *Der Fetisch.* Feuchtwanger dénonçait ainsi un théâtre se considérant comme lieu de culte, dans la continuité de Wagner avec son *Parsifal,* cultivant le verbe pathétique et le geste solennel, et incarné par l'acteur Ernst von Possart à Munich. Il l'opposait au «théâtre de l'illusion» («Illusionsbühne») créé par Max Reinhardt, auquel il vouait une admiration immense, mais pourtant critique. Derrière cette systématisation trop simple, se cachait en fait une polémique contre la grandiloquence du projet de Georg Fuchs avec son *Künstlertheater* à Munich, conçu en opposition ouverte au théâtre de Max Reinhardt. Prisonnières de cette perspective

---

[1] Feuchtwanger emploie les expressions «germanisch nordisch» et «gallisch-semitisch». In: *Zur Psychologie der Bühnenreform.* In: *Der Spiegel,* 1 (1908), 5-6 (15.6.1908), p.198-202. Repris dans *Ein Buch nur ...* Op. cit. p.125-130. Citations p.125 et 128.

dans l'instant, les réflexions de Feuchtwanger n'ont pas survécu à l'époque qui les a vu naître.

Plus intéressantes sont les idées sur le rapport entre «le vécu et le drame», développées dans un essai de 1909 [1]. Elles dénotent en effet un intérêt précoce pour les limites du genre dramatique, qui mènera plus tard aux recherches de l'écrivain sur le «roman dramatique». L'idée de distance que le dramaturge doit prendre par rapport à sa matière, s'il veut la contraindre à entrer dans le cadre restreint du drame, rappelle le paradoxe sur le comédien de Diderot. Le drame ne peut être l'expression directe du vécu, car celui-ci s'étale, déborde, «est d'abord épique, tout au plus lyrique, mais jamais dramatique».[2]. Le dramaturge est ainsi contraint de refroidir le vécu s'il veut le mettre en forme dramatique [3]. Goethe, écrivant son *Werther,* avait développée cette idée à propos de l'écriture en général; Brecht en verra la portée pour l'attitude du spectateur au théâtre, lorsqu'il développera, en partie en collaboration avec Feuchtwanger, sa théorie de la «distanciation».

C'est bien une esthétique de la distance qui est formulée dans cet essai sur «le vécu et le drame»: le dramaturge est obligé de se détacher de la réalité vécue pour la réduire, la styliser et la concentrer en un trait, un caractère essentiel. Ces réflexions ne devaient-elles pas mener Feuchtwanger à expérimenter le drame historique ? Il reconnaîtra en effet dans l'histoire un moyen de stylisation de la réalité présente, trop forte, trop complexe pour «passer» dans le drame.[4]

L'analyse des contraintes auxquelles doit se soumettre l'auteur dramatique amène Feuchtwanger à confronter le drame à l'art narratif. Un mode d'expression essentiel est refusé au dramaturge: le développement descriptif. Ce dramaturge ne peut en effet s'exprimer que par l'action [5]. En outre, il doit se plier aux exigences du public et tenir compte du «psychisme de la masse», moins fin, plus orienté vers la sensation que celui de l'individu auquel s'adresse le romancier [6]. Feuchtwanger ne

---

1 *Das Erlebnis und das Drama. I Von den Zusammenhängen der Realität und der dramatischen Kunst. II Von der Identifikation des Dramatikers mit seinen Personen.* (1909) Op. cit. p.83-86.

2 «Muß nicht der Dramatiker seinem Stoff in ganz anderer Weise als der Lyriker und Novellist kühl, fremd, feindlich fast gegenüberstehen, um ihn ordnen, spitzen, runden, zwingen zu können ? Erklärt sich nicht die Bühnenschwäche des *Faust,* des *Manfred* eben daraus, daß die Dichter dem Stoff allzu nahe standen, daß zuviel des Erlebten, Erfühlten in die Breite drängte, undramatisch ausladenden Überschwang sich forderte ? (...) Denn alles Erleben an sich ist zunächst episch, bestenfalls lyrisch und niemals dramatisch.» Ibidem, p.83-84.

3 «Solange ihm (= dem Dramatiker) das Erlebnis nicht kaltes Objekt geworden, ist seine Hand nicht geeignet, Erlebtes dramatisch zu gestalten.» Ibidem, p.85.

4 Voir à ce sujet le chapitre III sur les drames historiques *Warren Hastings* et *Jud Süß.*

5 «Dem Dramatiker fehlt vor allem ein wesentliches Mittel künstlerischer Beseelung: er kann nur handelnd gestalten, nicht schildern.» *Das Erlebnis und das Drama.* Op. cit. p.88.

6 «Und dann ist der Dramatiker dem Publikum ganz anders untertan als der Epiker. Das Buch wirkt auf die Einzelseele, das Bühnenwerk auf die Psyche der Masse. Die Masse aber (...) empfindet die

cache pas dans ses réflexions son attirance pour le genre narratif. Il y a cédé une première fois en 1910, en «doublant» sa comédie *der Fetisch* par le roman *Der töneme Gott*, et ce devait être un échec. Mais les remarques formulées dans cet essai théorique de 1909 annoncent déjà les recherches futures de l'écrivain sur le mélange des genres, dans *Thomas Wendt* et dans les adaptations réalisées en collaboration avec Brecht. Elles annoncent aussi sa «percée» dans le domaine narratif avec la transposition du drame *Jud Süß* dans le roman qui devait consacrer son talent.

Une étape intermédiaire a préparé ce passage du critique dramatique au dramaturge, puis au romancier: celle des adaptations du théâtre antique et asiatique. Feuchtwanger avait trouvé dans ce théâtre d'hier à la fois le mélange d'éléments dramatiques et épiques qui l'intéressait, et une philosophie qui allait lui permettre de se détacher de l'univers esthétique, marqué par le scepticisme, de ses premiers essais littéraires. Il allait enfin trouver sa voie au théâtre, après une quête difficile de son identité d'écrivain.[1]

Realität, die Sensation viel stärker und die Bedeutung, den Formreiz der Dinge viel schwächer als das Individuum.» Ibidem, p.89.

[1] Un poème écrit par Feuchtwanger en 1909 dans son Journal témoigne de cette quête difficile. Il est dans le ton des premières œuvres, *Der Fetisch* et *Der töneme Gott*:
«Immer müder wird mein Glaube / Immer mehr am Werk verzag ich,/ Immer haßerfüllter trag ich / Die zuerst willkommene Last./
Durch die langen Nächte klag ich / Meines Alltags dumpfe Leere / Fort und fort./
Und mein feindlich Ohr versag ich / Meiner Freunde Trosteswort.»
Aus Lion Feuchtwangers *Tagebuch. München, 18. November 1909.* Ce texte a été publié pour la première fois en 1962. Voir KAHN, op. cit. p.46.

CHAPITRE II

De l'esthétisme à la contemplation (1914-1917)

«(Der erste Weltkrieg) hat mir das Geschmäcklerische weggeschliffen, mich von der Überschätzung des Ästhetisch-Formalen, der Nuance, zum Wesenhaften geführt (...) Er hat mir den Blick geweitet, mich davon abgebracht, fortgesetzt krampfig in das eigene Ich zu starren».

Lion FEUCHTWANGER: *Selbstdarstellung* (1933).

CHAPITRE II
DE L'ESTHETISME A LA CONTEMPLATION (1914-1917)

L'année 1912 devait marquer pour Feuchtwanger une première rupture avec l'univers esthétique dans lequel il évoluait à Munich. Critique théâtral redouté et désormais bien établi, il commençait à pouvoir vivre de ses écrits. Après les essais dramatiques infructueux qu'avaient été les *Kleine Dramen* et *Der Fetisch*, il n'avait pas repris la plume pour écrire une nouvelle œuvre originale pour le théâtre depuis 1907. Certes, une première adaptation théâtrale avait paru sous son nom en 1911 et avait même été jouée avec succès sous le titre *Ein' feste Burg ist unser Gott*, d'après Arthur Müller. Une deuxième adaptation avait suivi en 1912, une «farce» cette fois, reprise du même Arthur Müller: *Tartüff im Reifrock*[1]. Mais Feuchtwanger pouvait-il se satisfaire de cette activité d'adaptateur, née d'une polémique avec Karl Schönherr? [2]

Lorsqu'en 1912 il quitta Munich pour parcourir, le plus souvent à pied et sans argent, l'Italie et l'Afrique du Nord, il partait sans nul doute en quête d'une inspiration nouvelle. Il espérait qu'elle se nourrirait du contact vivant avec les trésors artistiques de l'Italie et en particulier les vestiges de la civilisation antique dont il n'avait qu'une connaissance livresque. La lecture de *Göttinnen*, la trilogie italienne de Heinrich Mann, de pair avec la vogue de la Renaissance dans la littérature et les arts en Allemagne, au début du siècle, avait contribué à mûrir cette décision.

Les pérégrinations de l'écrivain, en compagnie de son épouse Marta, durèrent deux ans. Feuchtwanger envoyait des articles, essentiellement sur le théâtre antique, à la *Schaubühne*, au *Berliner Tageblatt* et à la *Frankfurter Zeitung* et il s'essayait à des projets dramatiques. Dans ses Mémoires, Marta a conservé le souvenir de certains de ces travaux [3]. Le drame *Julia Farnese* fut ainsi conçu en 1913, en Italie

---

1 Arthur MÜLLER: *Tartüff im Reifrock*, eine Farce in fünf Bildern. Erneuert von Lion Feuchtwanger. München (Georg Müller), 1912.
Le titre de la pièce originale était *Gute Nacht, Hänschen*. L'adaptation de Feuchtwanger fut créée le 12.10.1912 à Leipzig, au Vieux Théâtre (Altes Theater). Voir à ce sujet: Dahlke, *Nachwort*, in: *Dramen II*, op.cit. p.693.

2 Voir plus haut au chapitre I D nos remarques au sujet de la polémique avec l'écrivain Karl Schönherr.

3 Marta mentionne une pièce intitulée *Die Fleischtöpfe Ägyptens* écrite durant l'hiver 1912-1913 à laquelle l'auteur n'accorda que la valeur d'un «exercice pour se faire la main». In: Marta FEUCHTWANGER: *Nur eine Frau*, op.cit. p.20.

du Sud [1]. Il parut en 1915 et constitue un témoignage tardif de cet «esthéticisme» de la première décennie du siècle, auquel Feuchtwanger avait sacrifié, non sans distance d'ailleurs, dans la pièce *Der Fetisch* et le roman *Der töneme Gott*. Du spectacle de la vie quotidienne et des ruines antiques dans le «Mezzogiorno», Feuchtwanger a tiré plus tard la fable de la pièce *Der Amerikaner oder Die entzauberte Stadt* [2]. Mais seul un projet «antique» fut mené à bien durant ce voyage: l'adaptation des *Perses* d'Eschyle que l'écrivain écrivit à Tunis en 1914, dans la conscience prémonitoire du message de paix que pouvait transmettre à ses contemporains, à l'aube du conflit mondial, l'œuvre du tragique grec. La guerre devait en effet mettre un terme brutal au voyage et ramener Marta et Lion Feuchtwanger à Munich dans des conditions rocambolesques, après leur arrestation comme espions à Tunis [3].

L'engagement pacifiste de la première heure dont témoigna alors l'écrivain le rendit réceptif à la philosophie orientale de la non-violence et de la contemplation. Deux adaptations d'œuvres de poètes hindous, *Vasantasena* (1915) et *Der König und die Tänzerin* (1916)[4], jouèrent un rôle charnière dans sa production: elles lui apportèrent une thématique nouvelle, celle du dualisme de l'individu pris entre l'action et la contemplation, et son premier grand succès à la scène.

Les œuvres parues entre 1914 et 1916, essentiellement des adaptations, semblent ainsi illustrer une démarche en trois temps qui mènera l'écrivain à une production originale avec la pièce *Warren Hastings* en 1916: c'est d'abord un dernier retour sur l'esthétisme d'hier, ensuite l'engagement pacifiste, sous le masque des Anciens, enfin la découverte de la philosophie hindoue, le conte oriental venant interférer avec les horreurs de la guerre pour mieux en dénoncer l'absurdité.

---

1 Ibidem, p.47. La pièce ne sera publiée qu'en 1915: *Julia Farnese*. Ein Trauerspiel in drei Akten. München und Berlin bei Georg Müller, 1915. Ce texte n'a pas été repris par Dahlke dans l'édition des *Dramen*.

2 *Der Amerikaner oder Die entzauberte Stadt*. Eine melancholische Komödie in vier Akten. München (Drei-Masken-Verlag). 1921.

3 Feuchtwanger a fait le récit de cet épisode dans un article: *Flucht aus Tunis*. In: *Die Schaubühne*, 10 (1914), 39 (1.10.1914), p.231-234. Repris dans: *Ein Buch nur für meine Freunde*, op.cit. p.349-353.

4 *Vasantasena*. Ein Schauspiel in drei Akten (sieben Bildern). Nach dem Indischen des Königs Sudraka. München (Müller) 1916. Repris dans: *Dramen I*, op.cit. p.43-134.
Der König und die Tänzerin. Ein Spiel in vier Akten. Nach den Indischen des Kalidasa. München (Müller), 1917. Repris dans: *Dramen I*, op.cit. p.135-200.

A. Dernier retour sur l'esthétisme centré sur le moi

Dans *Der Fetisch* et *Der töneme Gott*, la face tragique de la quête égoïste de l'art pour l'art était occultée par les jeux de masque et les rôles, les «beaux» gestes de convention. La légèreté inconsciente faisait partie de cet univers, l'humain y était sacrifié sans grand drame et sans une note d'émotion.

Pour sa première «tragédie en trois actes», *Julia Farnese*, Feuchtwanger recourt au cadre historique de la cour de Ferrare, au temps de la Renaissance, pour faire éclater l'inhumanité du jeu esthétique à travers une intrigue macabre. La jeune et trop belle Julia Farnese, maîtresse du pape Alexandre Borgia, réussit, par un jeu pervers, à pousser le peintre Benvenuto à crucifier son élève le plus cher afin de créer un chef-d'œuvre: une crucifixion exprimant la souffrance la plus vraie. Car pour elle, l'œuvre d'art prime sur l'humain [1].

Sur le plan technique, le drame se présente dans toute la rigueur d'une tragédie classique. Nous sommes en 1503. Un seul lieu: une salle dans la demeure du peintre Benvenuto à Ferrare. L'unité d'action est parfaite. Le premier acte, acte d'intrigue, s'achève sur l'image d'un artiste prêt à s'enflammer pour l'œuvre monstrueuse dont la réalisation pourrait lui apporter l'amour de Julia. Au début du second acte, le tableau est achevé, un chef-d'œuvre, mais une œuvre maudite qui suscite l'horreur. Le crime est accompli et le peintre, en état de démence, en appelle dans son délire à Julia, qui demeure absente. Le peintre doit être arrêté, à moins que son épouse ne cède aux avances du puissant Cardinal. La tragédie est nouée, inéluctable. Les puissants broient l'artiste qu'ils ont abusé. Le troisième acte, enfin, montre l'effondrement du peintre que tous abandonnent avec mépris, parce qu'il n'a pas su briser ses propres limites et s'affirmer comme l'homme fort, le grand artiste qui impose au destin sa propre volonté, par delà toute morale et tout engagement humain [2]. La référence à Nietzsche n'est plus ici que négative.

---

1 «Ein Menschenleben ist keine sehr große Sache, Meister Benvenuto. Oder glaubt Ihr, ein gutes Bild wiege weniger als ein Menschenleben.» In: *Julia Farnese*, op.cit., acte I, p.32.
Le même mépris de l'humanité est le sujet d'un bref récit dans lequel Feuchtwanger avait dès 1908 évoqué le personnage de Julia Farnese: *Der Karneval von Ferrara*. In: *Der Spiegel*, 1 (1908),14 (17.10.1908). Repris dans: *Ein Buch nur für meine Freunde*, op.cit. p.563-566.

2 Dans les dernières pages de la pièce, Julia Farnese rejette Benvenuto avec ces mots: «Soll ich einen lieben, der durch Zufall, keuchend, sein Ziel erreicht und dann zusammenbricht, weil der Weg für seine Kraft zu schwer war ? (...) Ich liebe den, der sich sein Leben modelt nach seiner eigenen Satzung, der dem Schicksal seinen eigenen Willen aufjocht, auch wenn es sich bäumt.» In: *Julia Farnese*, op.cit., acte III, p.90.

C'est la Renaissance à son déclin que Feuchtwanger a choisi de prendre pour cadre historique de son drame. Les passions, les appétits de puissance s'y exacerbent, la démesure y règne, l'esthétisme y devient barbarie. Conrad Ferdinand Meyer avait lui aussi évoqué cette Renaissance barbare dans des nouvelles [1], et Feuchtwanger, tout comme Thomas Mann, les avait lues et admirées. Thomas Mann s'était essayé au drame de facture classique avec *Fiorenza* en 1905. Son héroïne, amante de Lorenzo le Magnifique, se laissait séduire par le fanatisme de Savonarole et, avec le déclin des Médicis, c'était celui de la Renaissance et, plus encore, celui de la civilisation dont l'auteur voulait donner une image «dialectique» [2]. Lier l'évocation d'une époque, à la fois d'intense art de vivre et de décadence, au destin d'une héroïne féminine, séductrice et passionnée, Fiore chez Thomas Mann, Angela Borgia chez C.F. Meyer, était un phénomène de ces années du tournant de siècle où la «femme fatale», pôle contraire de la «femme fragile» inspira tant de peintres et de poètes. *Salomé* d'Oscar Wilde en donne un exemple, et une parenté d'inspiration entre cette œuvre et celle de Feuchtwanger est indéniable. En 1915, quand est publiée la pièce, le démonisme de cette «Giulia Farnese» qu'a évoquée le poète Gabriele d'Annunzio, avec «son regard lascif et sa poitrine découverte» [3], apparaît quelque peu comme le vestige d'une mode que les événements de la guerre ont rendue caduque.

Plus qu'une première expérimentation du drame historique vers lequel Feuchtwanger se tournera ensuite avec *Warren Hastings* et *Jud Süss*, pour mieux saisir, avec du recul, la réalité de son temps, *Julia Farnese* marque ainsi, dans l'évolution de l'écrivain, la fin de son intérêt pour la thématique de l'art pour l'art. Le recours à cette thématique a d'ailleurs toujours été critique, comme le montrent les éléments satiriques dans *Der Fetisch* et *Der tönerne Gott*. Conçue avant 1914, la pièce a pu être éditée et jouée [4] en pleine période de guerre sans que la censure y trouve à

---

1 Il s'agit des récits *Die Versuchung des Pescara* et *Angela Borgia* (1891). Voir dans: Conrad Ferdinand MEYER: *Sämtliche Werke*, Bd 1, München (dtv), 1976. P.692 et suiv. et p.798 et suiv.

2 Thomas MANN: *Fiorenza*. In: *Die Neue Rundschau*, 16 (1905), 7-8. Puis: Berlin (S. Fischer), 1906.
Thomas Mann emploie lui-même le mot de «dialectique» à propos de sa pièce, dans une lettre datée du 8.7.1955. Voir à ce sujet: Peter PÜTZ: *Thomas Manns «Fiorenza»* (1905). Ein Drama des 20. Jahrhunderts ? In: *Drama und Theater im 20. Jahrhundert*, Festschrift für Walter Hinck, Göttingen, 1983. P.44 et suiv.

3 Voir: Gabriele d'Annunzio: *Isaotta Guttadauro, Versi d'amore*. Roma, 1912. P.23. Cité d'après: Lea RITTER-SANTINI: *Maniera Grande*. Über italienische Renaissance und deutsche Jahrhundertwende. In: *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*. Hg. v. Viktor ZMEGAC, Hanstein, 1981. P.251.

4 La pièce fut créée au Thalia-Theater de Hamburg le 10 janvier 1916. Elle fut reprise en décembre 1916 au Herzogliches Hoftheater de Braunschweig sous le titre *Der Maler Antonello*.
Lothar KAHN écrit à propos de la réception de la pièce: «*Julia* was initially performed in Hamburg. It was well received by the spectators, less well by the Berlin critics. Lion

redire, bien au contraire sans doute. Le décor somptueux de la Renaissance italienne pouvait apporter un dérivatif bienvenu aux réalités de la guerre. L'auteur qui, depuis des années déjà, cherchait le succès à la scène, n'était pas dupe du fait que si sa pièce devait trouver un public, ce serait grâce à son cadre historique et non pour la mise en question de l'art pour l'art qu'il avait voulu illustrer.

Julia Farnese: un témoignage de l'engouement d'hier pour l'esthétisme de la Renaissance, et rien d'autre ? En fait, avec le motif de la crucifixion d'un homme au nom de l'absolu de la vérité artistique, Feuchtwanger tenait un sujet qui, transposé du niveau du réalisme à celui de la parabole, allait jouer un rôle central dans le théâtre expressionniste. Déjà dans l'œuvre de Reinhard Sorge *Der Bettler* (1912) [1], considérée comme le premier drame expressionniste allemand, un motif apparaissait qui semblait préfigurer celui de la pièce de Feuchtwanger: le personnage du père tue un oiseau parce que le rouge lui manque pour achever son dessin (troisième acte). Face à lui, en contrepoint, le personnage du fils incarne l'auto-sacrifice. Chez Sorge déjà est ainsi esquissée la figure de l'artiste qui, au lieu de crucifier la vie au nom de l'esthétique, se sacrifie lui-même pour sauver l'humanité. Dans *Die Wandlung* de Toller (1918) [2], le poète-Christ deviendra la figure allégorique de l'Homme Nouveau.

Ainsi, sans que l'auteur ait pu le soupçonner, la pièce *Julia Farnese* trouve sa place dans l'histoire du motif littéraire de la crucifixion autour duquel se cristallise alors le sens de deux mouvements contraires. Symbole insupportable d'inhumanité dans la quête égoïste de l'art pour l'art, il est inversé et retrouve sa dimension à la fois mystique et humaine dans le théâtre expressionniste. Dans la suite de son œuvre, elle-même influencée par l'expressionnisme, Feuchtwanger aura recours à ce motif de l'auto-sacrifice librement consenti: ce sera dans *Jud Süss* en 1917 et *Thomas Wendt* en 1919.

Mais avant d'aborder cette phase véritablement créatrice de sa production dramatique, l'écrivain est resté encore quelque temps fidèle à la vocation d'adaptateur qu'avait éveillée en lui son activité de critique théâtral. S'il se tourna alors vers l'adaptation d'œuvres du théâtre antique, ce fut toutefois avec une approche nouvelle, que lui dictait la réalité politique de 1914. Sous le masque des Anciens, il marqua, dès la première heure, sa volonté d'exprimer son pacifisme face à un nationalisme belliqueux qu'il refusait.

---

was not satisfied with the production, which featured in the title role Gerhart Hauptmann's mistress, whose matter-of-fact style and somewhat less-than-radiant beauty evoked little of Julia Bella.» In: *Insight an Action*. Op. cit. p.78.

1 Reinhard SORGE: *Der Bettler*. Berlin (S. Fischer Verlag), 1912.

2 Ernst TOLLER: *Die Wandlung*. Berlin, Potsdam (Kiepenheuer), 1919.

B. Le pacifisme à l'antique: l'adaptation du théâtre des Anciens

De retour à Munich, dans des conditions dramatiques, quelques jours après le début des hostilités, Feuchtwanger ne pouvait que se sentir étranger à l'agitation nationaliste qui régnait alors en Allemagne. Cosmopolite de par sa vaste culture, il ressentait les appels à la haine contre la France ou la Grande Bretagne, allant de pair avec la glorification de la puissance allemande, comme une rechute dans un état de barbarie et de négation de l'esprit que Nietzsche avait déjà dénoncé en 1871.

En appeler publiquement à la mesure et au respect des valeurs humaines et spirituelles exigeait alors un courage civique certain. Dans un article intitulé *München und der Krieg* Feuchtwanger en fit preuve indiscutablement, tout comme Siegfried Jacobsohn qui accepta de publier ce texte dans un numéro de novembre 1914 de *Die Schaubühne* [1]. L'écrivain n'hésite pas à qualifier de «ridicules» les débordements nationalistes et «l'espionnite» dont il constate quotidiennement les effets dans les rues et les cafés de Munich. Le pacifiste Erich Mühsam ainsi que lui-même, lisant Shakespeare dans le tramway, se voient menacés par la vindicte populaire. Munich lui apparaît comme un foyer de positions extrêmes, en particulier à l'égard de la culture internationale, et des écrivains tels que Ludwig Thoma et Ludwig Ganghofer en apportent, selon lui, l'illustration. Comme Nietzsche, Feuchtwanger se pose ici en «Praeceptor Germaniae», dénonçant comme une duperie l'idée que la guerre signifierait un renversement des valeurs, mais il se garde d'aller au delà d'un engagement moral et spirituel, n'ignorant pas le danger qu'impliquerait pour lui une prise de position politique allant à contre-courant de l'esprit du temps. Son arme contre un nationalisme qui lui fait horreur, c'est la littérature internationale, car

> *Rolland demeure un plus grand poète qu'Otto Ernst et Kipling est plus grand qu'Ernst Hardt, quoi que ces étrangers puissent dire de l'Allemagne.* [2]

Cette chronique sur Munich vaudra à Feuchtwanger d'être cité par Romain Rolland dans son *Journal des années de Guerre* comme un des rares pacifistes allemands de l'époque. [3]

---

1 *München und der Krieg*. In: *Die Schaubühne*, 10 (1914), 46, (9.11.1914), p.393-396.

2 «Rolland bleibt ein größerer Dichter als Otto Ernst und Kipling größer als Ernst Hardt, was immer diese Ausländer über Deutschland sagen mögen». Ibidem, p.394.

3 Romain Rolland rend hommage à Siegfried Jacobsohn pour son périodique *Die Schaubühne* et poursuit: «Une chronique de Lion Feuchtwanger *Munich et la Guerre*, persifle les Munichois et leur enthousiasme patriotique "qui a franchi le pas du sublime

Aussi l'écrivain est-il conséquent lorsqu'il choisit de s'exprimer sur la guerre et ses suites pernicieuses par des adaptations du théâtre antique dont la valeur esthétique ne peut être sujette à caution. Son intérêt pour ce théâtre n'était pas neuf, comme le montrent les nombreux comptes rendus de spectacles antiques évoqués plus haut, mais il prend brusquement, à la lumière des événements politiques, une dimension nouvelle. L'adaptation des *Perses* d'Eschyle, élaborée par l'écrivain lors de son périple en Italie, n'exigeait plus que quelques retouches pour être publiée dans *Die Schaubühne* [1] et atteindre, dès les premiers mois de la guerre, un public capable de comprendre, peut-être, l'actualité du message du tragique grec. Les lamentations des Perses, vaincus par les Grecs et écrasés par la douleur, apportaient le contrepoint des chants de haine et de triomphe que Feuchtwanger entendait retentir en Allemagne. Moins de trois ans plus tard, début 1917, *La Paix*, «un jeu burlesque adapté des *Acharniens* et de *La Paix* d'Aristophane» [2], faisait appel à un autre registre, celui de la comédie, pour refuser la guerre et démonter le mécanisme de l'héroïsme.

D'autres écrivains ont, à cette même époque, cherché à exprimer leur pacifisme par des adaptations d'œuvres de l'Antiquité, suivant la même voie que Feuchtwanger. *Les Troyennes* d'Euripide, adapté par Franz Werfel en 1915 [3], en est un exemple, *Antigone* de Walter Hasenclever, publié en 1917 [4], en est un autre. Toutes ces œuvres ont été jouées, *Les Troyennes* en 1916 à Berlin, *Les Perses* en janvier 1917 à Munich et *Antigone* en décembre de la même année à Leipzig. *La Paix*, par contre, fut interdite par la censure.

---

au ridicule".»
In: Romain ROLLAND: *Journal des Années de Guerre*. 1914-1919, Paris (Albin Michel), 1952. Cahier III, 1914, p.155.

1 *Die Perser des Aischylos*. Übertragen von Lion Feuchtwanger.
Première édition en épisodes dans *Die Schaubühne*, 10 (1914), dans les numéros 42 à 52, datés du 22.10. au 31.12.1914.
Première édition du livre: Verlag der Schaubühne, Charlottenburg, 1915. La deuxième édition fut ensuite assurée par l'éditeur Georg Müller, München, 1917. Edition citée: *Dramen I*, op.cit. p.5 à 42.

2 *Frieda*. Ein burleskes Spiel. Nach den *Acharnern* und der *Eirene* des Aristophanes. München (Georg Müller Verlag), 1918.
Un extrait de l'œuvre parut dans *Die Schaubühne*, 13 (1917), 31 (1.8.1917), p.113 à 116.

3 *Die Troerinnen des Euripides*. In deutscher Bearbeitung von Franz WERFEL. Leipzig (Kurt Wolff), 1915.
Cette longue plainte des Troyennes, victimes d'une guerre absurde, n'est pas sans rapport avec celle des Perses dans la pièce d'Eschyle.

4 Walter HASENCLEVER: *Antigone*. Tragödie in fünf Akten. Berlin (Paul Cassirer), 1917. La pièce fut créée à Leipzig le 5.12.1917.

Par delà le problème philologique de l'adaptation des textes antiques, la question qui intéresse le lecteur d'aujourd'hui est donc bien celle des intentions de l'auteur dans le contexte de la première guerre mondiale et celle de la réception de l'œuvre par les lecteurs et le public d'alors.

Lorsque, dans l'introduction à son adaptation des *Perses*, Feuchtwanger lance, d'entrée, le terme de «drame de la victoire» [1] pour qualifier l'œuvre d'Eschyle, le lecteur d'aujourd'hui ne peut s'empêcher de ressentir cette formule comme une concession tactique à l'esprit du temps. Comment en effet, dans l'euphorie des premiers mois de guerre, faire accepter autrement que soit présenté le revers de la médaille, cette «orgie de deuil» [2] dans le camp des vaincus, qui est le visage véritable de la pièce. Mais la position de l'écrivain ne pouvait paraître équivoque à qui voulait la comprendre. Non content de souligner combien l'image traditionnelle de la barbarie des Perses et de la victoire grecque à Salamine est sujette à caution, Feuchtwanger s'attaque même à la dimension héroïque de cette victoire. Il en profite pour risquer alors un parallélisme avec «notre guerre», celle de 1914 donc, et laisser entendre que l'héroïsme d'aujourd'hui pourrait bien lui aussi relever d'une image littéraire ou de propagande, plutôt que de la réalité objective [3]. Il ne pouvait prendre plus habilement ses distances à l'égard du chauvinisme et du culte de l'héroïsme suscité par le début des hostilités. Le texte d'Eschyle se prêtait admirablement à ses intentions, puisque les héros grecs, Aristide et Thémistocle par exemple, n'y étaient même pas nommés. De plus, dans la peinture des vaincus, tout ressentiment envers les vainqueurs demeurait absent, si bien qu'à travers l'intensité de la douleur, psalmodiée, criée sur tous les registres, seule la grandeur, la dignité des vaincus conscients de l'orgueil impie, de «l'hybris» qui les avait menés à la guerre, trouvait son expression. L'adaptateur, conscient de la puissance poétique du langage d'Eschyle, s'est efforcé de la restituer par un texte en vers libres, auquel les jeux de rythme et de sonorités donnent sa densité [4].

---

1 Feuchtwanger emploie le mot «Siegesdrama» par deux fois dans son introduction p.7 et 11. In: *Die Perser der Aichylos* von Lion Feuchtwanger. In: *Die Schaubühne*, 10 (1914), 41 (15.10.1914), p.270-274.
Cette introduction est présentée en prélude à la publication de l'œuvre dans les numéros suivants du périodique. Elle a été reprise dans *Dramen I*, op.cit., p.7 à 11 (édition citée).

2 Dans son analyse, Feuchtwanger rivalise d'expressivité avec le texte lui-même, parlant de «Trauer-Orgie» et même de «Bacchanal exotisch trunkenster Trauer». Ibidem, p.10.

3 «Das Übermenschliche und Heroische an den Kämpfen der Griechen scheint im wesentlichen literarische Mache. Wir sehen diese Kämpfe so, wie die Späteren nach zweitausend Jahren unsern Krieg sehen müßten, wenn etwa nur patriotische Dichtungen und Zeitungsberichte der einen Partei erhalten blieben.» Ibidem, p.7.

4 Feuchtwanger use volontiers de l'assonance et de l'allitération. Ainsi par exemple: «Hörst du mein Lied/Das in wilden, wirrtönenden Weisen,/In gellen Gesängen, in

Par delà le message actuel que l'œuvre lui permettait de transmettre à ses contemporains, un message de paix, Feuchtwanger avait été sensible, dans le texte d'Eschyle, à une forme dramatique «naïve», où toute action est absente, les éléments de récit épique et de déclamation lyrique créant, à eux seuls, l'intensité. Il évoque à ce sujet les statuettes quelque peu figées de «Kouros», encore marquées par le statisme de l'art étrusque [1]. Dans son activité de critique littéraire, Feuchtwanger est revenu à plusieurs reprises sur ce problème d'une écriture théâtrale où se mêlent les genres dramatique, épique et lyrique. La suite de sa production littéraire montrera que cette réflexion constitue une étape dans la quête de sa propre forme d'écriture qui oscillera entre le drame et le roman.

L'accueil de cette adaptation des *Perses* par les contemporains ne pouvait que se situer à un niveau politique, puisqu'aussi bien son sujet incitait à la recherche d'analogies avec le temps présent, marqué par la guerre. Mais, en même temps, les circonstances faisaient que le message mis en avant par l'adaptateur pouvait paraître équivoque. N'ayant pu éluder le terme de «drame de la victoire», masque nécessaire, sans doute, pour passer la censure, Feuchtwanger devait s'attendre à ce que la répartition des rôles entre vaincus et vainqueurs dans l'interprétation de la pièce soit fonction des besoins de la propagande et contredise ses intentions.

C'est bien ce qui se produisit lors de la première présentation publique de l'œuvre, le 23 mars 1916. Il s'agissait d'une lecture à une voix, assurée par l'actrice Annie Rosar, dans le cadre de la Galerie Caspari à Munich, et introduite par un exposé du professeur Otto Crusius, Président de l'Académie des Sciences de Bavière [2]. L'interprétation rhapsodique d'Annie Rosar, une actrice de talent dont Feuchtwanger avait fait connaissance à la *Torggelstube*, reçut un excellent accueil puisqu'elle fut ensuite présentée à Vienne et dans quelques villes d'Allemagne [3]. Quant à la présentation d'Otto Crusius, aux accents nationalistes marqués [4], elle ne fut sans

---

schrillenden Schreien,/Helliklagend dir klingt ?». In: *Die Perser*, op.cit., p.30.
Voir aussi l'utilisation de la stichomythie, par exemple p.32 dans le dialogue entre l'Ombre de Darius et la Reine Atossa.

1 «Das Stück ist aus dem Episch-Lyrischen noch nicht völlig ins Dramatische hinausgewachsen. Man hat das Werk mit Recht jenen altentümlichen Statuen verglichen, die die Beine geschlossen und die Arme anliegend haben.» Ibidem (introduction aux *Perses*), p.8.

2 Voir à ce sujet DAHLKE: *Anhang* (zu: *Die Perser des Aischylos*), in: *Dramen I*, op.cit., p.605-606.

3 Annie Rosar a même été la messagère de l'œuvre jusqu'en 1938, puis après 1945. Son interprétation a été conservée sur un disque édité après la guerre. Voir à ce sujet un document (non daté) signé de la plume d'Oskar Maurus Fontana, conservé au «Feuchtwanger Memorial Library», à Los Angeles.

4 Cet exposé avait été publié dès 1915. Cf. Otto CRUSIUS: *Betrachtungen zur Persertragödie des Äschylus*. In: *Süddeutsche Monatshefte*, Jg. 12, April 1915.

doute guère du goût de Feuchtwanger. Mais qui voulait alors entendre son appel au respect de l'adversaire et à la conscience que nul n'est à l'abri de la défaite ? A la suite de cette soirée-lecture, Feuchtwanger put en tout cas présenter sa pièce au Schauspielhaus de Munich, dans une mise en scène d'Eduard Scharrer-Santen, quelques mois plus tard. La création, le 20 janvier 1917, ne fut suivie que de trois représentations avant la fermeture du théâtre sur ordre du Commandement militaire. Dans le concert des critiques d'inspiration patriotique, une seule voix discordante: celle de Kurt Eisner qui, dans sa chronique théâtrale de la *Münchner Post* soulignait la valeur de mise en garde de l'œuvre contre la démesure présente [1]. Dans les colonnes de *Die Schaubühne*, Martin Sommerfeld s'efforça de ramener le débat à un niveau plus neutre. Selon lui, toute interprétation analogique qui tente d'actualiser le message de l'œuvre, falsifie la tragédie et fait perdre de vue la dimension de fraternité et de tolérance voulue par Eschyle [2].

Mais quelques mois plus tard, alors que la défaite se profilait à l'horizon, l'adaptation de Feuchtwanger ne pouvait plus guère susciter d'autres réactions que le refus. Certains se souvinrent peut-être alors que l'écrivain avait fait paraître en 1915 dans *Die Schaubühne* un poème jugé scandaleux par certains, sous le titre *Lied der Gefallenen*, qui désacralisait par des images crues, la mort au champ d'honneur et posait brutalement la question: pourquoi la guerre ? [3] Ce poème qu'un Romain

---

P.149-162.
Cette analyse du texte d'Eschyle se situe aux antipodes de l'interprétation de Feuchtwanger. Elle apparaît comme un prétexte qu'utilise Crusius pour se faire le chantre de Guillaume II. A l'esprit européen, né avec les Grecs de l'Antiquité et dont le Kaiser serait le continuateur, il oppose l'Asie barbare incarnée aujourd'hui par la Russie qui menace l'Allemagne. Dans la vision de Crusius, l'Angleterre rejoint cette barbare Russie dans un impérialisme destructeur. La France, curieusement, demeure épargnée par ses attaques.

1 Cf. DAHLKE: *Anhang*, in: *Dramen I*, op.cit., p.606.

2 Voir Martin SOMMERFELD: *Münchner Theater*. In: *Die Schaubühne*, 13 (1917), 7 (15.2.1917), p.159-160.

3 Voici les premières strophes du poème, aux accents expressionnistes :

«Es dorrt die Haut von unsrer Stirn.
Es nagt der Wurm in unserm Hirn.
Das Fleisch verwest im Ackergrund.
Stein stopft und Erde unsern Mund.
Wir warten.

Das Fleisch verwest, es dorrt das Bein.
Doch eine Frage schläft nicht ein.
Doch eine Frage wird nicht stumm
Und wird nicht satt: Warum ? Warum ?
Wir warten.»

Rolland, lecteur attentif de *Die Schaubühne* avait sans nul doute apprécié, avait été perçu par les milieux nationalistes comme une forme de désertion. Au début des années vingt, lors de manifestations antisémites à Munich, le motif ne manqua pas de resurgir [1].

Ainsi, dès lors que la situation militaire de l'Allemagne se détériorait, l'adaptation des *Perses* et le poème *Lied der Gefallenen* prenaient leur vraie valeur de manifestation pacifiste, mais exposaient du même coup l'écrivain aux accusations de défaitisme lancées par certains cercles nationalistes.

La résurgence du motif des *Perses* dans l'œuvre future de Feuchtwanger mérite d'être soulignée, car elle signifie plus qu'une auto-citation, procédé dont l'écrivain était friand. En 1933, avec la prise du pouvoir par le parti national-socialiste et l'expérience de l'exil, le motif avait trouvé un regain d'actualité. Klaus Mann évoque dans son autobiographie *Der Wendepunkt* la formule «les Perses arrivent» qui était devenue dans les cercles d'exilés le symbole du danger nazi [2]. Feuchtwanger a repris le motif dans son roman *Exil* [3]. Le héros principal de l'œuvre, le compositeur Sepp Trautwein, est l'auteur d'un oratorio intitulé *Les Perses* dont la retransmission à la radio constitue un événement pour les émigrés à Paris. Poussé à l'action politique sans le vouloir, Trautwein reste en marge de la discussion politique qui s'instaure parmi ses compagnons d'exil à l'occasion de cette création radiophonique de l'œuvre. Mais cette discussion est l'occasion pour l'auteur de mettre en doute la justesse de l'assimilation des «barbares» nazis aux barbares perses [4]. Feuchtwanger était trop fin connaisseur de l'œuvre d'Eschyle qu'il avait interprétée en 1914 à la fois comme un avertissement aux vainqueurs et comme un hommage aux vaincus, et trop persuadé de la dimension grotesque et inhumaine du pouvoir nazi pour accepter une telle simplification du motif des *Perses*. Dans son esprit, si quelque assimilation était

---

Lied der Gefallenen. In: *Die Schaubühne*, 11 (1915), 8 (25.2.1915). P.189. Repris dans: *Ein Buch nur für meine Freunde*, op.cit., p.567.

1 Feuchtwanger a intégré le poème dans son roman dramatique *Thomas Wendt* écrit en 1919, mais la représentation de celui-ci en 1920, puis en 1924 fut empêchée par des groupes d'extrémistes nationaux-socialistes. Voir le chapitre IV à ce sujet.

2 «Die Perser kommen... Der Angst- und Kampfesruf der Hellenen hat nichts von seiner schicksalhaften Aktualität verloren. (...) Diesmal war es kein äußerer Feind, der den Sturm auf die Akropolis wagte: Die Gefahr kam von innen, in unserer Mitte wuchs die teuflische Saat». In Klaus MANN: *Der Wendepunkt*. Ein Lebensbericht. Frankfurt am Main, 1958. P.283.

3 Lion Feuchtwanger: *Exil*. Amsterdam (Querido), 1940. (Edition citée: Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1979.)

4 «Unsere Nazis, das ist kein Stoff für einen Äschylus. Das ist nichts als ein Gelächter (...) Das ist nicht einmal ein Stoff für einen Aristophanes».
In: *Exil*, Zweites Buch, 10: «Das Oratorium *Die Perser*». Op.cit., p.372.

acceptable, c'était bien plutôt celle des Perses avec le peuple allemand, victime d'un pouvoir qui allait bientôt le mener à la ruine. Jamais en effet, à la différence de Thomas Mann et d'autres, Feuchtwanger n'acceptera d'assimiler le peuple allemand à ses dirigeants après 1933 [1].

Proposer en 1917, à la suite des *Perses*, une adaptation des *Acharniens* et de *La Paix* d'Aristophane, alors que l'entrée en guerre des Etats Unis, en avril, venait d'anéantir tout espoir de «paix victorieuse» («Siegfrieden»), ne pouvait qu'être ressenti quasiment comme une provocation. D'ailleurs, la censure n'autorisa pas la représentation de ce «jeu burlesque», dans lequel Feuchtwanger se permettait toutes sortes d'anachronismes facétieux. L'œuvre, probablement achevée durant l'hiver 1916-1917, fut présentée aux lecteurs de la *Schaubühne* en août 1917, mais ne put être éditée avant le printemps 1918 [2].

Certes l'auteur s'est efforcé d'effacer la dimension politique de l'œuvre en en soulignant le caractère d'arlequinade burlesque, mais il n'a pu résister à la tentation de faire allusion aux réalités quotidiennes dans l'Allemagne en guerre, par le biais de formulations modernes [3]. Ici, Feuchtwanger s'amuse, non sans virtuosité, et invite le lecteur à partager son plaisir, comme l'avait fait Aristophane avec ses contemporains. L'exactitude philologique n'est pas son but. Seul «l'esprit» de l'œuvre lui importe. Aussi n'hésite-t-il pas à transposer les allusions satiriques et les citations parodiques, introduites par le comique grec en un jeu de connivences avec le public athénien de l'époque, dans l'univers politique et culturel familier au public allemand contemporain. Il en résulte quelques savoureux calembours [4]. Le «Knittelvers», vers rimé à quatre

---

1 C'est bien comme un hommage à la dignité, dans la douleur, d'un peuple vaincu mais aussi victime d'un pouvoir totalitaire qu'a été conçue la reprise de l'adaptation des Perses de Feuchtwanger en 1986 (Schauspielhaus de Düsseldorf, première le 17.10.1986 dans la mise en scène de François Michel Pesenti). Les documents insérés dans le programme, en particulier un texte de Hanna Arendt, écrit en 1950, situent la pièce dans le contexte de la défaite de 1945. Voir le *Programme* du spectacle, conservé à la Feuchtwanger Memorial Library, Los Angeles.

2 L'édition citée de *der Friede* est celle publiée par Dahlke dans *Dramen I*, op.cit., p.201-251. Commentaire de Dahlke in: *Anhang*. Ibidem, p.633-638.

3 Feuchtwanger cite lui-même dans son introduction à la pièce quelques uns de ces anachronismes («Kriegsministerium», «Lebensmittelkontrolleur», Herr Generalgehaltseinstreicher») dont il justifie l'emploi par le refus de l'illusion dramatique chez Aristophane. Cf. *Dramen I*, op.cit., p.204. (Introduction datée d'avril 1917).

4 Ainsi cette parodie de *Tannhäuser de* Wagner. «Euch, teure Aale, / Grüße ich wieder» ou cette lointaine évocation de la *Lorelei*: «Das alles hat mit seinem Docht/Der schäbige Spion vermocht» ! In: *Friede*, op.cit., p.228 et 232.

temps, mis à l'honneur dans les farces du «Hanswurst» et repris par Wilhelm Busch, s'impose alors à l'adaptateur pour traduire l'humour de la langue d'Aristophane.

Feuchtwanger s'est expliqué sur ces choix dans sa préface à l'édition de l'œuvre où il renvoie même à des vers de Méphisto dans le *Faust* de Goethe pour se justifier [1]. Il se garde de s'attarder sur la «grande idée» qui est au cœur de l'œuvre, l'appel à la résistance contre le parti de la guerre n'étant que trop évident. Ecrite au moment où se préparait la représentation des *Perses* (janvier 1917), l'adaptation de *La Paix* montrait bien que, pour l'écrivain, il n'était plus question de laisser apparaître la moindre équivoque sur son engagement contre la guerre, même si sa position en retrait, en en tant qu'adaptateur d'une œuvre ancienne, demeurait confortable.

Le ton de la farce burlesque sur un sujet grave lui convenait de toute évidence. Celui-ci répondait à une composante satirique de son talent et sans doute aussi à son tempérament d'ironiste qui se plaisait au jeu de distanciation permis par la confrontation des facettes contradictoires d'une même réalité. Les œuvres de jeunesse *Der Fetisch* et *Der töneme Gott* en offraient quelques exemples. Plus tard, dans les années vingt, la mode de l'américanisme en Allemagne inspirera à l'écrivain deux œuvres satiriques où le grotesque aura sa part: le recueil de poèmes *PEP* et la pièce *Die Petroleuminseln* [2]. Il tentera encore d'opposer à la montée du nazisme et à la prise de pouvoir en 1933, les armes du grotesque: ce sera le roman *Der falsche Nero*, paru en 1936 [3]. Auparavant, il avait exploité de nouveau son adaptation d'Aristophane, pour en tirer une «Revue» destinée au théâtre de Piscator à Berlin («Theater am Nollendorfplatz»), après la rupture de celui-ci avec la Volksbühne en 1927. Le texte de cette revue ne fut pas achevé, mais les extraits publiés dans *Die literarische Welt* en 1927 [4], puis repris dans le périodique *Das Wort* en 1936 sous le titre *Bürger Gutmann schließt Sonderfrieden* [5] montrent que cette «Revue» visait à tourner en dérision les «revanchards» d'après 1918 et les partisans de Hitler. Le chœur des Acharniens belliqueux est devenu, pour la circonstance, «l'Organisation A» et Lamachos tonne contre «Bürger Gutmann», alias Dicéopolis, qu'il accuse de vouloir utiliser son élixir de paix («das Friedolin» !), pour porter à l'Etat «un coup de poignard dans le dos» [6]. Mais le «Peuple» ne s'y trompe pas et abandonne Lamachos

---

1 Cf. *Dramen I*, op.cit., p.206.

2 *PEP.J.L. Wetcheeks amerikanisches Liederbuch.* Potsdam, 1928.
Die Petroleuminseln. Ein Stück in drei Akten. Berlin, 1927.

3 *Der falsche Nero.* Roman. Amsterdam (Querido), 1936.

4 In: *Die literarische Welt.* Berlin, 3 (1927), 40 (7.10.1927). P.3-4.

5 In: *Das Wort*, Moskau, 1 (1936) 2 (August 1936). P.6 à 18.

6 «Die Organisation A :
O Herr, dies ist ein Volksbeschwätzer,
Ein Volksverhetzer (...)

pour célébrer la paix, une paix à laquelle en 1936 certains s'efforcaient encore de croire. Dans le contexte politique d'alors, Feuchtwanger a durci le trait, il est question de «tueurs« (»Killer») et non plus de guerriers, et son adaptation n'a pas conservé grand chose du caractère ludique de celle de 1916-1917. Le burlesque est devenu grinçant et reflète moins la foi dans la paix que le pressentiment de ce qui se prépare.

Ni la version d'origine de *Der Friede* ni la Revue esquissée en 1927 n'ont pu être présentées au public d'alors. Dans les deux cas, les circonstances politiques n'étaient guère propices. Faut-il chercher d'autres raisons pour expliquer l'échec de la collaboration avec Erwin Piscator, alors en butte à des attaques virulentes et accusé par certains d'agitation communiste ? Il est difficile de le dire. Mais à la lumière d'un autre projet théâtral de Feuchtwanger avec Piscator - la mise en scène de *Die Petroleuminseln* - qui échoua à la même époque, quelques hypothèses pourront être proposées, dans un chapitre ultérieur.

Avec ses adaptations d'Eschyle et d'Aristophane, Feuchtwanger s'était, pour la première fois et sur des registres différents, celui de la tragédie et celui de la comédie burlesque, essayé à un théâtre de dimension politique. Certes le recours aux fables des Anciens était un masque commode, grâce auquel il pouvait donner, à distance, une expression de son pacifisme. Pourtant, il avait dû affronter la censure et fait l'expérience de l'interdiction de représenter l'une de ses adaptations. L'accueil des *Perses* à la scène n'avait pas été sans ambiguïté. Mais le travail d'adaptation et d'interprétation des œuvres des Anciens avait, en tout cas, mis l'écrivain sur la voie d'un théâtre qui, par l'évocation du passé, pouvait avoir prise sur la réalité présente.

Cette voie le mènera à ses premières créations véritablement originales pour le théâtre, qui seront des drames historiques. Entre *Warren Hastings* et *Jud Süss* d'une part, et les adaptations du théâtre antique d'autre part, il existe, de ce fait, une continuité évidente.

Les adaptations du théâtre asiatique s'inscrivent dans cette même continuité. Avec elles cependant, Feuchtwanger est parti en quête d'une voie spirituelle dont il estimait que, par delà la revendication du pacifisme, elle pouvait apporter à l'Europe en guerre un renouveau nécessaire.

Hat vorgeblich olympisches Friedenselixir in Händen,
Das will er zum Dolchstoß von hinten verwenden.»
Feuchtwanger crée, quelques répliques plus loin, le mot d'insulte «Dolchstößler». Ibidem, p.15 et p.17.

C. Découverte de la philosophie orientale de la non-violence et de la contemplation

Si les adaptations du théâtre antique apparaissent comme le couronnement d'une culture classique très approfondie chez l'écrivain, les adaptations de deux œuvres du théâtre hindou, écrites en 1915 et 1916, marquent une ouverture nouvelle à une philosophie qui ne pénètre véritablement en Allemagne qu'au début de la décennie. La première, *Vasantasena*, est adaptée de la pièce classique hindoue *Mricchakatika* dont le titre signifie «Le petit chariot de terre glaise» ; la seconde *Der König und die Tänzerin* a été inspirée par le texte du poète Kalidasa, *Malavikàgnimitra*, probablement écrit au cinquième siècle [1].

L'univers de l'Extrême-Orient était certes à la mode depuis le tournant du siècle et avait donné lieu à la création d'une multitude d'opérettes, d'opéras-ballets et de spectacles souvent bouffons [2], mais c'était alors surtout le besoin d'exotisme et de «primitivisme» d'une génération lasse de la «civilisation» qui demandait à être satisfait, plutôt que l'aspiration à découvrir une autre civilisation. Les décors et le luxe, en un mot l'esthétisme, y triomphaient.

Mais depuis que l'Allemagne impériale était devenue une puissance coloniale en Chine, en 1898, les récits de voyage se multipliaient et les intellectuels commençaient à s'intéresser à cet Extrême-Orient dont ils attendaient plus qu'un simple dépaysement. Max Dauthendey fut un de ces voyageurs au Japon, en Chine et en Inde, dès 1906. Hermann Hesse, parti en Inde en 1911, en était revenu avec un livre *Aus Indien*, qui parut en 1913, neuf ans avant *Siddharta*. Stefan Zweig, Hermann Graf von Keyserling, Waldemar Bonsels allèrent eux aussi chercher un enrichissement spirituel en Inde. Si, en France, Paul Claudel avait dès 1900 apporté sa contribution à la réception de la philosophie asiatique avec la publication de son essai *Connaissance de l'Est*, fruit de son expérience de diplomate en Chine et au Japon, en Allemagne par contre, c'est seulement une décennie plus tard que cette réception devint manifeste. Elle allait de pair avec le sentiment d'une crise de la conscience européenne

---

1 Voir les remarques très précises de Dahlke sur les textes hindous, les traductions utilisées par Feuchtwanger et les différentes éditions de ces adaptations. Dans: *Dramen I*, op.cit., *Anhang* zu *Vasantasena*, p.606-625 et *Der König und die Tänzerin*, p.625-633.

2 *Madame Butterfly* n'est que l'exemple le plus connu d'une multitude d'œuvres scéniques d'inspiration asiatique qui virent alors le jour. Voir à ce sujet la liste établie en annexe par: Kisôn KIM: *Theater und Ferner Osten*. Untersuchungen zur deutschen Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Frankfurt/Main, Bern (Lang), 1982. P.279 et suiv.

dont Spengler devait se faire l'interprète dans *Le déclin de l'Occident*, un livre écrit dès 1912, son premier volume du moins.

A la veille de la première guerre mondiale, un autre philosophe, Rudolf Kassner avait publié un essai intitulé *Der indische Gedanke*, dont le retentissement dans le monde des lettres devait être considérable [1]. Développant une première étude sur l'idéalisme hindou, parue en 1903 [2], l'œuvre opposait la philosophie grecque, centrée sur l'homme combattant, à la philosophie hindoue, celle de l'homme souffrant, impuissant, et du visionnaire. Les Grecs connaissent la tragédie qui nait du dualisme de l'homme pris entre l'action et la souffrance. L'hindou ignore la tragédie, la voix de la conscience ou la pitié. Il connaît seulement le sacrifice et la vie intérieure ; la figure du Saint tel qu'il la conçoit s'oppose à celle du Juste dans la philosophie occidentale. Cette œuvre, et en particulier la distinction entre le Saint et le Juste a fortement marqué Feuchtwanger qui la cite dans son «roman dramatique» *Thomas Wendt*, en 1919 [3]. On comprend d'ailleurs l'intérêt du dramaturge pour cette analyse de Kassner sur la philosophie de l'Inde, qui prenait pour point de départ la philosophie grecque: c'était une démarche semblable qui avait mené Feuchtwanger à adapter le théâtre grec, puis le théâtre hindou, en cherchant dans l'une et l'autre littérature «l'idée» philosophique dont il pourrait tirer un message pour ses contemporains.

Le déclenchement de la guerre, coupant l'Allemagne de la France et de la Grande Bretagne, allait accentuer l'intérêt pour la philosophie asiatique qui devint alors un phénomène significatif de la culture allemande. Une des dimensions de ce phénomène était le pacifisme et ce n'est pas un hasard si Feuchtwanger devait rejoindre Stefan Zweig et Romain Rolland dans le camp de ceux qui refusèrent la guerre dès la première heure.

L'attribution du prix Nobel de littérature à Rabindranath Tagore en 1913 prenait, avec la guerre, une signification prophétique. Le message de non-violence du poète indien et, plus largement, la conscience du dualisme de l'esprit et du pouvoir, attisée par l'expérience de la guerre impérialiste, trouvèrent alors leur expression littéraire en Allemagne dans *Die drei Sprünge des Wang-Lun*, le roman d'Alfred Döblin publié en 1915, et *Warren Hastings, Gouverneur von Indien*, une pièce originale de Feuchtwanger sur la colonisation anglaise aux Indes, au dix-huitième

---

1 Rudolf KASSNER: *Der indische Gedanke (1913). In: Sämtliche Werke*, *III*. Hrsg. von E. Zinn.

2 Rudolf KASSNER: *Der indische Idealismus*. Eine Studie. München, 1903.

3 Lion FEUCHTWANGER: *Thomas Wendt*. Ein dramatischer Roman. München (Georg Müller Verlag), 1920. Acte I, scène 15.
Nous reviendrons plus loin sur les éléments de philosophie asiatique dans cette œuvre.

siècle, qui fut présentée au public munichois quelques jours avant *Chitra*, la pièce de Tagore, à l'automne 1916 [1].

L'adaptation de *Vasantasena* au début de l'année 1915 inaugure une phase spirituelle nouvelle chez Feuchtwanger, qui va se révéler très fructueuse sur le plan dramatique. Elle ouvre en effet à l'écrivain la voie d'une création originale, avec une thématique qui ne doit plus rien à l'esthétisme des débuts. De plus, elle apportera au dramaturge le succès à la scène.

Porté vers la philosophie asiatique par les circonstances politiques et spirituelles du temps, Feuchtwanger l'a été aussi par sa propre aspiration à embrasser la culture universelle. La lecture de Georg Forster, de Goethe et des frères Schlegel, de Heine aussi qui évoque la pièce *Vasantasena* dans *Die romantische Schule* [2] lui avait très tôt permis de découvrir la langue et la littérature hindoues. Il avait même étudié le sanscrit durant ses études à Munich et Berlin et les remarques philologiques précises qu'il fait, dans un essai consacré aux *Sources du prologue de Faust* [3] en 1912, donnent à penser qu'il était capable de lire dans le texte les œuvres dramatiques écrites en sanscrit [4].

Aussi ne s'étonne-t-on pas que l'intérêt de l'écrivain pour le conte oriental, en quelque sorte comme antidote à l'absurdité et à l'horreur de la guerre, trouve son fondement dans un intérêt philologique et technique pour la langue et la structure du théâtre de l'Inde, que seule une approche directe des textes pouvait permettre. Feuchtwanger s'en explique lui-même dans une longue préface qu'il fit paraître dans *Die Schaubühne* dès l'achèvement de son travail d'adaptation de *Vasantasena* [5]. Il situe la pièce, probablement écrite entre l'an 450 et l'an 650 de notre ère et attribuée au

---

1 *Chitra* fut joué aux Kammerspiele de Munich, dans une mise en scène d'Otto Falckenberg, le 29.9.1916.
La création de *Warren Hastings* eut lieu le 23 septembre 1916 dans une mise en scène de J.G. Stollberg, au Schauspielhaus de Munich.

2 Cf. Heinrich HEINE: *Die romantische Schule*. In: *Sämtliche Schriften in 12 Bänden*, hrsg. v. Klaus Briegleb. München, Wien (Hanser), 1976. Vol 5, p.393. Heine cite la pièce hindoue pour souligner l'autonomie de l'art par rapport à la morale, changeante selon les lieux et les époques.

3 *Die Quellen des «Faust»-Vorspiels*. In: *Vossische Zeitung*, 4.5.1912. Repris dans: *Ein Buch nur für meine Freunde*, op.cit., p.11-16.

4 Voir à ce sujet: Roland BEER dans la postface à l'édition des deux adaptations du théâtre indien par Feuchtwanger. In: Lion FEUCHTWANGER: *Altindische Schauspiele*. Leipzig (Reclam), 1969. *Nachwort*, p.175-176.

5 *Vasantasena*. In: *Die Schaubühne*, 11 (1915) 29 (22.7.1915). Ce texte introduira ensuite toutes les éditions de la pièce, et en particulier la première en 1916, à Munich. Il a été repris dans *Ein Buch nur für meine Freunde*, op.cit., p.191-198. Voir également: *Dramen I*, op.cit., p.45-52 (édition citée).

roi Sudraka, au point merveilleux d'équilibre entre deux pôles de la littérature dramatique: les grandes tragédies grecques et le théâtre de Shakespeare. Et si elle semble parfaite, c'est peut-être justement parce qu'elle trouve en elle ce même équilibre: entre les développements lyriques et épiques et les éléments dramatiques ; entre, d'une part, le hasard dont l'homme était le jouet, ballotté entre la vie et la mort, le bonheur et la misère, l'appétit de vivre et le renoncement, et, d'autre part, une maîtrise absolue de la langue et des structures sous la plume du poète.

Sans qu'il le dise expressément, l'adaptateur projette sur le poète hindou la distance amusée, quelque peu sceptique à l'égard de son œuvre et de lui-même, qui est la sienne propre :

> *Cette œuvre dramatique se joue de tout. Même de la foi bouddhique fondamentale qui est celle du poète.* [1]

Ainsi la «grâce ludique de l'Hindou» lui permet de dépasser la mélancolie propre à la philosophie bouddhique de la résignation pour trouver dans la danse la résolution de toutes les contradictions terrestres et une harmonie qui se situe au-delà de ce monde [2]. La bajadère Vasantasena, avec sa «grâce tissée de clair de lune» [3] est la messagère du jeu du poète avec le spectateur. On la croit assassinée, puisqu'on a assisté au meurtre sur scène, mais la voilà qui se réveille soudain. Etre aimé et deus ex machina à la fois, elle sauve l'amant magnanime d'une mort résignée. Et le conte s'achemine vers son terme, avec des considérations poétiques qui font se répondre le destin et la nature:

---

1 «Dieses Drama spielt mit allem. Selbst mit der buddhistischen Grundüberzeugung des Dichters». In: *Dramen I*, op.cit., p.46.

2 «Die brachmanisch-buddhistische Überzeugung des Dichters, daß diese Welt nur Schein und Tand ist, leiht dem Werk einen Grundton liebenswürdig spielerischer Melancholie, nimmt seinem Pathos die Schwere und verbrämt seine Schalkhaftigkeit mit einem Hauch nachdenklicher Trauer. Nur eine vollkommen harmonische Weltanschauung, die Herz und Hirn, Denken, Schauen und Empfinden in letzte Übereinstimmung setzte, konnte dies vollkommen harmonische Werk hervorbringen. Hier ist kein Erdenrest zu tragen peinlich. Diese Dichtung tanzt, schwebt, löst alle irdische Diskrepanz in unirdische Harmonie. Hier ist Spiel im letzten Sinne des Wortes.» Ibidem, p.46.

3 «Wo aber in der Literatur gibt es eine Gestalt, so ganz aus heller Anmut, so ganz aus milden Mondstrahlen gewebt wie diese Heldin des Schauspiels, die edle Bajadere Vasantasena...» Ibidem, p.49.

Schicksal, du spielst mit Menschen, wie Wind
Mit Tropfen Wassers spielt auf Lotusblättern. [1]

Mais comment croire à cette idylle dans un univers où règne, incarné par le personnage surprenant du «Singe» Samsthanaka, le mal absolu ? Feuchtwanger s'attache à cette figure démoniaque et grotesque en laquelle il reconnaît tout à la fois Shylock et Caliban, Néron et Holoferne, dans une synthèse de Hebbel et de Nestroy! [2]. Ce mal est vaincu, neutralisé à la fin du conte, mais non anéanti car dans la vision dichotomique de la philosophie bouddhique, dans l'univers de Shiva, à la fois Destructeur et Créateur du monde, l'ombre est nécessaire pour faire ressortir la lumière, le bien s'affirme à l'épreuve du mal et sous les coups d'un destin contraire qui ne saurait l'entamer.

Rendre accessible au public allemand la sagesse hindoue du renoncement et de l'oubli de soi, par l'adaptation de cette fable poétique, c'était la réponse que Feuchtwanger jugeait nécessaire d'apporter, en 1915, à l'exacerbation du nationalisme et de la haine dans l'Europe en guerre.

En même temps, il ne négligeait pas le plaisir du spectacle. Toute la vie bigarrée qui surgissait du foisonnement des personnages et des images, de la diversité des structures dramatiques et des dialectes [3], sur une scène sans décors, se devait d'être restituée, avec la même maîtrise que celle de l'œuvre originale, pour conquérir le cœur du spectateur et le faire entrer dans le jeu [4]. Une nouvelle fois, Feuchtwanger exprime sa fascination pour une écriture théâtrale qui se situe à la frontière du langage

---

1 «Destin, tu joues avec les hommes comme joue le vent avec les gouttes d'eau sur les pétales de lotus». Ibidem, p.47 (préface). Ces vers se trouvent dans le deuxième acte du texte, p.67.

2 Ibidem, p.50-51. Le motif du «singe», symbole grotesque, accompagne le personnage au fil de toute la pièce.

3 Feuchtwanger a mis l'accent sur la diversité des langages utilisés dans la pièce, qui est une spécificité du théâtre hindou en général. Le sanscrit alterne avec le «prakrit», langue des couches populaires, dont plusieurs dialectes sont prêtés aux personnages, avec un certain arbitraire, semble-t-il. L'adaptateur s'est efforcé de restituer cette richesse à valeur gestuelle du dialogue, en recourant parfois à des anachronismes comiques, ainsi par exemple lorsqu'il fait rêver le personnage burlesque de Samstanaka d'un très germanique «Sauerbraten» ou introduit dans la bouche du mendiant un mot barbare comme celui de «erbsbohnenbrühscheckig» pour définir la couleur de son manteau! Pour le langage de l'amour, il crée en revanche le très joli «libellenflügelschillernd». In: *Vasantasena.* In: *Dramen I,* op.cit., p.127, p.101 et p.120.

4 «Sinnlose Buntheit ist der Inhalt des Lebens: wandeln wir für ein paar flüchtige Theaterstunden in sinnvolle Buntheit. So die Vision des Dichters», écrit Feuchtwanger dans sa préface à *Vasantasena.* Ibidem, p.47.

dramatique et du langage lyrique et épique. Il lui vient sous la plume une belle image, celle de la statue, émergeant de la pierre sans s'en détacher encore, très proche de celle qu'il avait employée à propos de son adaptation des *Perses* d'Eschyle [1]. Dans ces remarques, début d'une réflexion sur le genre dramatique qui trouvera son approfondissement quelques années plus tard, lors de la rédaction du «roman dramatique» *Thomas Wendt*, un élément nouveau est introduit: celui de la technique du film qui permet de montrer simultanément les scènes se déroulant en des lieux et en des temps différents [2]. Cette «liberté», l'auteur de *Vasantasena* en use en particulier aux quatrième et cinquième tableaux de l'œuvre où le rythme s'accélère pour introduire les diverses méprises qui vont mener au sommet dramatique: le meurtre de la bajadère. La référence que fait ici Feuchtwanger au film est intéressante car elle dénote chez l'écrivain un intérêt précoce pour une expression artistique nouvelle, dont son œuvre ultérieure, dramatique et romanesque, portera la marque [3].

Dans son adaptation de *Vasantasena* dont la fable complexe aurait pu mener les personnages au bord du tragique, voire du chaos, avant que les forces du mal ne soient maîtrisées, si le jeu n'y avait été tout-puissant, Feuchtwanger avait pu développer tous les registres formels dont il disposait, faisant alterner la poésie et le grotesque, la vulgarité et le raffinement des images, les vers et la prose. L'œuvre, introduite par un prologue qui était à la fois une prière à Shiva et une adresse au public, s'achevait sur une autre prière, profession de foi du poète bouddhique demandant humblement que le destin soit clément à la nature et aux hommes et épargne la douleur à ces derniers.

A ce fatalisme confiant, marqué par l'expérience de la souffrance, répond dans *Der König und die Tänzerin*, la deuxième pièce hindoue adaptée par

---

1 Feuchtwanger écrit dans sa préface à *Vasantasena* :«dabei ist es äußerst reizvoll, wie im Original das Dramatische aus dem Epischen noch nicht ganz herausgearbeitet ist, so etwa wie gewisse Statuen noch im Stein stecken.» Ibidem, p.47.
Rappelons sa formule à propos des *Perses*: «Das Stück ist aus dem Episch-Lyrischen noch nicht völlig ins Dramatische hinausgewaschsen. Man hat das Werk mit Recht jenen altertümlichen Statuen verglichen, die die Beine geschlossen und die Arme anliegend haben.» In: *Dramen I*, op.cit. p.8.

2 «Die dramatische Technik der Inder verstattete (...) dem Bühnendichter (durch den Verzicht auf Dekorationen) alle die Freiheiten, die bei uns der Verfasser eines Films hat, nämlich das Nacheinander in ein Nebeninander aufzulösen, den einen Satz im Haus, den andern auf der Strasse spielen zu lassen, ja sogar die Zeit zurückzudrehen, d.h. die Handlung an einem andern Ort, an einem früheren Zeitpunkt wieder anzuknüpfen.» Préface à *Vasantasena*, in *Dramen I*, op.cit. p.47.

3 Ainsi par exemple la pièce *Die Petroleuminseln*, publiée en 1927 ou le roman *Erfolg*, publié en 1930.

Feuchtwanger, à la fin de l'année 1916, une philosophie moins profonde, ouvertement tournée vers le bonheur et la tolérance. L'adaptateur parle d'un «bouddhisme abâtardi», mais la sagesse de cette pièce, poursuit-il, «égale celle d'Epicure». Enoblir par l'art le plaisir des sens, sensualité et sensibilité, tact, tolérance et «délicatesse courtoise», voilà l'idéal de Kalidasa [1], auteur de cette œuvre poétique, probablement écrite au cinquième siècle de notre ère.

La littérature courtoise et Mozart sont, selon Feuchtwanger, les points de référence qui viennent à l'esprit d'un Européen à la lecture de cette œuvre:

> *Kalidasa est au drame indien ce que Mozart est à l'opéra allemand.* [2]

Comme dans la musique de Mozart, toutes les difficultés techniques semblent maîtrisées sans effort, la matière a perdu toute pesanteur. La sensibilité «naïve» du poète est si proche de la nature que l'image dominante de la pièce est celle de l'arbre «Aschoka» qui n'accepte de fleurir qu'après que la danseuse Malavika l'a enlacé. L'enchantement de Feuchtwanger devant une œuvre qui «par sa langue est assurément ce que le drame hindou a produit de plus beau» [3], rappelle celui de Heine devant cette même littérature de l'Inde, voire celui de Herder devant la poésie populaire :

> *On y respire, dans des vers d'une délicatesse qui n'a plus rien de terrestre, l'heureux état d'un peuple encore enfant dans son attachement à la nature.* [4]

---

1 «Da diese Welt nur Schein und Trug ist, so etwa folgerte dieser bastardisierte Buddhismus, so laßt sie laufen, wie sie läuft, und gewinnt allen Dingen die beste Seite ab! (...) Die Weisheit dieses Dramas ist die des Epikur: künstlerische Veredlung, aristokratische Verfeinerung des Genusses, sensible Sensualität. Takt, Toleranz, höfische Zartheit ist Kalidasas Ideal.»
Lion FEUCHTWANGER: (Einleitung zu) *Der König und die Tänzerin.* Ein Spiel in vier Akten. Nach dem Indischen des Kalidasa. In: *Dramen I*, op.cit. p.137 et 139.

2 «Er (=Kalidasa) bedeutet dem indischen Drama, was Mozart der deutschen Oper bedeutet.» Ibidem, p.143.

3 «Sprachlich ist das Werk sicherlich das Schönste, was das indische Drama hervorgebracht hat.» Ibidem, p.143.

4 «Es atmet in seinen überirdisch zarten Versen die seligste Zeit eines kindhaft der Natur hingegebenen Volkes.» Ibidem, p.143.

La guerre existe certes dans cet univers, mais à quoi bon s'en inquiéter, elle fait partie du jeu et trouvera sa résolution naturelle lorsque la danseuse aimée du roi s'avèrera être la fille du prince ennemi. [1]

C'est donc la face plus légère, plus érotique du théâtre hindou que Feuchtwanger présente ainsi au public, après *Vasantasena*. La danse et la pantomime y ont leur rôle, comme jeu rituel d'éveil du printemps et de l'amour. La cour étant le cadre unique de l'action, l'adaptateur a privilégié l'utilisation du vers iambique non rimé, n'utilisant la prose que pour le rôle du bouffon du roi, alors que dans l'original on retrouve l'alternance caractéristique du sanscrit et des dialectes plus populaires. Les développements épiques qui évoquent longuement l'histoire de toute une dynastie, ont été supprimés, si bien que l'action, réduite à la rencontre amoureuse du roi et de la danseuse, a pris ce tour stylisé, hors du temps, qui est celui du conte. L'importance donnée au rôle comique du bouffon est, elle aussi, le fait de l'adaptateur. [2]

Est-ce à dire que Feuchtwanger recherchait ici le seul divertissement, le seul plaisir du jeu poétique raffiné ? En fait, derrière l'histoire d'un roi polygame, c'est bien plutôt le pôle complémentaire de la philosophie du renoncement et de la passivité qu'il tente d'illustrer par cette fable. Par delà toute provocation et tout immoralisme, l'Inde peut sans doute aussi apporter aux Européens l'exemple d'un rapport «naïf» aux plaisirs des sens et de la vie tout court. Sur fond de guerre mondiale, ce message avait lui aussi son poids.

Créée le 5 mars 1917 au Kammerspiele de Munich, la pièce *Der König und die Tänzerin* [3] n'eut pas à la scène un destin aussi brillant que *Vasantasena* qui, après sa création à Mannheim, le 4 mars 1916, dans une mise en scène de Carl Hagemann, connut le succès dans plus de dix théâtres de langue allemande, pour la seule période de la guerre. Une des mises en scène les plus remarquables fut sans doute celle d'Otto Falckenberg aux Kammerspiele de Munich, avec dans le rôle-titre l'actrice Sibylle Binder dont ce fut le premier triomphe [4]. Feuchtwanger et Falckenberg se connaissaient de longue date, depuis l'époque de leur travail théâtral

---

1 Aussi le «bouffon» du roi («der Narr») est-il le Sage, dans l'univers du conte, lorsqu'il inverse les choses au début de l'œuvre: «Krieg! Krieg! Blödsinniges, widerwärtiges Geschrei! Wer wird sich wegen so einem bißchen Krieg so ein mörderisches Geschrei machen?» In: *Der König und die Tänzerin*. In:*Dramen I*, op.cit. p.151 (acte I).

2 A propos de tout ce travail d'adaptation de Feuchtwanger, voir les remarques précises de Dahlke, in *Dramen I*, *Anhang*, op.cit. p.625-633 et plus particulièrement p.626-630.

3 Mise en scène de Wolff von Gordon. Jouée une dizaine de fois, la pièce fut montée à nouveau à Königsberg en Février 1921, avant de disparaître du répertoire, malgré une reprise en 1974. Voir Dahlke, *Anhang*, op.cit. p.632-633.

4 La première eut lieu le 8 février 1918.

dans le cadre du «Akademisch-Dramatischer Verein». Avec la reprise par Falckenberg de la direction des Kammerspiele à l'automne 1917, les liens entre les deux hommes s'étaient resserrés. Par la suite, Falckenberg devait monter plusieurs œuvres et adaptations de Feuchtwanger [1] et prêter une oreille attentive aux sugggestions de l'écrivain, ainsi celle de créer la première pièce de Brecht à la scène, *Trommeln in der Nacht*, en septembre 1922.

Le charme et le raffinement de la mise en scène de *Vasantasena* par Falckenberg en 1918 contribua en tout cas à asseoir la réputation d'homme de théâtre dont jouissait désormais Feuchtwanger à Munich et à le confirmer dans ses ambitions de dramaturge. Après la première guerre mondiale, la pièce connut un succès remarquable et fut même transmise en version radiophonique en 1927 à Berlin [2], ce qui était alors un événement. Les comptes rendus des critiques ne permettent guère de penser que, par delà la féerie et l'exotisme qu'apportaient les mises en scène, la pièce ait eu sur le public du temps, en particulier avant 1918, le retentissement que l'adaptateur en attendait. Après la première à la Volksbühne de Vienne, en septembre 1917, Alfred Polgar ironise même sur la «profondeur» dont on crédite volontiers les contes hindous et qui pourtant ne laisse guère plus de trace dans l'âme du spectateur qu'une «brise douce et parfumée» ! [3]

On est loin de ce message de non-violence et de renoncement qui était apparu à Feuchtwanger comme une alternative aux appétits de pouvoir et de conquête en Occident dont la guerre était l'illustration.

---

1 En particulier *Der Amerikaner oder Die entzauberte Stadt*, en décembre 1920, *Der Frauenverkäufer*, d'après Calderon, en 1922 et surtout l'adaptation avec Brecht de *La Vie d'Edouard II*, d'après Marlowe, en 1924.

2 Voir Dahlke, *Anhang* , op.cit. p.615-616 sur les différentes mises en scène, également après 1945.

3 «Im großen Ganzen ist der Reiz, den *Vasantasena* auf einen Europäer anno 1917 übt, außerordentlich sanfter Natur. Ein mildes, parfümiertes Lüftchen weht dem Zuschauer um die Seele, und es wird ihm so: ein Drittel Kinderspiele, ein Drittel Gott und ein Drittel Langeweile im Herzen.» Alfred POLGAR: *Wiener Premieren*. In: *Die Schaubühne*, 13 (1917), 42 (15.10.1917). P.375.

CHAPITRE III

Nietzsche ou Bouddha? Les premiers drames historiques et philosophiques (1916-1917)

«Vielleicht bedeutet dieser Krieg nichts anderes als einen Schritt weiter auf dem Weg Europas zu Buddha.»

Lion FEUCHTWANGER à propos de *Warren Hastings* (1916).

CHAPITRE III
NIETZSCHE OU BOUDDHA ? LES PREMIERS DRAMES HISTORIQUES ET PHILOSOPHIQUES (1916-1917)

Adaptateur des Anciens, adaptateur du théâtre hindou, Feuchtwanger avait, dès le début des hostilités en 1914, trouvé là une forme d'expression indirecte de son pacifisme. Il prenait ainsi ses distances à l'égard de la politique belliqueuse du pouvoir, tout en donnant l'illusion de n'être que l'interprète d'une sagesse passée, et ce au risque d'être mal compris.

En concevant coup sur coup, en 1916 et en 1917 deux drames historiques, *Warren Hastings, Gouverneur von Indien*[1] et *Jud Süß*[2], l'écrivain choisissait un nouveau masque pour s'exprimer: celui qu'offrait le recul dans l'histoire. Certes *Julia Farnese*, la pièce achevée l'année précédente, se déroulait déjà dans un cadre historique, mais ce n'était qu'un cadre de convention, propre à mettre en valeur, sur le plan esthétique, le démonisme de l'artiste qui perdait la mesure de l'humain. Avec l'évocation des personnages historiques du dix-huitième siècle que furent Warren Hastings (1732-1818) et le Juif Josef Süss Oppenheimer, financier du Duc de Wurtemberg, jusqu'à sa chute en 1738, Feuchtwanger allait au contraire aborder la phase véritablement créatrice de sa carrière d'homme de théâtre et même bientôt de romancier, puisqu'à la suite du drame historique *Jud Süß* le roman de même titre verrait le jour, assurant à l'auteur une gloire internationale.

D'entrée, le dramaturge abordait l'histoire en homme de culture, soucieux de saisir dans les documents et les études historiques les mieux fondés, des biographies en particulier, les détails authentiques qui lui permettraient de mettre en valeur l'idée autour de laquelle il allait construire le drame du personnage central, dans son époque. Cette idée même, perçue par sa sensibilité d'homme du vingtième siècle, l'écrivain ne prétendait pas l'utiliser seulement pour interpréter le passé. Il visait surtout à appréhender par elle l'actualité présente. Le recul historique était un moyen, permettant de mieux saisir le présent.

---

1 Lion FEUCHTWANGER: *Warren Hastings, Gouverneur von Indien.* Schauspiel in vier Akten mit einem Vorspiel. München und Berlin (Georg Müller Verlag), 1916. (Edition citée).
Le texte n'a pas été repris par Dahlke dans son édition des *Dramen* pour laquelle n'a été retenue que la deuxième version du texte, revue par Feuchtwanger avec Brecht, sous le titre *Kalkutta, 4. Mai*
Cette adaptation sera analysée dans notre chapitre V.

2 Lion FEUCHTWANGER: *Jud Süß.* Schauspiel in drei Akten (vier Bildern). München (Georg Müller Verlag), 1918.
Le texte a été réédité pour la première fois par Dahlke, in: *Dramen I*, op.cit. P.253-335 (édition citée).

Dans sa conception du drame historique, sur laquelle nous reviendrons en détail, Feuchtwanger n'évoluera guère par la suite. Il ne fera que l'enrichir, en particulier à partir de son expérience de l'exil qui conférera au recours à l'histoire une dimension supplémentaire: celle d'un procédé de distanciation propre à être utilisé comme arme de diffusion de la vérité, pour lutter contre l'emprise du fascisme sur les esprits des contemporains. Il importe, nous semble-t-il, de souligner dès l'abord, chez Feuchtwanger, cette continuité d'intention dans l'approche des sujets historiques, car c'est le rapport entre l'écrivain et le public de son temps, et donc la réception de son œuvre, qui se trouvent, de ce fait, prendre une importance considérable pour l'analyse.

L'idée qui présidera à la conception de *Warren Hastings* et *Jud Süß*, Feuchtwanger la puisera donc dans son temps. Les contacts étroits qu'il entretenait alors avec Heinrich Mann, la découverte de l'œuvre d'Alfred Döblin, la lecture des écrits de Rudolf Kassner et de Walther Rathenau, la rencontre, peut-être, avec ce dernier, furent autant de facteurs qui déterminèrent son inspiration et sa vision des personnages historiques. Au centre des discussions que menaient tous ces intellectuels, il y avait un dualisme fondamental: celui de l'Esprit et de l'Action -«Geist und Tat»- avec sa variante plus politique, dans le contexte de la guerre: «l'Esprit et le Pouvoir» -«Geist und Macht»-, ou encore «Seele und Macht», «Buddha und Nietzsche».

A. Le dualisme de l'Esprit et du Pouvoir : Heinrich Mann, Döblin et Rathenau

L'année 1916 au cours de laquelle Feuchtwanger acheva *Warren Hastings* et conçut *Jud Süß*, deux drames du pouvoir, marqua pour l'Allemagne un sommet tragique du conflit en cours. Ce fut d'abord l'intensification de l'effort national, avec le «Programme de Hindenburg» qui mettait tous les rouages de l'économie et de la vie publique au service de la machine de guerre. Ce fut aussi, avant l'entrée en guerre, tant redoutée, des USA au printemps 1917, l'effrayant point d'équilibre des forces: l'on vit les deux parties s'affronter des mois durant à Verdun, sans que le carnage permette d'aucune façon d'avancer vers une solution du conflit. Le bel empire colonial, construit à la fin de l'ère bismarckienne, s'était effondré presque totalement dès les premiers mois de la guerre.

A l'intérieur, la quasi-dictature des militaires sur toute la vie publique provoquait la radicalisation des fronts politiques, qui balayait les derniers vestiges de l'illusoire «Union sacrée» d'août 1914. Les manifestations de masse contre la poursuite de la guerre prenaient de l'ampleur, dirigées par le député socialiste qui,

seul, au Reichstag, avait refusé le 2 décembre 1914 de voter les crédits de guerre: Karl Liebknecht. Arrêté, il fut alors condamné pour haute-trahison.

Parmi les intellectuels aussi, les fronts s'étaient durcis. Dès septembre 1914, ils s'étaient vus confrontés au problème de l'attitude à adopter face au pouvoir qui appelait toutes les forces de la nation à s'engager à son côté dans la guerre. Rares furent ceux qui, comme Romain Rolland, refusèrent alors tout engagement nationaliste pour s'engager contre la guerre elle-même, en se plaçant «au dessus de la mêlée». Gerhard Hauptmann prôna le silence, face aux décisions du pouvoir. Dès septembre 1914, Thomas Mann avait rédigé l'essai *Friedrich und die grosse Koalition* [1], marquant dans le sous-titre sa volonté de faire référence à l'actualité: *Ein Abriss für den Tag und die Stunde.* Il y faisait l'apologie d'une politique de force et d'agression. Etablissant un parallèle entre la Guerre de Sept ans et le conflit de 1914, il en arrivait à justifier l'invasion de la Belgique, pour aboutir finalement à l'idée d'une guerre moralement purificatrice. Quelques semaines plus tard, dans l'essai *Gedanken im Kriege* [2], il fustigeait l'attitude critique de son frère Heinrich à l'égard du pouvoir wilhelminien, en établissant une hiérarchie des valeurs entre «culture» et «civilisation».

Rabaissé au rang de «littérateur de la civilisation» («Zivilisationsliterat»), Heinrich Mann s'engagea alors avec combativité dans la voie qu'il avait indiquée dès 1910 dans son essai intitulé *Geist und Tat* [3]: l'union de l'Esprit et de l'Action. En 1916, le texte fut repris dans un recueil au titre significatif: *Das Ziel. Aufrufe zu tätigem Geist* [4]. Aux côtés de Heinrich Mann, on y retrouve les grands noms du cercle de *Die Aktion*, Kurt Hiller, Ludwig Rubiner, Max Brod, Alfred Wolfenstein, Rudolf Leonhard et Franz Werfel: tous prennent position dans la discussion sur les «finalités de la paix» («Friedensziele») qui avait alors relayé la phase plus nationaliste des discussions sur les «finalités de la guerre» («Kriegsziele») [5]. Le périodique *Die*

---

1 Thomas MANN: *Friedrich und die Große Koalition* in: *Der Neue Merkur*, Jan./Feb. 1915.
Die Schaubühne rend compte tardivement de ce texte, en 1916, en adoptant une position de neutralité: cf. Moritz HEIMANN: *Politisches von einem Dichter.* In: *Die Schaubühne*, 12 (1916), 23 (8.6.1916). P.539-543.

2 Thomas MANN: *Gedanken im Krieg.* In: *Die Neue Rundschau*, Nov. 1914.
Edition citée: Thomas MANN. *Essays.* Band 2. Politik, herausgegeben v. Hermann Kurzke, Frankfurt am Main, 1977. P.23 à 37.
Julius BAB rend compte de ce texte dans un article très critique: *Thomas Mann und der Krieg.* In: *Die Schaubühne*, 11 (1915), 5 (4.2.1915). P.104-108.

3 Heinrich MANN: *Geist und Tat.* In: *Pan*, 1 (1910), p.137-143.

4 *Das Ziel. Aufrufe zu tätigem Geist.* Hg. Kurt Hiller, München und Berlin (Georg Müller Verlag), 1916.

5 Cf. *Süddeutsche Monatshefte*, 12 (1915), Nov. 1915, Dez. 1915. Ces deux numéros sont entièrement consacrés au sujet «Friedensziele».

Schaubühne se fit l'écho de cette publication [1] dont le retentissement fut considérable. L'appel de Heinrich Mann à la responsabilité de l'écrivain dans la lutte politique contre le pouvoir en place, aux côtés du peuple, avait gardé, en 1916, toute sa force. La référence à Rousseau et l'affirmation de la capacité du peuple français, et non du peuple allemand, à réaliser la synthèse de l'Europe avait même pris une dimension provocatrice nouvelle. En outre, dans *Die Weißen Blätter*, Schickele venait de publier *l'Essai sur Zola* de son ami [2]. Achevé en 1915, ce texte apportait une réponse cinglante à l'essai de Thomas Mann, *Gedanken in Kriege*, consommant la rupture entre les deux frères.

Feuchtwanger n'avait pas seulement suivi la polémique dans les pages de *Die Neue Rundschau*, *Die Weißen Blätter* et dans *Die Schaubühne*. Il l'avait vu naître et avait participé d'une certaine façon à la gestation de l'essai sur Zola puisque Heinrich Mann, avec Wedekind, lui avait été très proche durant ces années de guerre. Marta Feuchtwanger a raconté les interminables discussions nocturnes sur Zola, lorsque Lion accompagnait Heinrich Mann, au sortir de la «Torggelstube», jusqu'à son domicile alors assez misérable [3]. Ces conversations ont apporté à l'écrivain, de son propre aveu, une vision plus claire de l'époque, alors qu'il cherchait encore sa voie [4].

Dans son essai sur Zola, cet «alter ego» découvert tardivement, Heinrich Mann ne partait plus du dualisme de l'Esprit et du Pouvoir qui sous-tendait son œuvre antérieure, par exemple son roman *Im Schlaraffenland* (*Le Pays de Cocagne*) publié en 1900. Il affirmait désormais que la vérité même, née de l'activité de l'esprit, est pouvoir, le seul qui puisse vaincre. Le vrai pouvoir est moral. C'est sur lui seul que peut se fonder l'action politique, en un mot l'Etat. Qu'il en soit donc fini de cette «scandaleuse» coupure entre l'intellectuel et la politique, entre l'Esprit et l'Action. «L'esprit, c'est l'action qui a lieu pour l'homme, aussi convient-il que le politicien soit Esprit et que l'intellectuel agisse!» [5]. Tel était le credo de Heinrich Mann, l'appel non sans grandeur qu'il lançait à ses contemporains. Au personnage de Frédéric II, le Prussien belliqueux, érigé par Thomas Mann en modèle pour l'Allemagne

---

1 Martin SOMMERFELD: *Das Ziel*. In: *Die Schaubühne*, 12 (1916), 19, 11.5.1916. P.442-447.

2 Heinrich MANN: *Zola*. In: *Die Weißen Blätter*, Nov. 1915, p.1312-1382. Repris dans: H. Mann: *Essays*. Hamburg (Claasen) 1960. P.154-240 (édition citée).

3 Voir à ce sujet: Marta FEUCHTWANGER: *Nur eine Frau*. Op.cit. p.102.

4 «Erst in diesen Jahren und durch die Gespräche mit diesen Männern (= Heinrich Mann, Frank Wedekind et l'acteur Albert Steinrück) klärte sich mir das Bild der Zeit.» In: *Aus meinem Leben*. Op.cit. p.413-414.

5 «Geist ist Tat, die für den Menschen geschieht - und so sei der Politiker Geist und der Geistige handle !» In: Heinrich MANN: *Zola*. Op.cit. p.212.
Voir à ce sujet et pour la traduction de la citation: André BANULS: *Heinrich Mann. Le poète et la politique*. Paris (Klincksieck), 1966. P.256.

d'aujourd'hui opposée à une Europe «unie dans la haine», et en particulier à une France s'abandonnant à «une ivresse enragée et une hystérie honteuse» [1], Heinrich Mann renvoyait l'image contraire d'un intellectuel français, précisément, intervenant dans la politique au nom de la justice sociale et de la morale. Les «littérateurs révolutionnaires» («Revolutionsliteraten») de novembre 1918 à Munich seront de la lignée de cet Emile Zola, et Heinrich Mann sera, tout naturellement, des leurs.

Il faut souligner combien la position de Thomas Mann était alors confortable, combien celle de Heinrich, par contre, l'était peu. Schickele doit s'exiler pour un temps à Zurich, avec son périodique *Die Weißen Blätter*, à partir d'avril 1916. L'essai sur Zola qu'il avait publié en novembre 1915 reste sans grand écho, dans la *Schaubühne* par exemple, où l'on venait d'accorder une large place à Thomas Mann pour ses quarante ans. Il faut dire qu'Arnold Zweig, chargé de cet hommage [2], s'était gardé de faire allusion aux «écrits de guerre» de l'auteur des *Buddenbrooks*.

Il est sans doute significatif pour l'esprit du temps qu'un article de Natonek paru en juin 1916 dans cette même *Schaubühne*, sous le titre *Geist und Macht* [3] esquive le débat politique sur le dualisme de l'Esprit et du Pouvoir en se plaçant au niveau philosophique. Au cœur de la guerre qui s'enlise, l'auteur de l'article définit l'esprit et le pouvoir comme deux pôles contraires de l'activité humaine, en des termes qui, d'abord, rappellent Nietzsche au lendemain de la victoire de 1870: que le pouvoir se garde de réaliser son rêve d'une Allemagne forte aux dépens de l'Esprit ! Car si le pouvoir a besoin de l'Esprit et vit dans l'illusion qu'il lui suffit de l'appeler pour qu'il surgisse, «l'Esprit est indépendant du pouvoir». Mais, après cette affirmation de la force de l'Esprit souverain, c'est sa faiblesse qui est mise en avant. On s'éloigne de Nietzsche et de Heinrich Mann («Geist ist Tat»). C'est la philosophie asiatique de la contemplation et de la passivité qui s'exprime ici, sans que la référence soit explicite. L'Esprit qui «demeure tel qu'en lui-même en tout temps et toute circonstance» est défini comme sachant se contenter de lui-même, tirant sa force de sa faiblesse en ce monde et de ses incertitudes loin du commerce et du bruit. Il est «l'humilité que confère le savoir», tandis que le Pouvoir est «aspiration insatiable à sortir de soi» et «solide naïveté», s'installant dans l'ici-bas et trouvant «une satisfaction forte à être au cœur même des rouages» auxquels se borne son regard [4].

---

1 Voir ces quelques formules dans l'essai de Thomas MANN: *Gedanken im Kriege*: «Deutschland ist heute Friedrich der Große (...) Es ist sein Kampf, den wir zu Ende führen (...) (gegen) das in Haß verbündete Europa. (...) Und Frankreich ? Geht seine Generosität und Menschlichkeit nicht unter in einem Rausch von Tollwut und schimpflicher Hysterie ?» In: *Essays*. Op.cit. P.27-28 et 32.

2 Arnold ZWEIG: *Thomas Mann. Zum vierzigsten Geburtstag*. In: *Die Schaubühne*, 11 (1915), numéros 22 à 25, datés des 3, 10, 17 et 24.6.1915.

3 Hans NATONEK: *Geist und Macht*. In: Die Schaubühne, 12 (1916), 24, (5.6.1916). P.563-564.

4 «Geist ist unabhängig von Macht. (...). Er bleibt sich durch alle Zeiten und Zustände gleich (...).Geist ist die in sich ruhende Genügsamkeit - Macht der ewige rastlose Drang nach außen; Geist ist die Kraft der irdischen Schwäche, der Gedrücktheit, der Unsicherheit, des Entferntseins

Cette apologie de l'Esprit comme faiblesse efficace à un moment où, dans l'affrontement des puissances européennes, les démonstrations de force menaient dans l'impasse, ouvrait une voie qui n'était ni celle de Thomas Mann ni celle de son frère Heinrich. C'était la voie de la non-résistance, de la sagesse asiatique du «Wu-Wei», née de l'expérience de la vanité de l'action et du combat, dont Alfred Döblin avait fait le sujet de son roman *Die drei Sprünge des Wang-Lun*. L'œuvre, écrite en 1912-1913, avait été publiée en 1915 [1], et le prix Fontane avait consacré son auteur l'année suivante.

Au moment où lui-même s'intéressait au personnage de Warren Hastings, un homme se situant, selon lui, à la charnière de l'Europe et du monde spirituel asiatique, Feuchtwanger découvrait chez Döblin un écrivain en quête de la même synthèse de deux univers antagonistes. Parti de la lecture du théâtre hindou, lui-même s'y essayait par la forme dramatique. Döblin, pour sa part, réussissait dans le roman à «réaliser ce dont Goethe avait rêvé lorsqu'il concevait le *Divan occidental-oriental*: plier la sensibilité et la pensée orientales à une forme achevée de l'art occidental». Ce jugement admiratif, on peut le lire sous la plume de Feuchtwanger dans la *Schaubühne* datée du 12 septembre 1916 [2]. Il s'agit là d'un de ses tout premiers comptes-rendus d'une œuvre romanesque et l'événement est d'importance. En effet, par delà la parenté spirituelle qui l'unit à un auteur de sa génération et dont la pièce *Jud Süß* portera la marque, c'est peut-être la découverte des ressources qu'offre le genre du roman historique qui aura le plus de conséquences pour l'œuvre future de Feuchtwanger. Le roman *Jud Süß* sera dans la lignée de ce *Wang-Lun*, qualifié par le critique de véritable «épopée d'un peuple» avec son «foisonnement de visages divers», sa diction toute «de couleur, de mouvement, de nerf et de vie», son personnage principal apparaissant comme «une sorte de Florian Geyer à la chinoise, dont le cœur brûle d'aspiration à la justice», «un homme avec sa contradiction fondamentale»: le mélange d'une «ardente soif d'action» et du «renoncement le plus subtil» [3].

---

vom betriebsamen Wirrwarr – Macht ist robuste Naivität, Befangensein im Irdischen, derbes kräftiges Behagen mittendrin im Getriebe, ohne Aufblick, ohne Blick auf sich selbst und über sich hinaus auf etwas Fremdes, auf das Andersartige. Geist ist wissende Demut, fähig, sich vor einer simplen Eisenkonstruktion in heimlicher Bewunderung weinend zu beugen». Ibidem, p.563-564.

1 Alfred DÖBLIN: *Die drei Sprünge des Wang-Lun*. Berlin (S. Fischer), 1915.

2 «(Alfred Döblins Roman) ist ungefähr die Erfüllung dessen, was Goethe träumte, als er den *Westöstlichen Diwan* konzipierte: östliches Fühlen und Denken, in eine vollendete westliche Kunstform gezwungen.» Lion FEUCHTWANGER: *Alfred Döblins Roman*. in: *Die Schaubühne*, 12 (1916), 37, 12.9.1916. P.240. Repris dans: *Ein Buch nur für meine Freunde*. Op.cit. p.328 (édition citée).

3 Pour toutes ces citations: ibidem, p.330.

Feuchtwanger n'entre pas dans le détail de la philosophie inspirée de Lao Tseu, rassemblant des éléments du taoïsme et du bouddhisme, qui sous-tend le roman de Döblin. Seul lui importe le dualisme de l'action et de la spiritualité sur lequel est fondé le destin tragique du mouvement religieux des «mendiants» («Die wahrhaft Schwachen»), réunis autour de Wang Lun. Le personnage du «Mage», dans la pièce *Jud Süß*, incarnera cette sagesse empruntée au «Tao-tê-ching» à laquelle parvient Wang Lun après maintes errances, maintes conversions et maintes rechutes :

> *Vouloir conquérir le monde par l'action mène à l'échec. Le monde est de nature spirituelle, on ne doit pas lui porter atteinte. Celui qui agit, le perd. Celui qui s'attache, le perd également.*[1]

Loin de cacher sa dette spirituelle et artistique envers Döblin, l'auteur de *Jud Süß* l'a maintes fois affirmée [2]. Le premier acte de la pièce s'ouvre sur une fable extraite du roman de Wang Lun, que Feuchtwanger relèvait déjà dans son compte rendu: l'histoire d'un homme qui fuit devant son ombre et la trace de ses pas, sans jamais trouver de répit. Le destin du financier Süss Oppenheimer dans le Wurtemberg du dix-huitième siècle rejoint ainsi celui de Wang Lun dans la Chine de ce même dix-huitième siècle, pour prendre une valeur de parabole sur la quête vaine du pouvoir.

La rencontre avec un intellectuel suscitant l'engagement de l'esprit face au pouvoir – Heinrich Mann –, la lecture d'un roman «asiatique» prônant au contraire, après l'expérience de l'action et du pouvoir, la non-résistance et la contemplation – *Die drei Sprünge des Wang Lun* – apparaissent comme des éléments déterminants dans l'approche par Feuchtwanger du problème du dualisme de l'Esprit et du Pouvoir, pendant la première guerre mondiale.

Une troisième rencontre fut également décisive, en orientant l'écrivain dans son choix d'un Juif comme personnage principal du drame qu'il devait écrire sur cette même problématique du pouvoir, à la suite de *Warren Hastings*: ce fut la rencontre avec Walter Rathenau. Ce personnage hors du commun, à la fois homme de lettres, philosophe et industriel, bientôt appelé à des responsabilités politiques, a fasciné Feuchtwanger, de son propre aveu. C'était lui dont il voulait faire le héros de

---

1 «Die Welt erobern wollen durch Handeln mißlingt. Die Welt ist von geistiger Art, man soll nicht an ihr rühren. Wer handelt, verliert sie; wer festhält, verliert sie». Ibidem, p.329. (Il s'agit d'une citation du roman de Döblin.)

2 On connaît cette formule que Feuchtwanger ne reniera jamais, bien que l'œuvre ultérieure de Döblin, *Berlin Alexanderplatz* en particulier, ne trouve guère son adhésion: «Von den Zeitgenossen haben drei mich stark beeinflußt, die Begegnung mit ihrem Werk das meine verändert. Heinrich Mann hat meine Diktion verändert, Döblin meine epische Form, Brecht meine dramatische.» In: *Versuch einer Selbstbiographie* (1927). In: *Die Literatur*, 29. Jg. (1927). P.569 et suiv. Repris dans: *Ein Buch nur für meine Freunde*, op.cit., p.355.

son œuvre nouvelle. Pourtant, ne réussissant pas à donner forme à cette matière actuelle, il résolut de revenir deux siècles en arrière [1]. Josef Süss Oppenheimer devint ainsi dans le drame, puis dans le roman, porteur du dualisme de «l'âme» et du «pouvoir», tel qu'il pouvait apparaître aux contemporains en 1916, à travers les écrits et dans la carrière même de Rathenau.

On connaît la vie publique de ce haut responsable de l'empire industriel de l'AEG qui avait, dès 1907, touché à la politique en qualité de conseiller semi-officiel dans les Affaires coloniales en Afrique, avant de proposer ses services au Ministère de la Guerre en 1914 pour organiser l'approvisionnement de l'Allemagne en matières premières. L'autre face du personnage est moins connue: il avait en même temps fait œuvre de philosophe, en appelant au triomphe de «l'âme», dans un livre touffu intitulé *Zur Mechanik des Geistes oder Vom Reich der Seele* (*La mécanique de l'esprit ou De l'empire de l'âme*). Publié à la veille de la guerre mondiale [2], l'ouvrage semble avoir atteint un large public en 1916 seulement, si l'on en croit un compte rendu publié dans *Die Schaubühne* cette année-là précisément, sous le titre *Geist und Seele* [3]. Sous la plume de Rathenau, le terme de «Geist» apparaît dans une constellation nouvelle qui n'est pas celle de Heinrich Mann, «Geist und Tat», évoquée plus haut. «Geist» désigne ici l'intellect, qui est volonté expansive, complexité et effort. Rathenau voit dans ce qu'il a engendré, sous la pression de la nécessité de nourrir la population mondiale, à savoir la division du travail, le capitalisme et le colonialisme, un phénomène de «mécanisation» de l'humanité d'aujourd'hui [4] qu'il réprouve. A l'activisme «mécanique» de l'esprit («Der zweckhafte Mensch»), il oppose l'âme («Der zweckfreie Mensch»). Le salut ne peut venir que d'un retour à l'âme car celle-ci

---

1 En 1935, Feuchtwanger écrit: «Vor Jahren etwa lag mir einmal daran, den Weg eines Mannes zu zeigen vom Tun zum Nichttun, von der Aktion zur Betrachtung, von europäischer zu indischer Weltanschauung. Es lag nahe, diese Idee der Entwicklung eines Mannes aus der Zeitgeschichte zu gestalten: Walter Rathenaus. Ich versuchte es: es mißlang. Ich legte den Stoff zwei Jahhunderte zurück und versuchte, den Weg des Juden Süß Oppenheimer darzustellen: ich kam meinem Ziel näher.»
In: *Vom Sinn und Unsinn des historischen Romans.* In: *Internationale Literatur* (Moskau), Nr 9, Sept. 1935. Repris dans: *Ein Buch nur für meine Freunde*, op.cit. p.497.
Feuchtwanger évoque ici pour la première fois dans ses écrits, en 1935 donc, cette analogie entre Rathenau et le Juif Süss. S'agit-il pour autant d'une construction a posteriori ? L'analogie était-elle inavouable en 1917 voire dangereuse et ce jusque dans les années vingt, même après la parution du roman ? C'est sans doute une réponse nuancée qu'il conviendra de donner. Nous y reviendrons dans la suite de ce chapitre.

2 Walther RATHENAU: *Zur Mechanik des Geistes oder Vom Reich der Seele.* Berlin (S. Fischer), 1913.

3 Käte TISCHENDORF: *Geist und Seele.* In: *Die Schaubühne*, 12 (1916), 43 (24.10.1916). P.381-384.

4 Rathenau développe déjà cette idée dans un ouvrage précédent intitulé *Zur Kritik der Zeit*, Berlin (S. Fischer) 1912. Un chapitre y porte le titre: *Die Mechanisierung der Welt.*

ignore l'avidité de possession et de pouvoir qui sont des facteurs non créatifs chez l'homme [1].

Ainsi s'exprime sous la plume de Rathenau une sorte de mystique de l'âme, en des envolées qui, parfois, annoncent celles du théâtre expressionniste. En conclusion de *La mécanique de l'esprit,* une formule retient l'attention: «Die Seele kehrt heim» - l'âme retrouve son havre - [2]. Elle trouve sa réplique parfaite dans le dernier acte de *Jud Süß:* «Meine Seele verlangt heim...» - mon âme aspire à retrouver son havre - [3]. La pièce de Feuchtwanger recèle ainsi plus d'une formulation qui laisse percevoir une parenté d'idées avec l'œuvre de Rathenau et donne à penser que le dramaturge s'est aussi laissé inspirer par la personnalité complexe de l'industriel-philosophe qui ne pouvait jamais faire oublier qu'il était juif. Fut-il à cette époque figure d'identification ou repoussoir ? Rathenau pourrait bien avoir été l'un et l'autre pour les contemporains et en particulier pour Feuchtwanger. La génération expressionniste s'est nourrie de ce personnage qui, avant même que son destin devienne tragique, a livré aux hommes de théâtre, en particulier, le modèle d'une quête dramatique de la synthèse du «pouvoir» et de «l'âme», du progrès et de l'humanisme. Georg Kaiser l'a fait incarner par «le Fils du Milliardaire» dans *Gas I* et *Gas II* [4], figure-symbole qui se heurte à l'incompréhension de la masse. Dans sa transposition historique, Feuchtwanger s'est attaché à donner, avec le Juif Süss, une vision plus politique, plus tragique aussi, de l'homme évoluant dans la sphère du pouvoir, qui, pour avoir voulu monter trop haut, perd tout, mais se trouve lui-même. Kaiser a considéré comme exemplaire l'humanisme de l'industriel, Feuchtwanger le dualisme de l'homme juif, même assimilé.

Ce dualisme, Rathenau l'a formulé avec le plus de force dans un appel lancé en juillet 1918 «A la jeunesse d'Allemagne» :

> *Je suis un Allemand de souche juive. Mon peuple est le peuple allemand, ma patrie le pays allemand, ma foi la foi allemande qui est au-dessus des confessions. La nature pourtant, souriante dans son caprice et impérieuse dans sa bienveillance, a mêlé dans un antagonisme bouillonnant les deux*

---

1 «Der Triumph des Intellekts ist der Zweck (...). Die Seele aber will nichts. Sie trägt in sich Streben und Erfüllung (...). Ihr Wesen ist zweckfrei».
In: Walther RATHENAU: *Zur Mechanik des Geistes oder Vom Reich der Seele.* In: *Gesammelte Schriften* in 5 Bänden, 2. Bd., Berlin (S. Fischer), 1918. P.35-36.

2 Ibidem, p.339.

3 *Jud Süß.* In: *Dramen I,* op.cit. p.329.

4 Georg KAISER: *Gas.* Berlin (S. Fischer), 1918.
Georg KAISER: *Gas II.* Berlin (Kiepenheuer), 1920.

sources de mon antique race: l'aspiration à saisir le réel et un penchant pour le monde spirituel. [1]

Ce personnage complexe, d'une lucidité étonnante sur lui-même et sur son temps, est venu souvent à Munich, durant les années de guerre. Il y rencontrait volontiers Wilhelm Herzog, son ami de longue date, éditeur de *Das Forum*, et aussi Wedekind, pour parler de politique et de littérature à la «Torggelstube». C'est là que Feuchtwanger a très probablement fait sa connaissance, si l'on en croit l'évocation par Marta Feuchtwanger, dans son livre de souvenirs, du cercle qui fréquentait alors ce café littéraire [2].

L'interrogation sur le rapport entre l'esprit et le pouvoir, dans toutes ses variantes, était un signe du temps, engendré par la conscience grandissante de l'absurdité de la guerre. De la rencontre de cette interrogation sur le monde présent avec des personnages de l'histoire, découverts au gré de ses lectures, Lion Feuchtwanger a tiré ses drames historiques *Warren Hastings* et *Jud Süß*. Nées d'une même inspiration, les deux œuvres se répondent et s'opposent tout à la fois. Elles se répondent par une même approche de la matière historique et la même quête d'une synthèse de l'Europe et de l'Asie. Elles s'opposent par leur structure dramatique et par la voie que choisissent finalement les deux héros.

B. *Warren Hastings* et *Jud Süß* : de la matière historique à l'idée dramatique

La notice de présentation dont Feuchtwanger a accompagné la pièce *Warren Hastings* lors de sa publication [3], ainsi que plusieurs prises de position de

---

1 «Ich bin ein Deutscher jüdischen Stammes. Mein Volk ist das deutsche Volk, meine Heimat ist das deutsche Land, mein Glaube der deutsche Glaube, der über den Bekenntnissen steht. Doch hat die Natur, in lächelndem Eigensinn und herrischer Güte die beiden Quellen meines alten Blutes zu schäumendem Widerstreit gemischt: den Drang zum Wirklichen, den Hang zum Geistigen». In: Walther RATHENAU: *An Deutschlands Jugend* Berlin (S. Fischer), 1918. P.9.

2 «Auch Walther Rathenau fand sich ein und unterhielt sich mit Wedekind über große Politik». In: Marta FEUCHTWANGER: *Nur eine Frau* Op.cit. p.105. Rathenau a écrit sur Wedekind des pages d'une grande perspicacité qui montrent combien cet homme d'action était attentif à l'évolution du monde des Lettres, et en particulier du théâtre, dans son temps. Cf. Walther Rathenau: *Frank Wedekind zum fünfzigsten Jahr.* Natur und Wille. (7. Mai 1914). In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, Berlin (S. Fischer), 1918. P.72-73.

3 Lion FEUCHTWANGER: *Warren Hastings (Selbstanzeige).* In: *Vossische Zeitung*, Nr. 542, 22.10.1916. P.2. Repris dans: *Ein Buch nur für meine Freunde*, op.cit. p.375-378. Et dans: Dramen II, op.cit. p.280-283 (éd. citée).

l'auteur à propos de la pièce et du roman *Jud Süß*[1] sont révélatrices du rapport de l'écrivain avec l'histoire dans le processus de création littéraire.

Ce processus est le même pour les deux drames historiques. C'est dans les biographies des personnages historiques que Feuchtwanger a cherché son inspiration, s'orientant dès l'abord vers une forme dramatique de facture classique, avec un héros central occupant le devant de la scène.

Pour Warren Hastings, le biographe de référence était l'historien anglais Thomas Babington Macaulay qui avait lui-même été Gouverneur des Indes, quelques décennies après le colonisateur de la fin du dix-huitième siècle. L'essai sans complaisance de Macaulay avait été réédité dans une nouvelle traduction en 1915[2] et Feuchtwanger avait saisi l'occasion pour s'inscrire en faux contre l'exploitation anti-anglaise du sujet, qui trouvait son illustration jusque dans les manuels scolaires d'alors[3]. En érudit qu'il était, il avait également consulté d'autres sources anglaises qu'il cite nommément[4]. L'image du «pédant génial»[5], de «l'homme de pouvoir typique» ne pouvait le satisfaire. Pour lui, il n'y allait «ni du personnage historique de Hastings, ni de celui de Macaulay», pas plus que du «destin individuel du héros», qui ne lui semblaient pas offrir matière à une véritable tragédie. Seul un Bernard Shaw, concède-t-il, aurait pu y trouver un sujet dramatique - remarque intéressante, par laquelle il reconnaît au dramaturge anglais un talent original que lui-même ne revendique pas. La conception du tragique développée ici par Feuchtwanger est foncièrement classique: il a cherché derrière le personnage historique de Warren Hastings «l'ombre d'une grande idée», autour de laquelle il pouvait élaborer un conflit dramatique dont le dénouement fût tragique. Le point de départ de cette «idée» était un détail: l'intérêt de Warren Hastings pour le sanskrit. A partir de ce détail historique, dont il dit lui-même qu'il pourrait n'avoir qu'un intérêt philologique, Feuchtwanger a construit son personnage, il l'a grandi jusqu'à faire de lui le porteur d'une grande

---

1 Cf. *Anmerkung für den Spielleiter*, accompagnant le texte du drame *Jud Süß*. In: *Dramen I*, op.cit. p.335.
Cf. *Brief an Ludwig Ganghofer (München, 2.10.1917)*. Repris dans *Dramen I*, op.cit. p.336.
Cf. *Über «Jud Süß»*. In: *Freie Deutsche Bühne* (Das blaue Heft), 11.Jg. Nr 1, 5.1.1929. Repris dans: *Ein Buch nur für meine Freunde*, op.cit. p.379-382.
Cf. aussi: *Vom Sinn und Unsinn des historischen Romans* (1935). Op.cit. p.497.

2 Thomas Babington MACAULAY: *Warren Hastings*. Leipzig (Reclam Universal-bibliothek), 1915.

3 Voir à ce sujet DAHLKE, in: *Dramen II, Anhang*, op.cit. p.745.

4 Ainsi les biographes Charles Allen LAWSON et George Bruce MALLESON dont les travaux, parus respectivement en 1892 et 1894 en anglais, visaient à réhabiliter Warren Hastings. Voir à ce sujet, DAHLKE, ibidem p.746, et FEUCHTWANGER: *Warren Hastings (Selbstanzeige)*, op.cit. p.280.

5 Pour cette formule et les quelques autres citées dans les lignes qui suivent, voir: *Warren Hastings (Selbstanzeige)*, op.cit. p.280 et 282.

mission, à l'échelle de l'humanité. Le dramaturge confère à sa créature une dimension téléologique, dépassant son époque, qu'il formule en ces termes :

> *Ce n'est pas un hasard, ce ne peut être un hasard, si l'homme qui, vu de l'extérieur, a soumis l'Inde aux Anglais, l'Asie aux Européens, si cet homme précisément a ouvert à l'Orient vaincu la voie qui lui permettrait d'assujettir spirituellement l'Europe triomphante.*[1]

La vision qu'il a de son temps, des années de la Première Guerre mondiale qui montrent, selon lui, l'échec de la volonté de puissance en Europe et la quête d'une nouvelle spiritualité, Feuchtwanger la projette sur le personnage historique de Warren Hastings, à la fin du dix-huitième siècle. L'homme devient un héros tragique du fait de l'antagonisme des forces qu'il incarne, de par la volonté de l'auteur :

> *C'est lui, le triomphateur, qui a dû, le premier, ressentir le pouvoir mystérieux du pays vaincu. Lui qui était le type même de l'Européen, (...) homme des réalités et froid calculateur, il n'a pu se détacher de la sagesse énigmatique du pays qu'il avait soumis, (...) de cette doctrine du renoncement, de la non-résistance.*[2]

Au terme de ce processus d'interprétation du personnage historique, c'est l'histoire elle-même qui a pris un sens comme expression du dualisme fondamental de «l'Inde et de l'Europe, de l'homme d'action et de l'homme d'esprit, du pénitent et du soldat, de Bouddha et de Nietzsche» [3]. Le personnage dramatique s'efface au profit de l'idée, du message abstrait, livré au spectateur comme une clé lui permettant d'interpréter le monde présent. Les réflexions de Feuchtwanger sur son premier drame historique s'achèvent ainsi sur le mot «actualité», comme sur un point d'orgue :

---

1 «...es ist kein Zufall, kann kein Zufall sein, daß der Mann, der äußerlich Indien den Engländern, Asien den Europäern unterwarf, daß just dieser Mann dem besiegten Osten den Weg bahnte, das siegreiche Europa geistig zu unterjochen». In: *Warren Hastings* (*Selbstanzeige*), op.cit. p.280-281.

2 «Er, der Triumphator, mußte als erster die geheimnisvolle Macht des bezwungenen Landes verspüren. Er, der typische Europäer, (...) der Tatsachenmensch, der nüchterne Rechner (...): er konnte nicht los vo der rätselvollen Weisheit des Landes, das er unterjocht (...): die Lehre vom Verzichten, vom Nicht-Widerstreben». Ibidem, p.281.

3 «Nicht um das Einzelschicksal des Helden also geht es mir, sondern um das Erlebnis: Indien und Europa, Tatmensch und geistiger Mensch, Büßer und Soldat, Buddha und Nietzsche». Ibidem, p.282.

Peut-être cette guerre ne signifie-t-elle rien d'autre qu'un pas de plus dans la marche de l'Europe vers Bouddha. Si vous en convenez, alors ma pièce a évidemment une certaine actualité.[1]

Dans la gestation de la pièce *Jud Süß*, la démarche de l'écrivain avait été inverse. L'impulsion créatrice avait d'abord été éveillée par une personnalité contemporaine, Walther Rathenau, avant de se fixer sur le personnage du dix-huitième siècle. Remonter dans le temps signifiait pour Feuchtwanger prendre ses distances par rapport à un destin encore inachevé qu'il ne réussissait pas à saisir, c'est-à-dire à la fois à interpréter dans sa signification et à mettre en forme dramatique.

Le choix du dix-huitième siècle marquait chez l'écrivain, après *Warren Hastings*, une continuité d'inspiration dont la référence essentielle était le roman de Döblin *Die drei Sprünge des Wang Lun*. Mais le choix d'un épisode de l'histoire allemande constituait un élément nouveau. L'histoire - l'ascension et la chute du financier juif de Karl Alexander, Duc de Wurtemberg - était bien connue et avait dès le lendemain de la condamnation du personnage suscité toute une floraison de libelles et de récits propres à répondre à la curiosité des contemporains. A l'époque, si quelques voix avaient jugé arbitraires le déroulement du procès et le jugement, personne n'avait véritablement cru à l'innocence du condamné ou pris publiquement position sur le caractère antisémite de l'affaire. C'était surtout la chute brutale d'un homme aussi puissant qui avait frappé les esprits, ainsi que son exécution ignominieuse dans la fameuse cage reproduite sur les gravures du temps. Mais pour les générations postérieures, Joseph Süss Oppenheimer [2] allait devenir un «cas» exemplaire sur lequel juristes, historiens et écrivains prendraient position, donnant ainsi une certaine image du Wurtemberg au siècle dit «des Lumières».

Les interprétations contradictoires du personnage, marquées ou non par l'antisémitisme, ses propres contradictions - sachant que l'on conspirait à sa chute, Süss n'a rien tenté pour la prévenir - les légendes nées autour de sa vie, tout cela constituait pour Feuchtwanger une matière dramatique de choix. Rien n'y était univoque, tout y appelait à interprétation.

Avant même de se plonger dans les ouvrages des historiens sur le Juif Süss, le dramaturge avait pu trouver chez Wilhelm Hauff une version romanesque des

---

1 «Vielleicht bedeutet dieser Krieg nichts anderes als einen Schritt weiter auf dem Weg Europas zu Buddha.
Und wenn ihr so wollt, dann freilich hat mein Stück eine gewisse Aktualität.» Ibidem, p.283.

2 Nous respectons la graphie historique choisie par Feuchtwanger dans la pièce: *Joseph* et non Josef (dans le roman).

derniers jours du personnage avant sa chute [1]. Toute la nouvelle, fidèle à la loi du genre, est concentrée sur cet «événement extra-ordinaire», dans une atmosphère de bal masqué et de complot qui laisse beaucoup de place aux pressentiments et aux sinistres présages, mais bien peu à la psychologie du personnage principal. Süss y apparaît comme un arriviste forcené, un être cynique sans la moindre complexité. Ici et là s'exprime une certaine pitié à l'égard du peuple juif maudit. Le personnage du Duc de Wurtemberg est absent, comme s'il s'agissait de ne pas ternir l'image du pouvoir légitime. Feuchtwanger a parlé de «l'antisémitisme naïf» de Wilhelm Hauff [2]. En fait, on n'en trouve guère trace ici C'est plutôt une espèce de neutralité distante, teintée d'humanisme et de foi dans le progrès de la civilisation qu'exprime l'auteur à la fin de sa nouvelle [3]. Le regard de Hauff sur le Juif Süss demeure extérieur, l'évocation historique de la société du Wurtemberg est pittoresque, sans plus.

Feuchtwanger ne pouvait qu'être irrité par cette conception de l'histoire comme simple source de sujets à sensation. Il avait lu Nietzsche dont la philosophie de l'histoire l'avait marqué: servir l'histoire, écrivait Nietzsche, n'a de sens que si l'histoire sert à vivre [4]. C'était bien ce lien «vital» entre le personnage historique et lui-même – un élément de la vie et de la personnalité de son héros rejoignant ses propres préoccupations et celles de ses contemporains en 1916 – que Feuchtwanger cherchait à trouver dans la lecture d'ouvrages sur le Juif Süss. Comme pour *Warren Hastings*, une remarque incidente relevée dans une biographie [5] avait retenu son attention: Süss avait refusé lors de son procès, de se convertir au christianisme. Pourtant, cette conversion lui aurait sans doute sauvé la vie. Les termes mêmes de ce refus, rapportés par le biographe, ne manquent pas de dignité :

---

1 Wilhelm HAUFF: *Jud Süß* (1827). In: *Gesammelte Werke*, Band 1. Leipzig, 1925. P.391-471.

2 «Die naiv-antisemistische Darstellung Wilhelm Hauffs wurde zwar viel gelesen ; aber ich finde kein Zeugnis, daß sie (...) Wirkungen hervorgebracht oder irgend jemanden ernsthaft ergriffen hätte». Lion FEUCHTWANGER: *Über Jud Süß* (1929), op.cit. p.380.

3 Après l'exécution de Süss, Hauff termine l'œuvre sur cette réflexion: «Beides, die Art wie dieser unglückliche Mann mit Württemberg verfahren konnte und seine Strafe sind gleich auffallend und unbegreiflich zu einer Zeit, wo man schon längst die Anfänge der Zivilisation und Aufklärung hinter sich gelassen, wo die Blüte der französischen Literatur mit unwiderstehlicher Gewalt den gebildeten Teil Europas aufwärts riß». Wilhelm HAUFF: *Jud Süß* Op.cit. P.470.

4 «Nur soweit die Historie dem Leben dient, wollen wir ihr dienen». Friedrich NIETZSCHE: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (Vorwort). In: *Unzeitgemäße Betrachtungen II* (1873/74). In: *Werke*, 1. Band, München, Wien (Hanser). 1980. P.209.

5 Feuchtwanger en cite l'auteur dans son essai *Über Jud Süß* (1929), op.cit. p.381. L'ouvrage dont il s'agit est: Manfred ZIMMERMANN: *Josef Süß Oppenheimer, ein Finanzmann des 18. Jahrhunderts.* Ein Stück Absolutismus- und Jesuitengeschichte. Stuttgart, 1874.

Changer de religion est l'affaire d'un homme libre et sied fort mal à un prisonnier.[1]

A partir de là, et sans doute aussi de quelques notations du biographe sur la transformation physique du personnage et sur son retour, plus désespéré que serein, à la religion de ses pères [2], Feuchtwanger a construit *son* Juif Süss. Il a décrit l'instant qui fut à l'origine du processus de création de l'œuvre, comme une vision brutale par laquelle le personnage lui apparut à la fois concrètement et dans sa signification profonde. Ce ne fut pas tant la fidélité de Süss à sa religion qui lui sembla éclairer d'un coup son destin [3], mais plutôt ceci :

> *(...) je le vis qui se laissait tomber. Je compris sa fortune et sa chute à la fois. Je le vis symboliquement parcourir la voie qui est celle de notre évolution à tous, la voie menant de l'Europe à l'Asie, de Nietzsche à Bouddha, de l'Ancienne à la Nouvelle Alliance.*[4]

L'écrivain cherche ainsi dans l'histoire le détail concret qui lui fournira l'impulsion nécessaire à la création d'une véritable parabole («Gleichnis»). Constatant à propos de Joseph Süss que le personnage historique présenté dans les biographies des historiens n'était qu'un Juif de cour parmi d'autres, un bouc émissaire parmi d'autres, avant qu'il ne trouve son «centre de gravité» lui conférant une signification [5], Feuchtwanger rejoint dans son rapport à l'histoire le philosophe Theodor Lessing. Ce dernier, collaborateur de *Die Schaubühne* avant 1914, avait publié en 1916 un long essai intitulé *Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen*[6] dont

---

1 «Religion ändern ist Sache für einen freien Menschen und steht gar übel an – einem Gefangenen.» Cité par Zimmermann, op.cit. p.128.

2 Voir ZIMMERMANN, op.cit. p.129-131.

3 Feuchtwanger n'a d'ailleurs pas utilisé le motif du refus de la conversion dans le drame. Il l'exploitera dans le roman.

4 Voici tout ce passage: «Ich sah, sie (diese Stelle) lesend, plötzlich den Weg und das Bild des Mannes, Zentrum und Gleichnis seines Lebens. Nicht daß er einem Bekenntnis treu blieb, in das er, vermutlich übrigens nur halb, hineingeboren war, zog mich an und erhellte mir sein Schicksal. Sondern es war dies, daß ich sah, wie er sich fallen ließ. Ich begriff sein Glück und seinen Sturz in einem. Ich sah ihn gleichnishaft, den Weg beschreiten, den unser aller Entwicklung geht, den Weg von Europa nach Asien, von Nietzsche zu Buddha, von alten zum neuen Bund». In: *Über «Jud Süß»* (1929). Op.cit. p.380-381.

5 Feuchtwanger emploie l'expression «gleichnishaftes Zentrum». Ibidem, p.381.

6 Theodor LESSING: *Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen oder Die Geburt der Geschichte aus dem Mythos.* (1ère édition: 1916). Hamburg, 1962. (Avec une postface de Christian GNEUSS, p.321-337).

par la suite Feuchtwanger citera volontiers le titre [1] comme garant en quelque sorte de sa propre vision de l'histoire. «L'histoire donne un sens à ce qui n'en possède pas»: tel est bien l'adage que, dès ses premiers drames historiques et, plus tard, dans ses romans historiques, l'écrivain entendait suivre. Il ne partageait certainement pas le pessimisme de Theodor Lessing sur l'histoire de l'humanité, succession d'accidents et de hasards dénués de «raison» (Vernunft), ne laissant de l'homme, aujourd'hui encore, qu'une image de misère et de mutilation [2]. Mais l'idée du philosophe selon laquelle l'historien est plus proche de l'artiste que du scientifique, parce qu'il crée, en écrivant l'histoire, un mythe nécessaire à l'homme pour vivre [3] était de nature à lui plaire. Warren Hastings et Joseph Süss devaient bien apparaître comme les «créatures» de l'écrivain qui avait su, à partir de détails anodins transmis par les chroniqueurs, déceler la signification profonde de leur destin d'hier pour l'homme d'aujourd'hui. Il ne s'agissait nullement de fiction, mais d'une approche «intuitive» des personnages, qui permettait à l'auteur d'accéder à la «vérité intérieure» de l'histoire [4]. Aussi ne manque-t-il pas de préciser en 1929 à propos de *Jud Süß* que les recherches historiques menées après la parution de son œuvre (il s'agit ici du roman) n'ont fait que confirmer l'interprétation qu'il avait donnée intuitivement du personnage [5].

A propos de ses deux œuvres *Warren Hastings* et *Jud Süß*, Feuchtwanger ne s'est jamais embarrassé d'explications sur les personnages ou les éléments d'intrigue qu'il avait inventés de toutes pièces. De toute évidence, la notion d'exactitude historique n'a pas de sens pour lui. Seule compte la cohérence du personnage, à partir de ce «centre» que lui confère l'écrivain en donnant à son destin une signification globale. Ainsi, s'il a introduit dans la fable dramatique le personnage de fiction qu'est Tamar, la fille de Joseph Süss, c'était certes pour des raisons dramaturgiques: il fallait justifier psychologiquement la rupture entre le Duc et Süss sans trop entrer dans les détails du «projet catholique» de Karl Alexander, explication véritable de cette rupture. Mais la raison profonde de «l'invention» de ce personnage [6]

---

1 Ainsi en particulier dans son essai sur la défense du roman historique, écrit en exil: *Vom Sinn und Unsinn des historischen Romans.* Op.cit., p.500.

2 «Rundum, wohin wir blicken, sehen wir noch so viel Unvollkommenes, Häßliches, Rohes, Widerwärtiges; überall begegnet uns der Typus Mensch in so verkrüppelter, vom Leben erniedrigter und herabgesetzter Form; (...)überall sehen wir den allherrschenden Zufall an Stelle der Vernunft.» Theodor LESSING: *Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen*, op.cit. p.315.

3 Voir le sous-titre de l'ouvrage de Theodor Lessing: *Die Geburt der Geschichte aus dem Mythos* (cf. note 22) et la postface établie par C. Gneuss, op.cit. p.329.

4 Feuchtwanger emploie à propos de *Juif Süss* les formules «die innere Wahrheit meiner Geschichte», «die intuitiv gefaßte Kurve». In: *Über Jud Süß* (1929). Op.cit. p.381.

5 Ibidem, p.381.

6 Feuchtwanger en a puisé l'idée dans la nouvelle de Conrad Ferdinand MEYER: *Der Heilige* (1879), dont le héros est Thomas Becket.
Voir à ce sujet: Wolfgang BERNDT: *Die frühen historischen Romane Lion Feuchtwangers.* Eine

est à chercher dans sa signification symbolique: Tamar devait incarner la face cachée de Süss, son aspiration à «l'âme» et à la spiritualité. La clé du personnage est dans sa référence à la Cabale juive, dont il sera question plus loin [1].

Une dernière remarque pourrait conclure cette analyse du rapport de Feuchtwanger à l'histoire: elle concerne le héros. Lorsque l'écrivain parle du héros dans ses réflexions sur ses premiers drames historiques, c'est toujours au sens dramaturgique, jamais au sens «héroïque» du terme. Il ne lui importe pas de réhabiliter Joseph Süss ou Warren Hastings, deux hommes condamnés par leur temps, pour en faire de grandes figures historiques, des individus d'exception proposés comme modèles au spectateur pour qu'il se mesure, voire s'identifie à eux. Pour le dramaturge, ni l'un ni l'autre n'est exemplaire même s'il leur fait incarner une «grande idée». Cela tient à cette idée même qui relève non pas de la morale, de la psychologie ou encore de la politique, mais de la philosophie. Action ou contemplation, pouvoir ou renoncement, Europe ou Asie, Nietzsche ou Bouddha - cette alternative, dans toutes ses formulations, non seulement engendre des personnages ambivalents mais dépasse à ce point l'individu qu'il en perd ses contours, n'est plus qu'un schème, une abstraction. «Ce n'est pas le destin individuel du héros qui m'importe», écrivait Feuchtwanger à propos de Warren Hastings [2]. Il concevait la démarche suivie par le Juif Süss comme une «parabole» («Gleichnis»).

Doit-on en conclure que ces deux premiers drames historiques de l'écrivain sont des drames philosophiques dont les héros principaux -qui selon la tradition classique ont donné leur nom à l'œuvre - ne seraient que l'incarnation d'une idée de l'auteur sur un argument historique ? Ne serait-ce pas aller un peu vite en besogne ? Il se pourrait bien en effet que le spectateur ne voie en Warren Hastings qu'un homme divisé entre le pouvoir et l'amour, en Joseph Süss qu'un Juif qui accepte comme une expiation d'être le bouc émissaire de sa race. La dimension humaine des personnages l'emporterait alors sur l'idée. Avant d'évoquer l'accueil des deux pièces à la représentation - critère relatif mais critère tout de même de l'interprétation à leur donner - il convient de s'arrêter quelque temps sur la construction dramatique de chacun de ces deux drames. Les conclusions auxquelles nous aboutirons seront peut-être inattendues. Nées d'une même idée - la synthèse de l'Europe et de l'Asie.- les deux œuvres s'avèrent être de facture différente. Leur message s'en trouve lui aussi différent.

---

monographische Studie. Inaugural-Dissertation, Humboldt-Universität, Berlin, 1953 (non publié). P.42 et suiv.

1 Voir la partie D du chapitre III, sur Feuchtwanger et «la question juive».

2 Rappelons cette formule déjà citée: «Nicht um das Einzelschicksal des Helden geht es mir, sondern um das Erlebnis: Indien und Europa (...)». In: *Warren Hastings. (Selbstanzeige*, 1916). Op.cit. p.282.

C. Du drame historique classique au drame expressionniste? Ou : Du héros tragique à «l'Homme spirituel».

La pièce *Warren Hastings* ne semble pas, à première vue, répondre au schéma habituel du drame classique en cinq actes. L'auteur l'introduit par un *Prélude* (*Vorspiel*) qui est suivi de quatre actes, sans répartition en scènes à l'entrée ou à la sortie des personnages. Mais cette apparente liberté de l'auteur n'est qu'un leurre, peut-être simplement destiné à donner à l'œuvre un air de modernisme. Le *prélude* est en effet un véritable acte d'exposition d'importance comparable à celle des quatre actes qui suivent [1]. L'action se déroule à Calcutta en 1775, en différentes pièces du Palais du Gouverneur et dans la villa de Marianne, Baronne Imhoff, que Warren Hastings doit bientôt épouser (actes 2 et 3).

Le *Prélude* introduit d'entrée le conflit, dans une scène statique qui est un réquisitoire: les émissaires de la Compagnie des Indes, venus de Londres, demandent des comptes au Gouverneur Warren Hastings qu'ils accusent de mener envers les indigènes une politique coloniale inhumaine. Le mouvement dramatique de la scène est porté par le seul affrontement des idées. Froid, réaliste, Warren Hastings semble maîtriser le jeu. D'accusé, il se fait accusateur du système colonial qui protège les puissants et affame le peuple. Réclamer et l'humanité et le profit est une hypocrisie qu'il dénonce. Pour remédier à la misère, il a dû utiliser la force. Mais si action et morale sont contradictoires, la fin, selon lui, justifie les moyens. La scène, fermée sur elle-même, s'achève sur le désaveu de l'action de Hastings. Un drame sur le colonialisme, se doublant d'un débat sur l'antagonisme de l'action et de la morale: c'est ainsi que la pièce semble s'annoncer. Le personnage principal apparaît menacé, mais non encore ébranlé dans son pouvoir.

Une phrase pourtant, prononcée par un des membres de la délégation de Londres, élargit le débat :

> *La Compagnie est depuis longtemps devenue autre chose qu'une entreprise de commerce: c'est une affaire politique. Elle représente l'Angleterre, elle représente l'Europe en Asie.*[2]

---

1 Ce *Vorspiel* comporte, dans l'édition de 1916, 23 pages, le premier acte 32 pages, le deuxième 23, le troisième 27 et le quatrième 32. L'écrivain a donc pris soin de respecter un certain équilibre entre les cinq parties du drame.

2 «Die Compagnie ist längst aus einem Handelsunternehmen eine politische Gesellschaft geworden. Sie vertritt England, sie vertritt Europa in Asien.» In: *Warren Hastings* (1916), op.cit. p.23. (Vorspiel).

Ainsi donc la confrontation qui va se jouer dans les actes suivants aura pour enjeu l'affirmation de la culture européenne face à celle de l'Asie.

Le premier acte devait donc introduire dans le jeu dramatique l'élément asiatique. L'auteur a choisi pour ce faire un procédé de miroir: à Warren Hastings que Cowper, son secrétaire et biographe, caractérise comme

> *un fonctionnaire du destin en quelque sorte, le seul qui puisse jeter un pont entre l'Europe et l'Asie* [1],

et ce par sa culture et ses recherches sur le sanscrit, répond le personnage du Maharadjah Nenkomar. Lui aussi est un homme de double culture, maîtrisant à la fois, apprend-on, «l'érudition des Pandits et toute l'Encyclopédie européenne» [2]. Mais si leur culture rapproche les deux hommes, le pouvoir les oppose. Nenkomar conspire pour hâter la chute du Gouverneur et celui-ci le fait chasser pour empêcher qu'il ne pactise avec les envoyés de Londres. Le conflit est désormais ouvert entre Hastings et ces derniers qui lui annoncent son procès. Entre l'humanité, la culture et le pouvoir, Hastings se prépare déjà à choisir le pouvoir qu'il pense concilier avec l'amour pour Marianne.

L'élément structurel original dans ce premier acte est donné par le personnage de Cowper. A cet ami d'enfance de Warren Hastings l'auteur a confié un rôle qui n'a plus rien de commun avec la réalité historique. Spectateur des faits et gestes du Gouverneur, qu'il consigne soigneusement pour écrire sa biographie, il est en marge de l'action et crée donc une distance par rapport à celle-ci. Son rôle est «épique» [3], mais avec une dimension parodique qui fait de lui un personnage de comédie. Ainsi, à la fin de l'acte, il rapporte, vue de la fenêtre et en raccourci, la scène de l'expulsion du Maharadjah. C'est le témoin oculaire des tragédies classiques qui parle ici, avec, après des séquences brèves, précises sur les faits, une petite note plus sensible qui trahit le poète, le fabulateur [4]. En effet, le personnage est mieux que le

---

1 «Er ist ein Beamter des Schicksals gewissermaßen, der einzige, der eine Brücke schlagen kann zwischen Europa und Asien.» In: *Warren Hastings*, op.cit. p.32 (Premier acte).

2 Cf. ibidem, p.38: «Er beherrscht nicht nur die umständliche Gelehrsamkeit der Pandits, sondern auch die ganze europäische Enzyklopädie.»

3 Nous employons ici le mot «épique» dans son acception allemande (= relevant du genre narratif) et brechtienne: élément interrompant le déroulement dramatique et créant une distance par rapport à celui-ci.

4 Voir ce passage: «Cowper: Die Soldaten rücken immer vor. Es ist schon mehr eine Flucht. - Nun ist der Hof ganz leer. Ein paar bunte Tücher glänzen in der Sonne, die die Geschenkträger haben liegen lassen, und ein einsamer Turban.» In: *Warren Hastings*, op.cit., acte I, p.55.

miroir du héros [1] et des événements. Il est avant tout le double parodique de l'auteur. «Singeant» Feuchtwanger avec sa «grande idée», Cowper construit l'image d'un Hastings «génie naïf», choisi par le destin pour «jeter un pont entre l'Europe et l'Asie» [2]. Mais, dès la scène suivante, Hastings lui-même détruit le mythe que son biographe crée autour de lui, non sans s'être auparavant copieusement gaussé de cet éternel contemplatif qui agit par procuration, en se référant aux grands modèles héroïques du passé :

> *N'avez-vous jamais envie de participer au combat, de porter des coups contre mes adversaires, contre les nôtres ? Pouvez-vous supporter d'être là, assis comme dans une loge de théâtre, inactif et sans jamais faire autre chose que des remarques en marge ? (...) Ne déclamez pas, Cowper ! Vous rêvez ! Je veux exploiter le plus de territoires possibles pour la Compagnie. C'est tout. Faire de l'argent, pour dire les choses sobrement. Et moins sobrement: assujettir l'Inde aux Anglais.*[3]

Par cette stratégie de la distance, un procédé éminemment épique qui interrompt le fil dramatique, Feuchtwanger démythifie à la fois le héros historique et sa propre activité de créateur. C'est un jeu ironique, mais sans doute aussi la marque d'un certain scepticisme sur l'écriture dont témoignaient déjà les œuvres de jeunesse de l'écrivain. Serait-ce là une constante de son écriture ? Toujours, l'écrivain Feuchtwanger se regarde écrire, à travers un personnage dramatique créé à cette fin qui, à son tour, est spectateur de l'action du héros principal. Ainsi l'opposition entre action et contemplation, idée centrale de la pièce si l'on en croit l'auteur, n'est pas d'entrée intégrée dans un processus dramatique. Elle est d'abord exposée, extériorisée, dans le débat entre Hastings et Cowper, avant de prendre une forme dramatique dans le choc entre la volonté de pouvoir du Gouverneur et la philosophie du renoncement de Nenkomar au troisième acte, et avant d'apparaître enfin intériorisée dans le dualisme tragique qui déchire Hastings au quatrième acte.

Après le premier acte qui montrait la menace pesant sur Hastings, le deuxième met en place les éléments de sa chute. Marianne accepte des bijoux d'un

---

1 Dans le *Prélude*, Hastings charge Cowper de répondre à sa place aux émissaires de Londres. Il objectivise ainsi sa propre action humanitaire en Inde et son jugement sur le colonialisme. Cf. *Warren Hastings*. *(Vorspiel)*. Op.cit. p.9-10.

2 Cf. *Warren Hastings*, op.cit., acte I, p.32.

3 «Hastings: Lüstet es Sie da niemals, mitzukämpfen, gegen meine, unsere Gegner dreinzuschlagen ? Können Sie das aushalten, tatenlos dazusitzen wie in einer Theaterloge und immer nur Randbemerkungen zu machen ? (...)
Nicht deklamieren, Cowper ! Sie schwärmen. Ich will möglichst weite Gebiete für die Handelsgesellschaft ausnützen. Das ist alles. Geld machen, nüchtern ausgedrückt. Und weniger nüchtern, Indien den Engländern unterwerfen.»
In: *Warren Hastings*, op.cit., acte I, p.40.

prince indigène et tombe ainsi dans le piège qui permettra d'accuser Warren Hastings de corruption. C'est en même temps un acte de retardement. Les deux personnages croient le moment de leur bonheur arrivé puisqu'ils vont pouvoir s'épouser - instant d'idylle avant la tempête. Francis, un des envoyés de Londres, entonne de façon un peu inattendue un long couplet sur sa lassitude à l'égard de l'Europe et sa fascination pour la sagesse hindoue. Ce morceau de bravoure, encore un motif «épique» et non dramatique dans la pièce, rassemble tous les éléments de l'opposition entre le matérialisme européen et la spiritualité asiatique, entre la perversion par le pouvoir et la pureté dans l'harmonie avec la nature, entre la «civilisation» et «l'âme du monde [1]. Francis justifie sa lutte contre Warren Hastings par la politique inhumaine de celui-ci envers les indigènes, qui a détruit son beau rêve de paradis sauvegardé. Le spectateur comprend sans peine que ce personnage joue ici le rôle du moraliste, non sans naïveté d'ailleurs, comme en témoigne la référence quelque peu ironique aux *Moralische Wochenschriften* de l'époque [2].

Une grande fête à laquelle Marianne a invité, non sans inconscience, Nenkomar et Francis, les ennemis de Hastings, est, au troisième acte, l'occasion de faire éclater le conflit. La première apparition sur scène du Maharadjah trouve une fin brutale avec son arrestation sur ordre du Gouverneur. Celui-ci a repris une position de force, pourtant son triomphe apparaît illusoire: l'affaire des bijoux acceptés par Marianne annonce sa chute au quatrième et dernier acte. Ce triomphe apparaît vain également au regard de la philosophie hindoue du renoncement qu'exprime Nenkomar: bientôt celui-ci va partir sur les chemins, moine-mendiant laissant derrière lui sa puissance et sa richesse [3].

Au quatrième acte, le heurt des deux philosophies, celle de l'affirmation de la puissance et celle de la quête de la paix intérieure par la non-résistance et la mort, mène au sommet dramatique de la pièce. Après l'exécution de Nenkomar, une nécessité pour le Gouverneur des Indes s'il veut garder le pouvoir en Inde, celui-ci reçoit de plein fouet le double message que lui transmettent le Maharadjah [4] et un moine-mendiant, figure symbolique et réincarnation en quelque sorte de Nenkomar, qui surgit soudain dans son univers [5]. La scène visionnaire avec le mendiant, hors de toute vraisemblance dramatique, est un élément propre au théâtre expressionniste, une de ces scènes-choc destinées à mener le personnage à une nouvelle «station» de son

---

1 Cf. *Warren Hastings*, op.cit., acte II, p.79-81.

2 Ibidem, p.81.

3 «Nenkomar: Noch drei Jahre und ich darf den Prunkmantel des Maharadscha mit dem ockergelben Kleid der Entsagung vertauschen, der taumelnde Traum meines Lebens wird hinter mir verwehen, ein Bettelmönch darf ich die weißbestaubte Straße ziehn, (...) dem Brahma nachsinnend, friedenvoll, hauslos, tatenlos.» Ibidem, acte III, p.100.

4 Ibidem, acte IV, p.117.

5 Ibidem, acte IV, p.131-134.

évolution. Dans sa pièce *Der Bettler* (1912), Reinhard Sorge a été l'un des premiers à introduire dans le théâtre allemand de telles scènes, traduisant sa propre expérience mystique du passage du surhomme nietzschéen à l'Homme-Dieu, Jésus-Christ [1].

Pourtant, Feuchtwanger ne laisse pas entrer la pièce dans le schéma structurel du drame expressionniste. En héros nietzschéen, Hastings se rebiffe contre cette philosophie asiatique de l'abandon du moi, il refuse cette «station» vers la spiritualité, cette «conversion» qui ferait de lui un «Homme Nouveau» [2] :

> *Je ne suis pas de leur race. Mes pères se sont battus contre vents et marées (...) Le soleil n'a pas asséché en moi la volonté ni tari l'ardeur de mes désirs. Je veux et je désire. Et j'aspire à ce qui me manque.*[3]

On retrouve ainsi à la fin de la pièce l'image du héros classique brisé, incompris, mais s'affirmant lui-même. Contraint par le faux-pas de Marianne de choisir entre elle et ses fonctions en Inde, Hastings renonce à son bonheur privé pour continuer de remplir ce qu'il croit être sa mission quasi religieuse :

> *Je suis le seul à être destiné, destiné devant Dieu et devant les hommes, à régner en Inde, à réconcilier l'Europe avec l'Inde. Mon action n'est plus que barbarie sanglante et absurde si on la prive de sa motivation supérieure et sacrée.*[4]

Voilà donc un héros qui se sacrifie au nom d'une idée supérieure. Il sacrifie aussi tout un peuple dans une région de l'Inde convoitée par un Prince dont l'aide lui est nécessaire pour poursuivre son action [5]. Le mot de Goethe sur

---

1 Voir à ce sujet le commentaire sur le texte de Sorge dans le recueil établi par Günther RÜHLE: *Zeit und Theater.* 1913-1925. Band II. *Vom Kaiserreich zur Republik.* Frankfurt/Main, Berlin, Wien (Ullstein), 1980. P.843 et suiv.
Un compte rendu sur la pièce publiée en 1912, avait paru la même année dans *Die Schaubühne*, 8 (1912), 47 (21.11.1912). P.542-543.

2 Nous mettons ici entre guillemets les mots-clés de l'expressionnisme à la scène.

3 «Hastings: Ich bin nicht von ihrem Stamm. Meine Väter schlugen sich herum mit Meer und Sturm (...) Mir hat die Sonne nicht den Willen vertrocknet und die Wunschkraft gedörrt. Ich will und wünsche. Und entbehre.» In: *Warren Hastings*, op.cit., acte IV, p.133.

4 «Hastings: (...) weil ich der einzige bin, der berufen ist, vor Gott und der Welt berufen, in Indien zu herrschen, Europa und Indien zu versöhnen. Meine Tat wird sinnlos-blutige Barbarei, wenn man ihr den großen, heiligen Antrieb nimmt.» Ibidem, acte IV, p.136.

5 Dans une scène où il justifie son action devant son biographe Cowper, Hastings utilise même des formules qui sont à interpréter comme une défense du colonialisme:
«Ich muß doch die Rohillas opfern ! Ich muß die Macht behalten in Indien. Der Inder kann sich nicht selbst regieren. Er braucht den fremden Eroberer, der ihn beherrscht. (...) Ich bin der notwendige Mittelpunkt dieses Chaos (...). Indien und ich, wir gehören zusammen. Ich liebe Indien. (...) Ich liebe diese ganze wirre, heiße Bundheit. Sie ist ein Stück meiner Seele (...) Daß ich die Macht habe in Indien, das ist notwendig.» Ibidem, acte IV, p.122-123.

l'immoralisme de l'homme d'action, mis en exergue à la pièce et que Nietzsche aimait aussi à citer, prend ici toute sa valeur, de même que celui de Bouddha sur la souffrance qui naît de la soif de pouvoir [1]. La pièce se referme sur elle-même, et le héros tragique reste seul. Même Cowper, son biographe, l'abandonne, lorsqu'il signe l'arrêt de mort du peuple des «Rohillas», dont on ne sait s'il n'est pas aussi pour Hastings un acte auto-destructeur.

Cette équivoque, sans doute, rend le personnage attachant pour le spectateur. Mais qu'en est-il de «l'idée», de cette quête d'une synthèse de l'Europe et de l'Asie que Feuchtwanger voulait illustrer ? Force est de constater qu'elle n'est pas véritablement intégrée dans la structure dramatique, parce que cette «mission» dont parle Hastings n'a pas de contours concrets. On apprend qu'il a étudié le sanscrit mais jamais on ne voit le personnage engagé spirituellement dans la réalité hindoue ; jamais n'apparaît non plus l'œuvre civilisatrice qui justifierait les moyens qu'il emploie pour agir. De là naît une équivoque quant à la signification à donner à la pièce. Nécessairement, elle parle du colonialisme, mais l'auteur n'a pas voulu que ce soit là le sujet de l'œuvre. De même l'opposition entre Juifs et Chrétiens, l'antisémitisme, n'est pas, selon lui, le sujet de *Jud Süß*. On comprend dès lors l'irritation d'Alfred Kerr dans son compte rendu sur la représentation de la pièce :

> *En tout cas, un point reste obscur dans la pièce de Monsieur Feuchtwanger: ce Monsieur Warren est-il pour lui un héros ou un repoussoir ?* [2]

Sans ménagement, selon son habitude, Kerr met le doigt sur le point faible de l'œuvre: son ambiguïté, à laquelle contribue largement la structure dramatique classique choisie par l'auteur. En effet, cette structure tend à mettre en avant un individu aux prises avec un conflit dont il doit sortir seul, brisé ou grandi. Le triomphe du réalisme politique du héros à la fin de la pièce, même teinté d'un certain tragique intérieur, occulte à la fois l'idée d'un rapprochement de l'Asie et de l'Europe que

---

On retrouve ici l'alliance des deux termes «Seele» et «Macht», mais le mot «Seele» apparaît vidé de son sens, réduit à un sentimentalisme dénué de spiritualité.

1 «Der Handelnde ist immer gewissenlos. Es hat niemand Gewissen als der Betrachtende.» GOETHE.
«Dies, ihr Mönche, ist die heilige Wahrheit von der Entstehung des Leidens: es ist der Durst nach Sein, der von Wiedergeburt zu Wiedergeburt führt, der Durst nach Lust, der Durst nach Werden, der Durst nach Macht.» BUDDHA.
Ibidem, (Motto) p.5.
Feuchtwanger utilisera encore une fois la citation de Goethe en épigraphe au deuxième acte de *Thomas Wendt*.

2 «In jedem Fall bleibt etwas unklar an Herrn Feuchtwangers Schauspiel: ist Herr Warren sein Held ? Oder sein Abscheu ?» Alfred KERR: *Lion Feuchtwanger: Warren Hastings*. (24.10.1916). In: *Die Welt im Drama*, 4. Band. Berlin, 1917. P.171.

voulait exprimer l'auteur, et le problème du colonialisme que le public ne manquerait pas de chercher dans l'œuvre. En fait, vu avec du recul, ce héros, dont les qualités maîtresses sont le sang-froid et le calcul [1], avait tout pour devenir une figure intéressante sur la scène des années vingt, à condition que son créateur le libère de toutes les références à la philosophie asiatique sur lesquelles Kerr ironisait déjà en 1916 [2]. Brecht ne s'y est pas trompé lorsqu'il a collaboré très étroitement avec Feuchtwanger en 1925 à l'adaptation de l'œuvre pour en faire une sorte de prototype du théâtre de la «Nouvelle Objectivité» («Neue Sachlichkeit»). Ceci nous intéressera dans une étape ultérieure de cette étude.

Si, dans *Warren Hastings*, Feuchtwanger reste pour l'essentiel fidèle au schéma du drame historique traditionnel avec son héros tragique, la pièce *Jud Süß* révèle dans sa facture dramatique des éléments plus neufs, de caractère plus expérimental. Dans la bouche du personnage du «Mage», un mot, au troisième acte, prend une résonance toute particulière: le mot «station» [3]. Il s'agit du dernier tableau de l'œuvre, intitulé «Verwandlung». Le sens en est double: changement de décor et métamorphose. Voilà deux termes qui sont des maîtres-mots du théâtre expressionniste et dont l'emploi ne peut être fortuit. Avec ces «sésames», le lecteur est tenté de chercher un accès nouveau à une pièce qui, à première lecture pourtant, ne semble pas relever de la catégorie du théâtre expressionniste. On ne peut y trouver en effet ce pathos extatique de l'expression, cette langue brisée dans sa structure grammaticale même, dont Reinhard Sorge ou Walter Hasenclever, avec leurs drames respectifs *Der Bettler* et *Der Sohn* [4] avaient donné l'exemple au théâtre dès avant 1914, dotant la jeune génération d'un langage neuf.

Les positions prises par Feuchtwanger sur l'expressionnisme à l'époque où il concevait *Jud Süß*, sont sans équivoque. Analysant le roman d'Alfred Döblin *Die drei Sprünge des Wang Lun*, l'écrivain avait exprimé son admiration pour la structure expressionniste du livre, basée sur les trois métamorphoses de Wang Lun, mais il avait pris ses distances vis-à-vis de certaines outrances de style, dans la ligne, écrivait-

---

1 Les mots qu'emploie volontiers Hastings sont les adjectifs «nüchtern», «kühl», «offen». Cf. *Warren Hastings*, op.cit. p.25, 40, 38, 59 etc.

2 Nous y reviendrons plus loin à propos de la réception de l'œuvre.

3 «Magus: Dein Vater, Joseph, stürzte wie du. Und schleppte Leid und Leben weiter. Durch alle Stationen.» *Jud Süß*, op.cit. p.329 («Verwandlung»).

4 Reinhard SORGE: *Der Bettler*. Berlin (Fischer), 1912.
Walter HASENCLEVER: *Der Sohn*. Leipzig (Kurt Wolff Verlag), 1914.

il, de *Die Weißen Blätter* de René Schickele [1]. Schickele s'était engagé clairement du côté des jeunes expressionnistes, publiant en avant-première dans sa revue *Der Sohn* de Hasenclever [2].

Feuchtwanger n'a pas publié de compte rendu critique sur le théâtre expressionniste en dehors de ses articles sur le cycle Strindberg monté à Munich en 1915, le dramaturge norvégien pouvant être considéré comme un précurseur de l'expressionnisme. Il avait alors marqué sa réticence devant la violence du langage de l'écrivain, tout en reconnaissant sa puissance créatrice et en soulignant l'importance de l'événement sur le plan théâtral. Une «mise en scène extatique»: c'est ainsi que Falckenberg avait qualifié son propre travail scénique, conçu dans une sorte d'état d'ivresse et d'obsession dans lequel il avait réussi à entraîner les acteurs [3]. Par la suite, Feuchtwanger n'a pas pris la plume pour rendre compte du nouveau cycle Strindberg monté par Falckenberg aux Kammerspiele en 1916, avec en particulier la création allemande des deux dernières parties du *Chemin de Damas*. Selon Falckenberg lui-même, cette représentation avait marqué une étape nouvelle avec l'abandon du jeu naturaliste et la percée du «magique» à la scène [4]. Le metteur en scène avait ensuite poursuivi son travail d'avant-garde, créant la pièce de Georg Kaiser *Von morgens bis mitternachts* en avril 1917, avant de proposer au début de la saison 1917-1918 un cycle de théâtre contemporain sous le titre *Das jüngste Deutschland*. Les Kammerspiele de Munich se lançaient alors dans l'aventure expressionniste, avec des œuvres de Georg Kaiser, Reinhard Sorge, Paul Kornfeld et d'autres, avant même les grandes mises en scène de *Der Sohn* par Richard Weichert en 1918 ou de *Die Wandlung* de Ernst Toller par Karl Heinz Martin en 1919, qui ont fait date dans l'histoire du théâtre. On peut penser que les sentiments de Feuchtwanger sur toutes ces créations furent mêlés. Mais, étant très proche d'Otto Falckenberg, leur maître d'œuvre [5], et fort curieux de nature, il ne s'est certainement pas fermé à de telles

---

1 «Es sei unverhehlt, daß der Dichter nicht ganz frei ist von den Kinderkrankheiten des Weiße-Blätter-Stils: daß das Bestreben, kein unbelebtes Wort zu schreiben, seine Sätze manchmal gar zu telegrammartig, das Bemühen, Abgebrauchtes zu vermeiden, seine Neubildungen zuweilen gar zu krampfig macht.» Lion FEUCHTWANGER: *Die Drei Sprünge des Wang Lun* (1916). (Rezension)Op.cit. p.330.

2 Cf. *Die Weißen Blätter*. Hg. R. Schickele. Leipzig, 1 (1913-1914), 8-10.

3 Voir à propos du compte rendu de Feuchtwanger nos remarques dans le chapitre I de ce travail. Sur les mises en scène de Falckenberg qui comptèrent parmi les premières expérimentations d'un jeu expressionniste, voir: Wolfgang PETZET: *Die Münchner Kammerspiele*. Op.cit. p.101.

4 Voir Wolfgang PETZET, op.cit. p.110, au sujet de cette mise en scène de August Strindberg: *Nach Damaskus*, II. und III. Teil. Création allemande aux Kammerspiele de Munich le 9.6.1916.

5 Les deux hommes s'étaient connus lors de leurs débuts à Munich quelque dix ans plus tôt et Falckenberg avait fait appel à Feuchtwanger pour la rédaction des cahiers-programmes des Kammerspiele, dont il exigeait un haut niveau. Les deux pièces asiatiques de Feuchtwanger avaient ensuite été jouées dans ce théâtre, Falckenberg assurant lui-même la mise en scène de *Vasantasena* en février 1918.

expérimentations, et ce d'autant plus que les poètes et les dramaturges expressionnistes mettaient en avant la quête spirituelle de «l'âme», une quête qui était alors la sienne.

Dès avril 1914, Kurt Pinthus avait salué l'œuvre de Hasenclever, et son article dithyrambique dans *Die Schaubühne* se terminait sur un appel à la jeune génération: il l'invitait à dépasser le stade du pouvoir que confère la technique sur la réalité pour accéder à celui du dépassement de cette réalité par l'esprit. Le dualisme du pouvoir et de l'esprit trouvait sa résolution dans une sur-réalité à laquelle l'art devait donner forme [1]. Ce texte prenait ainsi la dimension d'un véritable manifeste du théâtre expressionniste. Une formule employée par Pinthus allait trouver une résonance particulière, autant dans l'écriture dramatique que dans la mise en scène:

> *(...) si cette pièce (=* Der Sohn*), malgré le présent, malgré la réalité évoqués, laisse une impression d'irréalisme, de sur-réalité, c'est parce qu'elle reflète et donne forme non pas à la réalité mais à l'image de cette réalité dans l'esprit du fils (...). C'est vers lui, vers lui seul que tout rayonne.*[2]

A la «spiritualisation du monde» réclamée par Ludwig Rubiner [3] répond l'exigence de «spiritualisation de la scène» formulée par Hasenclever [4]. Elle allait trouver sa matérialisation, si l'on peut dire, dans une nouvelle technique d'éclairage: puisque tout «rayonnait» vers le personnage central et lui seul, les projecteurs allaient l'embrasser, l'isoler au centre de la scène dans un faisceau lumineux conique et vertical qui partait des cintres du théâtre.

C'est cette «focalisation» de tous les éléments du drame sur le seul personnage central, sur les conflits internes qui l'agitent - les autres protagonistes de l'action demeurant schématiques, sans individualité ni signification propre - que l'on peut déceler dans *Jud Süß*, en particulier dans la structure du premier acte. Si l'on y

---

1 «Wir Jüngeren wissen: durch die Technik haben wir Macht über die Wirklichkeit erhalten - jetzt gilt es, die Realität durch den Geist nochmals zu überwinden. Dies geschieht nicht dadurch, daß wir sie abmalen, sondern der Geist muß die Irdischkeit aufsaugen, auflösen, und sie in eine neue überirdische Wirklichkeit (in der der Geist leben kann) zur Kunst formen.» Kurt PINTHUS: *Versuch eines zukünftigen Dramas.* In: *Die Schaubühne*, 10 (1914), 14 (2.4.1914). P.391-394.

2 «(...) weshalb dies Stück trotz der Gegenwart, trotz der Realität, unrealistisch, überirdisch wirkt: weil nicht die Realität abgespiegelt, nachgeformt wird, sondern das Abbild der Realität im Geiste des Sohnes (...) Zu ihm, nur zu ihm strahlt alles.» Kurt PINTHUS. Ibidem, P.393.

3 «Die Vergeistigung der Welt.» Voir à ce sujet Günther RÜHLE: *Zeit und Theater.* 1913-1925. Frankfurt/M, Berlin, Wien (Ullstein), 1981. Vol. II, p.890. (A propos de la pièce de Ludwig Rubiner *Die Gewaltlosen*, de 1917/18).

4 «Die Forderung einer geistigen Bühne»: tel est le titre d'un des trois articles publiés par HASENCLEVER sur «*Le théâtre de demain*»: *Das Theater von morgen.* In: *Die Schaubühne*, 12 (1916), 20, (8.5.1916). P.474-477.

ajoute le statisme du personnage dans cet acte, qui accentue le caractère abstrait de la signification dont il est porteur – Joseph Süss apparaît ici comme l'homme de pouvoir, non comme le Juif du dix-huitième siècle – c'est bien de structure expressionniste que l'on peut alors parler.

D'entrée, le premier acte est placé sous le signe de la parabole de l'homme fuyant devant son ombre, extraite de *Wang Lun*. Parabole de la fuite vaine de l'homme devant lui-même, cette citation interdit toute interprétation historique de l'ascension et de la chute du financier Joseph Süss, ainsi que toute limitation du sens de l'œuvre à la problématique juive.

Le personnage de Süss écrase de son omniprésence les lieux et les hommes: jamais il ne quitte la scène. Luxueusement installé dans son palais, symbole des pouvoirs immenses qu'il a su rassembler, il reçoit en audience, comme un prince régnant. Tous viennent à lui: un bourgeois de Wurtemberg, les représentants des Etats, le courtisan Weissensee, son rival dans la sphère du pouvoir, le duc Karl-Alexander lui-même, son maître, et aussi le «Mage», oncle de Süss, les Juifs du ghetto de Francfort et la jeune piétiste Magdalene Sibylle Weissensee dont le duc a fait sa maîtresse. Dans un défilement linéaire additif, ces personnages sont tous porteurs d'un même message: ils sont autant d'accusateurs ou de menaces qui planent sourdement sur l'homme de pouvoir, pourtant impassible, immuable dans la conscience de sa force. Cette linéarité du déroulement de l'acte, pourrait apparaître maladroite dans une structure dramatique traditionnelle. On parlerait d'un acte d'exposition, mais il y manquerait sans doute l'évolution, la courbe montante nécessaire à la mise en mouvement du conflit dramatique. Certes, deux personnages renvoient Süss aux valeurs de l'âme: le Mage et Magdalene Sibylle. Mais ces voix qui s'opposent à son appétit de pouvoir, Süss les rejette sans conflit véritable, malgré quelque trouble lorsqu'il est question de sa fille Tamar. Bien plus, elles ne font qu'exacerber son ivresse de puissance [1]. «Je suis ma propre loi» [2]: cette affirmation prométhéenne, nietzschéenne, de sa propre force, suivie d'un appel à jouir de la vie, détermine l'image du personnage qui s'impose au spectateur à la fin de l'acte, même si celui-ci s'achève sur une concession à «l'âme», lorsque Süss décide, malgré ses réticences, de répondre à la requête des Juifs de Francfort.

---

1 Voir en particulier cet instant où Süss se proclame élu pour venger les injustices dont sont victimes les Juifs depuis des siècles. Fort de cette légitimité, il reprend à son compte pour en tirer gloire, l'image-cliché du Juif dans la tradition antisémite: «Heute lieg i c h, der Jud, über diesem Land wie ein Alp und sauge sein Blut und werde fett von seinem Mark. Heißt dies: ohne Seele sein ? Heißt dies nicht: wirken ?» *Jud Süß*, op.cit. p.276. Acte I.
Voir aussi cette réplique un peu plus loin: «Verstehen Sie mich doch, Magdalene Sibylle ! Ein gutmütiger läppischer Fürst, der Wachs ist in unsern Händen - S i e, die Mätresse und i c h der Favorit, w i r regieren.» Ibidem, p.282. Acte I.

2 «Ich bin mir selbst Gesetz». Ibidem, P.283. Acte I.

Tout au long de ce premier acte, le personnage trône ainsi au centre d'un univers qui gravite autour de lui, dans l'ombre de son pouvoir, lui-même fuyant devant son «âme», cette face d'ombre de sa personnalité, comme l'homme de la parabole de Döblin. L'auteur a fixé le personnage dans une sorte de faisceau lumineux qui l'isole, les autres figures de la pièce étant sans corps, des abstractions sortant à peine de l'ombre pour y retourner aussitôt. Comme pour le personnage du Mendiant chez Reinhardt Sorge ou du Fils chez Walter Hasenclever, le processus dramatique semble se dérouler entièrement dans le psychisme du Juif Süss.

En 1918, le metteur en scène Richard Weichert a réussi, en collaboration avec Ludwig Sievert pour les décors, à créer pour *Der Sohn* une image scénique prodigieuse de ce drame intériorisé, image que Hasenclever lui-même ainsi que Kurt Pinthus avaient préparée par leurs réflexions sur la «scène spiritualisée». Les indications programmatiques que Weichert a consignées sur sa mise en scène «expressionniste» peuvent, transposées à la pièce de Feuchtwanger, ou tout au moins à son premier acte, apparaître comme une interprétation lumineuse de celle-ci :

> *(...) il ne s'agit pas de présenter ici une action réaliste, mais de montrer un événement spirituel. (...) Le véritable lieu de l'action est le for intérieur, l'âme du fils (...) De cette conception fondamentale est née mon idée de mise en scène qui consiste à assigner au fils (qu'un cône de lumière rend visible) le centre de la scène constitué par un simple siège et à laisser tous les autres personnages dans la pénombre (...) Certains tableaux agissent à la manière de visions de Munch.* [1]

Peut-être a-t-il manqué à Feuchtwanger en 1917, lorsque *Jud Süß* fut créé à Munich, un homme de théâtre visionnaire tel que Weichert. La pièce, présentée comme une pièce réaliste, historique, touchant au problème de l'antisémitisme devenu d'actualité avec l'afflux des «Ostjuden» en Allemagne, ne pouvait qu'apparaître schématique et superficielle. *Jud Süß*, une pièce à costumes avec le déploiement de tout le faste de cour auquel invitait par exemple le premier acte ? C'est bien ainsi qu'elle fut montée. Et pourtant, présentée sur scène comme une vision intérieure, abstraite, statique - tout le premier acte l'est - l'œuvre aurait certainement donné une image plus juste des intentions de l'auteur. N'étaient-elles pas abstraites en effet, ne renvoyaient-elles pas au psychisme de l'homme aux prises avec le dualisme du pouvoir et de l'âme, de l'action et de la passivité, de Nietzsche et de Bouddha ?

Si l'on considère les deuxième et troisième actes de la pièce à la lumière des réflexions faites à propos du premier, quelques nuances s'imposent.

---

1 Voir Richard WEICHERT: *Hasenclevers «Sohn» als expressionistisches Regieproblem.* In: *Die Scene*, Berlin, Mai-Juni 1918. P.65-67.
La traduction est reprise de: *L'expressionnisme dans le théâtre européen* (Colloque de Strasbourg, 1968). Ed. par Denis BABLET et Jean JACQUOT. Paris (CNRS), 1971. P.361.

L'action dramatique du deuxième acte se développe sur un plan plus extérieur où dominent les coups de théâtre et les ruptures. Joseph Süss n'est plus seul au centre de la scène. Il s'en éloigne ou plutôt il en est éloigné, signe de son impuissance à garder la maîtrise de son univers. Le duc fait intrusion dans le château secret de «son Juif», y découvre la fille de celui-ci qu'il veut saisir brutalement, et provoque ainsi la mort de la jeune fille. Le romanesque envahit la scène. Süss, le Mage sont justement absents lorsque se déroule l'action tragique. Celle-ci trouve son épilogue en dehors de la scène, tandis qu'un personnage fantoche, empêchant que celle-ci ne soit vide, vient monologuer devant le spectateur. Rien que de très conventionnel dans tout cela, rien en tout cas qui rappelle l'expressionnisme.

Mais ce n'est là qu'un aspect de l'acte. Son autre face est celle du symbole, du signe. Les références juives passent au premier plan, à la fois dans le décor et dans les dialogues. L'auteur a suggéré aux metteurs en scène de s'inspirer des symboles de la cabale juive pour évoquer l'univers caché du château où Joseph Süss a chargé le Mage, son oncle cabaliste, d'élever sa fille Tamar. Dans cet univers contraire en tous points à celui, tumultueux, de la cour, lieu de son pouvoir, le personnage devient soudain passif. Il est conduit à une démarche initiatique. L'action extérieure, romanesque n'est là que pour la provoquer. Par chocs successifs, Süss va trouver sa véritable identité. La structure de l'acte est une structure en «stations», à l'image de celle du drame expressionniste.

Il s'agit d'une quête spirituelle comme l'indique la citation du cabaliste Isaak Luria mise en exergue à ce deuxième acte. Elle est à interpréter à plusieurs niveaux, à un niveau mystique, celui de la Cabale sur lequel nous reviendrons plus loin [1], et à un niveau psychanalytique. Feuchtwanger n'a pas échappé à la fascination qu'ont exercée sur ses contemporains les découvertes de Freud. Tamar incarne «la meilleure part de lui-même», comme le dit Süss, l'exhortant à croire en lui [2]. Elle est quasi immatérielle, elle est l'âme de Süss. Celui-ci devra passer par la souffrance que signifiera la mort de Tamar pour retrouver cette «âme». Il doit aussi passer par l'épreuve de l'anéantissement de l'image du père pour trouver sa propre identité. Confronté à sa mère, il apprend de sa bouche que son père était un noble, chrétien de surcroît. La figure du Baron de Heydersdorff ne peut être pour lui qu'un repoussoir, car il incarne l'échec social, alors que la voie de la gloire lui était toute tracée de par sa naissance. Sa retraite monacale, pour l'expiation de ses fautes, n'est aux yeux de Süss que démission, fuite sans grandeur devant l'action [3].

---

1 Voir à ce sujet le point suivant de ce chapitre.

2 «Du bist das beste Teil von mir. Glaub an mich, mein Kind ! Glaub du an mich !» *Jud Süß*, op.cit. p.288. Acte II.

3 *Jud Süß* Op.cit. Acte II, p.291-292.

La révélation du secret de sa naissance projette le personnage à une nouvelle «station» de son devenir: celle d'un défi lancé au monde et à la vie. Ce défi passe d'abord par la tentation de se glisser dans l'identité chrétienne de son père et du même coup de se défaire de cette appartenance à la communauté juive qu'il ressent comme une tare sociale [1]. Sa carrière serait assurée, mais où en serait le mérite ? Et puis, Süss doit reconnaître que le sang de sa mère bat trop fort dans ses veines, qu'il a déjà trop plongé son regard dans le monde spirituel du judaïsme. La conscience de ne pouvoir se libérer du carcan de la sagesse juive lui arrache un cri d'amère nostalgie dont on sent la valeur autobiographique pour Feuchtwanger lui-même [2] :

> *Oh ! Pouvoir vivre sans contrainte, libre de vos spéculations ! (...) Ne pas toujours devoir regarder au-delà des choses et au-delà de la mort (...) Vos connaissances font mal et paralysent, votre sagesse épuise: je veux vivre, je veux agir. Je suis le fils d'un père qui avait un sang ardent et une vie aux multiples visages.*[3]

Le père-repoussoir se transforme soudain en modèle pour un appétit de vie intense, un modèle que Süss veut dépasser. N'a-t-il pas su trouver ce qui a fait cruellement défaut à son père: le «succès, la seule chose décisive dans la vie» [4]. Le mot «Erfolg» est une clé de l'œuvre de Feuchtwanger, comme de sa vie d'écrivain. L'aspiration au «succès» fut aussi un élément essentiel de la carrière et de la personnalité de Rathenau. Nous reviendrons plus loin sur cette «parenté» de Feuchtwanger, Rathenau et Süss [5].

Ainsi, en un revirement étonnant, Süss, d'abord anéanti par la révélation de sa mère, se redresse dans la conscience accrue de sa propre force, revendique un rapport de possession sensuelle à la vie et au succès, sur lequel les mises en garde du Mage n'ont plus de prise :

> *Moi, la vie ne peut m'abattre ! Je la tiens (...) Je le possède, ce succès, sans avoir renoncé à mon âme. Je tiens la vie, en amant heureux. Elle se*

---

1 «Und wenn ich nun den Weg meines Vaters wähle, wer darf mir dann unrecht geben ? (...) Wenn ich den Schmutz und den Ekel und die Verachtung der Menge abstreife, die an euch kleben ?» Ibidem, acte II, p.292.

2 Dans son premier roman *Der tönerne Gott* (1910), Feuchtwanger avait déjà mis dans la bouche de son héros cette même aspiration impuissante à échapper à son identité juive. Voir à ce sujet le chapitre I de ce travail.

3 «Oh ! Unbeschwert leben können, frei von Euern Grübeleien ! (...) Nicht hinter die Dinge schauen müssen und hinter den Tod (...) Eure Erkenntnisse tun weh und lähmen, Eure Weisheit zermürbt: ich will leben. Ich will wirken ! Ich bin eines Vaters Sohn, der Blut hatte und tausendfältiges Leben.» *Jud Süß*, op.cit. Acte II, p.292.

4 «Im Leben entscheidet nur eines: der Erfolg.» Ibidem, p.292.

plie à moi, elle me flatte, elle se blottit entre mes bras, soumise, apprivoisée avec humilité.[1]

Voilà le vrai défi de Süss, cette «hybris» du héros tragique aveuglé, avant sa chute. Il croit, en sacrifiant au succès, faire la synthèse des deux composantes de son identité, la composante chrétienne et la composante juive. Cette «station», il doit la franchir pour trouver accès au «monde supérieur», c'est-à-dire au monde de «l'âme», au troisième acte. Entre ces deux stations, les péripéties tragiques se suivent, en un enchaînement implacable. C'est d'abord l'intrusion brutale du Duc qui mène à la mort de Tamar, la fille de Süss, puis le retour de celui-ci à la cour, la douleur et le désir de vengeance au cœur.

Au terme de ce rapide survol, on voit tout ce qui différencie cet acte du premier. La structure en «stations» du drame est mise en place. Mais, malgré cet élément expressionniste, l'acte relève de la technique dramatique traditionnelle plus que de la dramaturgie expressionniste. La montée de la tension dramatique, jusqu'au défi lancé par Süss suivi par l'intrusion du Duc, est soigneusement préparée. Même les scènes de retardement ne manquent pas. Le drame attendu, annoncé, dénoue la tension dramatique, mais celle-ci est relancée aussitôt à la fin de l'acte par l'introduction de la dernière péripétie du drame: la vengeance. La continuité de la courbe dramatique avec son sommet, sa retombée et sa reprise préparant le troisième acte, révèle une technique d'écriture à l'opposé de la structure discontinue du drame expressionniste, avec sa succession de tableaux-chocs. Aussi imagine-t-on mal pour ce deuxième acte un dispositif scénique de même nature qu'au premier acte, privilégiant, au niveau de l'espace et de la lumière, la dimension spirituelle du déroulement dramatique.

Au troisième acte, tout change: deux volets fortement contrastés, une césure brutale entre les deux. Le second volet est intitulé «Verwandlung» - mot de technique théâtrale mais aussi mot-clé de l'expressionnisme. Le spectateur attend l'épilogue inéluctable du drame: la vengeance de Süss, sa chute, son procès, sa condamnation. Mais l'auteur n'a montré que la vengeance, dans une atmosphère de fête tumultueuse au château du Duc, et la métamorphose de Süss, dans la cellule exiguë du condamné. Tout est matérialisé, palpable, tonitruant dans la première partie de l'acte, immatériel, irréel et insaisissable dans la seconde.

Une grande fête bruyante a été préparée qui doit trouver son apothéose avec l'arrivée imminente du courrier chargé d'annoncer le succès du «projet

---

5 Voir le point E de ce chapitre III.

1 «Mich schlägt das Leben nicht ! Ich halte es (...) Ich hab ihn, den Erfolg, ohne daß ich meine Seele preisgegeben. Ich halte das Leben, ein glücklicher Liebhaber. Es fügt sich mir, es schmeichelt mir, es duckt sich mir im Arm, unterworfen, gezähmt, in Demut» *Jud Süß*, op.cit. Acte II, p.293.

catholique», véritable coup d'état militaire destiné à imposer au Wurtemberg la religion catholique. Feuchtwanger a brossé là une scène de foule très vivante, intéressante sur le plan technique. Les personnages vont et viennent, nerveux. Successivement, pour quelques répliques, ils semblent pris dans le faisceau d'un projecteur, puis abandonnés. C'est un procédé cinématographique dont useront les mises en scène expressionnistes.

Un élément nouveau intervient dans cette scène, lourde de tension dramatique: la langue est poussée à son paroxysme. Magdalene Sibylle et Joseph Süss se succèdent dans une même exacerbation de leur haine, recourant à des images rappelant Nietzsche ou *Penthésilée* de Kleist [1]. Cette fièvre du langage qui éclate soudain, avec ses accumulations de séquences exclamatives, haletantes, ne peut nier sa parenté avec le pathos expressionniste, tout en ruptures et en cris.

Puis Feuchtwanger recourt à un procédé dramatique dans la tradition du théâtre antique. L'arrivée du courrier qui va provoquer le coup de théâtre, une arrivée d'abord observée de la fenêtre, puis effective. Le triomphe du Duc avant même d'ouvrir le message, son hurlement, son râle, son effondrement enfin, quand il découvre la trahison, tout cet épisode dramatique se déroule selon une mécanique éprouvée, un peu facile dans son effet théâtral. Mais il n'est pas sûr que cette «citation» ne soit pas accompagnée d'un clin d'oeil ironique de l'auteur, comme le souligne l'outrance des indications scéniques [2].

C'est là qu'intervient la rupture dans la structure de l'acte. La dernière partie de l'acte («Verwandlung») est un tableau statique qui transporte le spectateur dans un autre univers. Le passage au plan spirituel, voire visionnaire, est souligné d'entrée par les indications scéniques qui créent un espace quasi abstrait, irréel. Les objets, la lumière et l'espace n'ont plus l'ambition de reconstituer une réalité historique. Ils prennent valeur de signes :

> *Une petite pièce, nue. Une paillasse. Une table. Deux chaises. Une lumière blafarde qui donne aux hommes et aux choses une apparence irréelle.*[3]

---

1 En voici deux exemples. «*Magdalene Sibylle:* Und nun ist Gott tot und ich tanze auf seinem Grabe (...) Den Taumel halten ! Weh, wenn er flieht ! Nicht erwachen ! Macht ! Glanz ! Rausch ! Nicht erwachen ! (...)
Süß: Tanz zu, Mänade ! Ich halte mit. Auf einem Grabe tanzen. Totentänze tanzen ! Schmerz und Qual und Triumph, zuckende Fürstenherzen unter den Füßen zerstampfen.» Ibidem. Acte III, p.318-319.

2 Voir acte III, p.320-321.

3 «Kleiner, Kahler Raum. Eine Pritsche. Ein Tisch. Zwei Stühle. Fahles Licht, das Menschen und Dinge unwirklich erscheinen läßt.» *Jud Süß*, op.cit. Acte III, *Verwandlung*, p.322.

On pense immédiatement à un dispositif scénique dans le style de ceux de Ludwig Sievert pour le théâtre expressionniste: un espace quasiment vide, avec en son centre, dans une lumière irréelle ne saisissant que lui, Joseph Süss, dans un décor abstrait s'arrêtant à mi-hauteur pour ouvrir symboliquement la scène sur le firmament étoilé.

Tous les épisodes propres à remplir un acte entier, l'arrestation de Süss, le procès, les efforts de la communauté juive pour le sauver, tous ces «jalons» ont été «coupés». A la manière d'un cinéaste, Feuchtwanger ne resserre pas le temps mais le découpe en séquences significatives qu'il juxtapose. Si la référence à la structure du drame expressionniste est évidente, sans doute ne faut-il pas manquer de rappeler quel fut le grand précurseur en ce domaine: Georg Büchner. Le public allemand était justement en train de découvrir son théâtre. *Woyzeck* n'avait été créé, à Munich, qu'en 1913 [1]. *La Mort de Danton*, magistralement mis en scène par Max Reinhardt à Berlin en 1916 avait fait grand bruit [2].

En un déroulement parallèle à celui du premier acte, Feuchtwanger isole son personnage, le confronte, statique, immuable, aux protagonistes de son pouvoir désormais perdu. Süss recevait en audience au début de la pièce. Ici, tous viennent à nouveau à lui, non pour se repaître du spectacle de son impuissance, mais pour le sauver de la potence. Le pouvoir immense du grand argentier du Duc qu'il fut semble s'être intériorisé, exerçant sur tous une étrange force d'attraction. Mais, comme au premier acte, aucun n'a prise sur lui. Des ruptures de ton entre les différentes confrontations, dont certaines sont grotesques, créent la distance, interrompent la tension dramatique. Transfiguré, ressemblant soudain au Mage, Süss n'a plus que la volonté de s'abandonner à son désir de mort. Ses paroles ne s'intègrent pas dans un dialogue, à chaque fois impossible, mais constituent les monologues intérieurs d'un homme qui appartient déjà à un autre monde. Il ne souffre pas et il n'a pas de dimension morale :

> *Je n'expie pas. Car je ne regrette rien. J'ai dû passer par tout cela (...) Si cela n'avait pas été, comme pourrais-je vivre maintenant des instants si beaux et si paisibles, dénués de toute souffrance.*[3]

---

1 La création de *Woyzeck* eut lieu le 8 novembre 1913 au Residenztheater de Munich, dans la mise en scène d'Eugen Kilian.

2 Cette mise en scène est analysée par Siegfried JACOBSOHN dans *Die Schaubühne*, 12 (1916), 51 (21.12.1916). P.585-589: *Dantons Tod.*

3 «Ich büße nicht. Denn ich bereue nicht. Ich habe hindurch müssen durch dies alles (...) Denn wäre es nicht gewesen, wie könnte es jetzt so schön und still und leidlos sein?» *Jud Süß*, op.cit. Acte III, p.325.

Süss n'a rien du héros schillérien dont la grandeur réside dans la conscience de sa faute tragique, ni du héros goethéen Egmont qui meurt avec la certitude d'avoir œuvré à la cause d'une grande idée. Dans son cheminement de la volonté de puissance et de ce «Lebensgefühl» – cet appétit de vivre nietzschéen qu'il incarnait dans les deux premiers actes – à la sérénité du Nirwana, il a reconnu une nécessité intérieure et non une fatalité qui l'entraîne. Ce cheminement linéaire, sans regard en arrière, est celui du héros du conte, celui aussi du héros expressionniste du «Stationendrama», de ce drame en «stations» qui commence à apparaître sur la scène allemande à la fin des années de guerre. Cette marche en avant, «de Nietzsche à Bouddha» [1], puisque c'est ainsi que Feuchtwanger lui-même a vu l'évolution de son héros, interdit à Süss toute hésitation lorsqu'on vient lui proposer sa grâce. Retrouver «l'empire de l'âme» dont parlait Rathenau [2] est sa seule aspiration:

Mon âme veut retrouver son havre. [3]

Par cette quête de l'âme et aussi de Dieu qu'accompagnent le désir de mort et la dévalorisation de la vie, Süss apparaît comme le frère spirituel de Wang Lun, imprégné de philosophie hindoue. Il s'éloigne des héros messianiques du drame expressionniste. Chez Hasenclever, le Fils s'offrait, dans une extase mystique, à l'humanité pour la mener vers une communauté spirituelle nouvelle, voire vers l'action révolutionnaire pour faire triompher «l'âme» sur la matière. Rien de tel chez Süss à qui le Mage reproche une sorte de fuite devant la vie et la souffrance [4]. Par les voies différentes que suivent le Mage et Joseph Süss, l'auteur a encore voulu donner l'image de la pluralité de l'âme juive dont l'aspiration à la spiritualité ne mène pas nécessairement au désir de mort. La voie choisie par Süss est en fait plus asiatique que juive.

A la fin de ce dernier tableau [5], Süss quitte la scène pour son exécution, serein, dans sa vision du «troisième monde». Il se «laisse tomber», sans qu'émane de lui un appel, un cri à ses frères comme le fera le Fils de Hasenclever. Devenu cet

---

1 Cf. *Über «Jud Süß»*. Op.cit. p.381.

2 Voir l'ouvrage de RATHENAU: *Zur Mechanik des Geistes oder Vom Reich der Seele* (1913) déjà cité plus haut. Voir aussi plus loin à ce sujet.

3 «Meine Seele verlangt heim (...)» *Jud Süß*, op.cit. Acte III, p.329.

4 «Der Magus: Dein Vater, Joseph, stürzte wie du, und schleppte Leid und Leben weiter. Durch alle Stationen.» Ibidem, acte III, p.329.

5 Nous ne nous attardons pas sur les deux dernières confrontations de Süss avant son exécution, la première avec le Duc qu'il a désiré revoir, infirme, dans sa petite voiture, depuis la nouvelle fatale de la trahison de son projet, la seconde avec Magdalene Sibylle qui – coup de théâtre – a acheté les gardes pour libérer Süss et réclame avec hystérie qu'il accepte de vivre. Ces deux scènes sont d'assez mauvais goût et ont par la suite été supprimées dans certaines mises en scène.

«homme spirituel» [1] mis en avant par les poètes expressionnistes, il lui manque pourtant la dimension activiste qui ouvre cette spiritualisation sur le monde à venir. En cela, il n'est pas «l'Homme Nouveau» - «der Neue Mensch» - qu'a créé à la scène le théâtre expressionniste. Avec les derniers mots du Mendiant-Poète de Reinhard Sorge et du Fils de Hasenclever, ces deux drames expressionnistes *Der Bettler*et *der Sohn* s'achevaient sur le mode exclamatif [2]. *Jud Süß* s'achève au contraire en demi-teintes sur la douleur du Mage [3].

On voit là les limites d'une parenté de la pièce *Jud Süß* avec l'expressionnisme. Pourtant l'analyse de la structure de l'œuvre a révélé bien des aspects qui permettent de dire que Feuchtwanger a voulu ici expérimenter les formes d'expression dramatique de ce nouveau théâtre, sans pourtant se détacher totalement du «modèle» de la dramaturgie classique. Ce premier pas vers l'expressionnisme mènera l'écrivain vers une nouvelle étape expérimentale dans la quête d'une dramaturgie nouvelle: ce sera *Thomas Wendt*, un «roman dramatique» dont le héros est un poète expressionniste.

Au cours de notre analyse, nous avons laissé de côté deux aspects de l'œuvre fondamentalement étrangers au drame expressionniste qui vise toujours à l'abstraction, à partir de l'évocation du présent. Il s'agit de sa dimension historique et de la référence juive. Nous ne reviendrons pas sur l'aspect historique évoqué plus haut. Mais la dimension juive de l'œuvre, sans conteste une dimension d'actualité en 1916-1917, mérite qu'on s'y attarde.

D. Feuchtwanger et la «question juive» (1916-1920)

L'intérêt de Feuchtwanger pour un sujet juif qu'il avait puisé dans l'histoire du Wurtemberg était le résultat à la fois de son évolution personnelle et de l'actualité.

---

1 Paul KORNFELD emploie l'expression «der beseelte Mensch», en particulier dans son essai intitulé *Der beseelte und der psychologische Mensch*, paru en 1918. Voir à ce sujet Günther RÜHLE: *Zeit und Theater.* Band 2. Op.cit. p.870.

2 Voici ces dernières répliques :
«Der Dichter: Die Augen Löschen--- / Doch die Leuchte steigt !» In Reinhard SORGE: *Der Bettler*, op.cit. p.171.
«Der Sohn: Jetzt, höchste Kraft im Menschen zu verkünden / Zur höchsten Freiheit, ist mein Herz erneut !» In: Walter HASENCLEVER: *Der Sohn*, op.cit. p.241.

3 «Magus, allein ; all seine Kraft entströmt: Joseph ! - Zerrissen, zerrissen ist Joseph. Zerrissen ist Joseph, mein lieber Sohn !» *Jud Süß*, op.cit. Acte III, p.334.

Avant 1914, Feuchtwanger avait vécu son identité juive comme un fardeau dont il avait cru pouvoir se libérer en se soustrayant à l'emprise familiale, puis, après son doctorat, en renonçant à la carrière universitaire qui n'était ouverte aux Juifs qu'au prix de la conversion. L'insistance avec laquelle il avait, dans ses premières œuvres littéraires, projeté sur ses personnages cette identité juive, montrait bien que pour lui le problème demeurait. Ses héros étaient ses porte-paroles lorsqu'ils prenaient conscience du fait que cette identité les enfermait dans une dualité intérieure, un besoin d'analyse qui jamais ne les laissait en repos. La judaïcité était alors ressentie par l'écrivain comme une altérité douloureuse, qui se situait au niveau intellectuel et psychique et s'exprimait par un scepticisme désabusé [1]. Il n'y avait dans ce sentiment aucune dimension religieuse ou politique.

Avec la guerre, la «question juive» [2] se trouve projetée brutalement sur la scène publique, non point dans les premiers mois, au moment de l'illusoire «Union Sacrée», mais un an et surtout deux ans après, en 1916. Devant les revers militaires, certains avaient fait courir le bruit que les Juifs ne participaient pas loyalement à l'effort de guerre. Ils avaient ainsi provoqué des mesures discriminatoires, comme le recensement du 11 octobre 1916, concernant les seuls Juifs au front. Les chiffres avaient montré que ces derniers n'avaient nullement failli à leur devoir patriotique, bien au contraire. Mais le clivage entre Juifs et Allemands avait été la conséquence de cette procédure ressentie par beaucoup comme une insulte. On en trouve la marque dans plusieurs textes satiriques de l'époque, sous la plume d'Arnold Zweig et de Lion Feuchtwanger en particulier [3]. Une brèche était ouverte, propice au développement de l'antisémitisme. Plus d'un Juif assimilé s'était alors découvert une identité qu'il ignorait et qui lui interdisait d'être un citoyen allemand à part entière. Après la guerre, nombreux furent ceux qui revinrent à la religion de leurs pères et qui adhérèrent au sionisme, après l'expérience de ce rejet.

En même temps, un problème nouveau envenimait la discussion sur ce qu'on appelait «die Judenfrage». Un seul terme suffit à le désigner: «die Ostjuden». Là encore, les événements politiques en étaient la cause. Avec l'avancée de ses troupes

---

1 Voir plus haut le chapitre I C à ce sujet.

2 Voir à ce sujet l'ouvrage collectif: *Deutsches Judentum in Krieg und Revolution*, 1916-1923. Ein Sammelband, hg. v. Werner E. MOSSE unter Mitwirkung von Arnold PAUCKER. Tübingen, 1971.
Cf. en particulier la contribution de Eva G. REICHMANN: *Der Bewußtseinswandel der deutschen Juden.* Ibidem, p.511-612.

3 Arnold ZWEIG a publié à ce sujet une satire grinçante: *Judenzählung in Verdun.* In: *Die Schaubühne*, 13 (1917) 5, 1.2.1917. P.115-117. La virulence de ce texte ne le cède en rien au fameux poème que Brecht écrira en 1918 *Legende vom Toten Soldaten.* Ce recensement a également laissé des traces dans le texte satirique écrit par Feuchtwanger en 1920 dont il sera question plus loin: *Gespräche mit dem Ewigen Juden.* In: *An den Waßern von Babylon.* Ein fast heiteres Judenbüchlein. München (Müller), 1920. P.52-92. Repris dans: *Ein Buch nur für meine Freunde*, op.cit. p.437-459 (Edition citée).

en Pologne et en Russie, l'Allemagne wilhelminienne découvrait les Juifs d'Europe de l'Est, Juifs «ashkenases», d'origine allemande dans leur grande majorité, dont elle devait redouter qu'ils rentrent massivement chez elle. Les Juifs d'Allemagne découvrirent pour leur part un autre visage de leur race [1]. Les *Süddeutsche Monatshefte* consacraient en février 1916 un numéro entier à ces «Ostjuden», véritable tour d'horizon sur tous les aspects du problème [2]. Dans *Die Schaubühne*, Berthold Viertel analysait en une série d'articles parus en décembre de la même année [3], la spécificité du judaïsme d'Europe de l'Est («Ostjudentum») par rapport à celui d'Europe occidentale («Westjudentum») et saluait la parution d'un nouveau périodique *Der Jude*, que venait de fonder Martin Buber. A ce «régénérateur de la nature juive», nourri de culture juive orientale et exégète du Hassidisme, Viertel opposait les juges les plus sévères du judaïsme, Karl Kraus et Otto Weininger [4]. Apaiser les passions, les réactions de haine même qui se manifestaient alors dans la discussion publique à propos de l'insertion des Juifs ashkenases dans le Reich était le but déclaré de B. Viertel. Il s'élevait contre le rejet de ceux-ci par les Juifs émancipés d'Occident. Selon lui, si les premiers pouvaient paraître «étranges», les seconds n'en étaient pas moins eux aussi des «étrangers» [5] en terre allemande, malgré toute la réussite qu'ils pouvaient opposer à la misère de leurs frères d'Europe orientale. A la suite de Martin Buber, Viertel interprète le Hassidisme qui connut un bref rayonnement au dix-huitième siècle, plus particulièrement en Galicie et en Ukraine, comme une tentative visant à dépasser la diaspora par la conquête d'une nouvelle communauté intérieure. La renaissance de «l'âme», dans la ferveur, composante essentielle du Hassidisme, Viertel la retrouve chez les Juifs ashkenases de son temps et il y voit une mission pour la communauté juive, permettant, selon lui, de réduire à néant l'antisémitisme. Aussi interprète-t-il le Hassidisme comme un mouvement spirituel non pas du passé mais de

---

1 Arnold ZWEIG publiera ses réflexions à ce sujet dans un essai écrit en collaboration avec Hermann STRUCK: *Das Ostjüdische Antlitz*. Berlin, 1920.

2 *Ostjuden*. In: *Süddeutsche Monatshefte*. Hg. v. P.N. Cossmann, J. Hofmiller, etc. München, 13 (1916), Februar 1916.

3 Bertold VIERTEL: *Ostjuden*. In: *Die Schaubühne*, 12 (1916), 50, p.553-557 ; 51, p.574-576 ; 52, p.598-603. Numéros datés respectivement des 14, 21 et 28 décembre 1916.

4 «Wie etwa Otto Weininger oder Karl Kraus die Züchtiger, die Vernichter des jüdischen Unwesens - und damit eigentlich dem alttestamentarischen Prophetentypus verwandte Geister - sind, so ist Buber ein Regenerator des jüdischen Wesens.» Berthold VIERTEL: *Ostjuden*. In: *Die Schaubühne*, 12 (1916) 50 (14.12.1916). P.553.

5 «Er (= der Ostjude) ist der Befremdende ; aber wir sind nicht weniger die Fremden.» Ibidem, p.555.

Gustav LANDAUER avait alors lui aussi, dans un article intitulé *Ostjuden und deutsches Reich* jugé nécessaire d'exhorter les Juifs d'Occident à réapprendre à se sentir en Europe tels qu'ils étaient véritablement: «als ganz Fremde, Verlassene, Verstoßene.» In: *Der Jude*. 1 (Oktober 1916). Cité d'après: Hans LAMM: *Von Juden in München*. Ein Gedenkbuch. München, 1959. P.157.

l'avenir [1]. On ne s'étonne pas de voir Viertel citer au terme de son analyse Walther Rathenau, chantre du nécessaire réveil de l'âme, comme un garant de l'engagement des Juifs dans la communauté allemande [2].

Le problème de l'arrivée des Juifs d'Europe orientale avait ainsi porté au premier plan de la discussion l'idée de mission du peuple juif. Les réponses données à cette question étaient très diverses. Un député socialiste au Reichstag attribuait par exemple aux Juifs une fonction de médiateur entre les nations pour faire triompher la raison, c'est-à-dire la paix, et ce dans le cadre de l'Internationale socialiste [3]. Pour Adolf Friedemann dans les *Süddeutsche Monatshefte*, la mission particulière des Juifs ashkenases était aussi une mission de médiation, mais cette fois entre deux cultures européennes, l'allemande, culture occidentale, et la slave, culture d'Europe orientale, dont ils participaient. Mais lorsqu'il définissait ce rôle comme celui de «médiateurs de l'idée allemande» [4], cette interprétation prenait des accents nationalistes qui montraient combien certains Juifs allemands se sentaient intégrés dans la culture allemande, voire s'identifiaient à la cause de l'Allemagne dans la guerre.

Le mot de «médiateur» – «Mittler» – était lancé, si bien que la discussion sur la «question juive» rejoignait sur ce point les réflexions de Feuchtwanger à propos de son personnage Warren Hastings dont il faisait un médiateur entre l'Europe et l'Asie. Il semble bien que l'interprétation du personnage historique de Joseph Süss Oppenheimer, découvert par Feuchtwanger justement en 1916, au plus fort du débat sur la «question juive», relève d'une sorte de raisonnement analogique. A cette époque, l'écrivain avait une approche du problème juif certainement plus personnelle et intuitive que scientifique. S'il a suivi le débat mené en particulier dans *Die Schaubühne* dont il était le collaborateur et dans les *Süddeutsche Monatshefte*, il est peu probable en revanche qu'il se soit plongé dans la lecture des écrits de Martin Buber ou même de Sigbert Feuchtwanger qui étaient alors publiés [5]. Chez Walther Rathenau, il avait trouvé cet impérieux appel lancé à l'Europe d'aller retrouver dans la philosophie asiatique la dimension de «l'âme». Mais Rathenau était trop critique à l'égard de sa race, dès qu'elle prétendait affirmer sa spécificité, et il avait trop

---

1 Voir le troisième article de Bertold VIERTEL: *Ostjuden*. In: *Die Schaubühne*, 12 (1916), 52, 28.12.1916, p.600: «Der Chassidismus ist nicht gewesen, er wird erst !»

2 Ibidem, p.603.

3 Voir: Eduard BERNSTEIN: *Von Mittlerberuf der Juden*. In: *Neue Jüdische Monatshefte*, 1 (1917), 14 (25.4.1917). Article développé dans le livre: *Von den Aufgaben der Juden im Weltkrieg*. Berlin, 1917.

4 «Mittler des deutschen Gedankens». In: Adolf FREIDEMANN: *Die Bedeutung der Ostjuden für Deutschland*. In: *Süddeutsche Monatshefte*, 13 (1916), Februar 1916. P.676.

5 Sigbert FEUCHTWANGER, un parent de l'écrivain, alors membre actif de la communauté juive à Munich publia un ouvrage intitulé: *Die Judenfrage als wissenschaftliches und politisches Problem*. Berlin, 1916.

conscience d'être Allemand avant tout pour revendiquer l'idée d'une médiation des Juifs entre l'Europe et l'Asie. Cette idée, absente également chez Martin Buber, Feuchtwanger se l'est, semble-t-il, lui-même forgée, en mettant en relation sa propre philosophie du moment, née du refus de la guerre, et la problématique juive, un sujet d'actualité. Il s'en explique dans une lettre adressée en décembre 1917 à l'écrivain Ludwig Ganghofer qui avait chaleureusement accueilli la pièce *Jud Süß*. Le dramaturge n'y cachait pas le caractère un peu sommaire de sa «théorie», qu'il n'avait pu mettre en pratique, reconnaîssait-il, sans quelques violences faites à l'histoire et aux personnages dramatiques. L'œuvre devait donc être comprise, selon lui, moins comme une contribution au problème du rapport des Juifs avec les Chrétiens que comme l'illustration d'une philosophie par le biais d'un personnage juif pouvant en 1916/1917 avoir une dimension d'actualité [1].

Conclure de cette approche philosophique et nullement dogmatique d'un sujet juif à l'ignorance des choses juives chez l'écrivain ou à son rapport «naïf» au judaïsme à cette époque serait erroné. Dès 1907, dans sa thèse sur le fragment de Heine *Der Rabbi von Bacherach*, Feuchtwanger avait fait preuve d'une profonde connaissance des traditions juives, héritée de son éducation stricte dans un milieu familial orthodoxe. Dans la pièce *Jud Süß*, il avait marqué avec une certaine insistance sa volonté de situer l'action dramatique dans le contexte de la cabale. A la fin de l'œuvre, il adressait aux metteurs en scène une «notice» indiquant quelques ouvrages présentant les documents iconographiques nécessaires à l'exactitude des décors. La citation mise en exergue au deuxième acte était extraite d'un traité du cabaliste Isaak Luria (1534-1572) sur la métempsychose [2]. Deux personnages nés pour l'essentiel de l'imagination de l'écrivain étaient en outre porteurs du message de la cabale: celui de Tamar, la fille de Joseph Süss et le «Mage» [3], oncle de Süss, qui deviendra dans le roman le Rabbin Gabriel.

---

1 «Es ging mir nicht um das Problem Jud und Christ. Was ich geben wollte, war die Entwicklung eines Tat- und Macht-menschen zum Verzichtmenschen, eines europäischen Menschen zum indischen. Daß ich einen Halbjuden brauchte, um diese Entwicklung zu gestalten, erklärt sich aus einer Theorie, die, wenn ich sie crasso filo spinnen darf, etwa folgendermaßen lautet: Alles praktische Philosophieren gipfelt entweder im Willen zur Tat oder in der Resignation. Tat ist, grob ausgedrückt, das Resultat des europäischen, Verzicht das Resultat asiatischen Philosophierens. Die Juden scheinen mir nun schon aus geographischen Gründen die gegebenen Vermittler der beiden Systeme. Von Natur hin und her gerissen zwischen Tun und Verzichten. Auf diese Idee hin habe ich die Menschen und Geschehnisse des Stückes orientiert. Daß es dabei nicht ohne Konstruktionen und Gewaltsamkeiten abging, spür ich nun freilich leider selbst.» Brief an Ludwig GANGHOFER, München, 2.12.1917. Reproduit dans: *Dramen I*, op.cit. p.336.

2 Isaak LURIA: *Sepher haggilgulim* (*Traktat von den Seelenwanderungen*). In: *Jud Süß*, zweiter Akt, op.cit. p.285.

3 Feuchtwanger a puisé l'idée de ce personnage dans la biographie de Manfred ZIMMERMANN (*Josef Süß Oppenheimer*. Ein Finanzmann des 18. Jahrhunderts. Stuttgart, 1874) qu'il cite parmi ses sources. Mais ce «Mage» historique qui prédit au Duc son destin, un motif repris dans la pièce, n'avait aucune relation avec Joseph Süss.

Feuchtwanger a retenu comme éléments dramatiques les aspects spirituels et mystiques de la cabale qui pouvaient rejoindre le message de la philosophie asiatique dont il s'était alors imprégné grâce à ses adaptations du théâtre hindou.

Ainsi Tamar (Naemi dans le roman), que Süss cache soigneusement dans sa propriété secrète au fond d'une forêt, incarne un état d'innocence illustré par le jardin merveilleux dont elle offre les fruits exotiques à son père [1]. Sous la conduite du Mage qui tente de lui faire comprendre la mystique des chiffres et des lettres dans l'Ancien Testament, elle lit en hébreu le *Cantique des Cantiques* [2] et en projette le message d'amour sur son père. Mais, dès que la vie réelle fait intrusion dans son univers protégé, elle ne peut échapper à la brutalité et au mal – représentés par le personnage du Duc de Wurtemberg qui veut la séduire – que par la mort [3]. Au deuxième acte de la pièce où est introduit ce motif tragique, Feuchtwanger développe dans le dialogue entre Süss et le Mage l'idée des trois stations que l'homme doit parcourir pour trouver son «âme». A la première station, celle de l'innocence, incarnée par Tamar, une innocence nécessairement perdue dès l'entrée dans la vie véritable, succède celle de l'action («Wirken»). Mais celle-ci n'est qu'un «moyen», une étape que doit traverser l'homme pour trouver accès au «troisième monde véritable», celui du mystère spirituel et de l'âme, qui appartient à ceux qui «renoncent aux vanités de l'action extérieure» [4] :

> *N'as-tu pas encore compris qu'agir n'est qu'un moyen, une voie, un passage, mais non une fin, un but ? Que celui qui veut trouver son âme, doit le dépasser et se libérer de la souillure de l'action.*[5]

Cette idée d'un chemin menant d'un monde inférieur à un monde supérieur qui est celui de l'innocence et de l'âme retrouvées, était au centre de la pensée du kaballiste Isaac Luria auquel Feuchtwanger faisait référence. Luria voyait le rôle messianique des Juifs dans l'accomplissement de cette démarche vers laquelle ils

---

1 *Jud Süß*. 2ème acte, op.cit. p.289.

2 Ibidem, 2ème acte, p.285. Tamar traduit de l'hébreu le passage sur les renards dans le vignoble d'où Feuchtwanger tirera beaucoup plus tard le deuxième titre de son roman sur Beaumarchais et Franklin *Die Füchse im Weinberg* (1947-1948).

3 Ibidem, 2ème acte, p.307-308.

4 Lors de la première rencontre entre le Mage et Süss, au premier acte, le Mage emploie l'expression de «dritte wirkliche Welt» (p.274) qu'il définit comme celui du «mystère»: «Das Geheimnis ist derer, die Verzichten auf den leeren Tand des äußeren Wirkens. Töte nicht den Gott in dir ! Denk an deine Seele, Joseph.» *Jud Süß*, 1er acte, op.cit. p.275.

5 «Hast du noch nicht erkannt, daß Wirken nur ein Mittel ist, ein Weg, ein Unterwegs: aber keine Ende, kein Ziel ? Daß der hindurch muß, daß der sich frei machen muß vom Schmutz des Tums, der seine Seele finden will ?» *Jud Süß*, op.cit., 2ème acte, p.289.

mèneraient les peuples [1]. Dans son *Traktat von den Seelenwanderungen*, il développait cette idée à travers l'image des âmes multiples qui pouvaient se retrouver dans un même corps pour un nouveau parcours terrestre, se secondant en quelque sorte dans l'expiation de la faute. Ainsi dans *Jud Süß*, l'âme du Mage apparaît indissociable de celle de Joseph Süss [2]. Celui-ci, guidé par le Mage qui lui révèle sa double identité, chrétienne et juive, trouve la voie du «troisième monde», alors que l'âme du Duc Alexandre est condamnée à errer encore en passant par de multiples métamorphoses [3]. On comprend dès lors l'importance qu'avait pour Feuchtwanger le motif historiquement controversé de la naissance bâtarde de Joseph Süss qui faisait de lui un demi-juif, de naissance noble. Dans la vision mystique de la Cabale, cette dualité somme toute extérieure de Süss prenait tout son sens spirituel. Le destin du personnage devenait exemplaire, non pas comme martyre d'un juif-bouc émissaire dans un contexte d'antisémitisme, mais en tant que quête de «l'âme» profonde, du moi véritable par le renoncement au pouvoir et la contemplation. Joseph Süss ne veut pas apparaître comme une victime. Il incarne l'homme spirituel auquel se réfèrent les quatre auteurs cités en exergue au début de chacun des actes de la pièce: Döblin, dans un extrait de *Wang Lun*, Luria, dans son *Traité sur la métempsychose*, et deux poètes mystiques du seizième siècle, Daniel von Czepko (1605-1660), auteur de *Das unwendige Himmelreich* (1638) et Angelus Silesius, tous deux silésiens, le premier protestant, le second catholique. Ainsi la mystique juive n'est qu'une référence parmi d'autres. Ce choix de Feuchtwanger est significatif: l'écrivain voulait que son œuvre dramatique fût comprise, par delà son rapport à la «question juive», donné par l'actualité, comme illustrant la problématique du dualisme du pouvoir et de l'esprit telle qu'il le concevait depuis que l'Europe était en guerre.

Bien que, dans sa lettre à Ganghofer, il en ait souligné l'importance pour l'interprétation de son œuvre, Feuchtwanger n'a pas véritablement intégré dans l'action dramatique de la pièce le débat sur la mission du peuple juif. Ce débat n'apparaît qu'une fois, de façon négative, dans le dialogue entre Joseph Süss et son oncle, au premier acte. Süss se proclame élu pour venger son peuple de l'oppression

---

1 Voir à ce sujet John MILFULL: *Juden, Christen und andere Menschen.* Sabba-tianismus, Assimilation und jüdische Identität in Lion Feuchtwangers Roman *Jud Süß.* In: Gunter E. GRIMM, Hans Peter BAYERDÖRFER (Hrsg.): *Im Zeichen Hiobs.* Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Königstein/Ts., 1985. P.217.
John Milfull est le premier à reconnaître à Feuchtwanger une connaissance approfondie des problèmes juifs dans *Juif Süss.* Nombre de ses remarques sur le roman sont également pertinentes en ce qui concerne la pièce.

2 Cf. au deuxième acte, p.291. Ce motif est beaucoup plus développé dans le roman *Jud Süß* écrit entre juillet 1921 et septembre 1922, mais édité seulement en 1925 (München, Drei Masken Verlag).

3 Cf. au troisième acte, p.329: «*Süß:* Ich darf die Schwelle der dritten Welt überschreiten und fürchte keine Blendung (...)
Magus: Diesen (= den Herzog) hat die Gottheit furchtbarer gestraft als dich. Wie viele Verwandlungen wird seine verschüttete Seele durchleiden müssen, bis sie im Licht ist.»

et des injustices qui s'exercent contre lui. Il tente ainsi de justifier l'image que le peuple de Wurtemberg a de lui: un Juif «saignant à blanc» toute une contrée [1]. Au deuxième acte, le Mage dénonce comme un leurre cette conviction, en révélant à Süss sa véritable identité.

L'idée du rôle des Juifs comme médiateurs entre l'univers européen qui serait régi par la volonté de pouvoir et l'univers asiatique du renoncement est absente de ce texte. La forme dramatique, avec ses impératifs de brièveté et de dialogue se prêtait mal, sans doute, à de tels développements par ailleurs peu plausibles dans la bouche du personnage historique de Joseph Süss. Le dramaturge devait se contenter de susciter la réflexion du spectateur en ce sens, en soulignant la nature exemplaire de la «métamorphose» du héros plutôt que le caractère unique de son destin, à une époque donnée de l'histoire.

Il n'y réussit sans doute pas totalement, puisque, fort peu satisfait de l'œuvre lors de sa création à la scène en 1917, il commença dès 1920 à concevoir le roman *Juif Süss*. L'ambition de la «théorie» qu'il avait voulu illustrer dans la pièce lui avait fait prendre conscience des limites imposées par le genre théâtral et l'avait d'ailleurs amené dès 1919 à s'essayer dans un genre nouveau, le «roman dramatique», expérimenté avec *Thomas Wendt* [2]. La forme romanesque traditionnelle qu'il choisit l'année suivante lui permit d'aller jusqu'au bout des possibilités offertes par son sujet juif du dix-huitième siècle. Dans des digressions sur l'histoire des Juifs, grâce à une palette plus large de personnages et, surtout, par l'évocation du contexte historique dans toute sa complexité, il put enfin donner l'image différenciée du personnage de Süss qu'il avait en tête et développer sa grande idée sur le peuple juif, dont le destin était selon lui de se situer entre l'Orient et l'Occident, d'être à la frontière de l'action et du renoncement [3].

La conception de Feuchtwanger sur la «question juive» entre 1917 et 1920 n'a pas fondamentalement changé. En passant du drame au roman, l'écrivain a surtout trouvé un moyen d'expression lui permettant d'éviter des simplifications qu'on pouvait lui reprocher dans la pièce. A la scène, le personnage de Süss passait sans doute trop facilement de l'arrogance et de la conscience de sa valeur au scepticisme sur

---

1 «Süß: Ich bin auserlesen, all die Unbilden zu rächen, die meine Brüder erdulteten, und all ihr schmachvoll vergossenes Blut. (Geschwellt von gefährlichem Triumph): Heute liege i c h, der Jud, über diesem Land wie ein Alp und sauge sein Blut und werde fette von seinem Mark.» In: *Jud Süß*, op.cit., 1er acte, p.276.

2 Voir à ce sujet le chapitre IV de cette étude.

3 Voir en particulier ce développement au cinquième livre du roman: «Die Söhne des kleinen Volkes gingen aus in die Welt und leben die Lehre des Westens. Wirken, ringen, raffen. Doch sie sind trotz allen nicht recht heimisch im Tun, sie sind zu Hause auf der Brücke zwischen Tun und Verzicht.» In: *Jud Süß* (Roman) Frankfurt/Main (Fischer Bücherei), 1976. P.432.

sa nature double et à l'engagement pour la communauté juive qu'il refusait encore un instant auparavant [1]. Ceci du moins si l'on se plaçait sur un plan psychologique, car, nous l'avons vu plus haut, ces volte-face du héros pouvaient trouver leur justification dans le cadre d'une dramaturgie expressionniste. Sur un sujet aussi sensible que le problème juif, il n'était guère opportun de forcer le trait et de donner ainsi des armes à l'antisémitisme. Sur ce point, le roman prêtait moins que la pièce le flanc à la critique, si l'on n'en donnait pas une lecture partiale comme ce fut le cas sous la dictature nationale-socialiste [2].

En 1920, l'année même où Feuchtwanger commençait la rédaction du roman, il publiait deux textes ayant trait à la question juive qui prolongeaient le message donné avec la pièce en 1917. L'un était un essai, le second un pamphlet. Tous deux furent écrits dans une intention polémique, en réponse aux premiers rassemblements nazis à Munich et aux débordements antisémites auxquels ils donnèrent lieu. Ils nous intéressent parce qu'avec eux le dramaturge s'engage pour la première fois sur la scène publique en tant qu'écrivain juif pour dénoncer les préjugés raciaux liés à cette identité juive et affirmer sa vocation cosmopolite. Sur la scène théâtrale en revanche, il évitera dorénavant tout sujet juif et ce jusque dans ses dernières pièces d'exil, réservant au roman et à l'essai la thématique juive.

Dans l'essai qu'il a intitulé *Die Verjudung der abendländischen Literatur* [3] en reprenant une formulation de l'époque à connotation antisémite, Feuchtwanger dénonce l'absurdité de la thèse selon laquelle l'origine juive d'un écrivain déterminerait sa langue et son style [4]. Afin d'expliquer la vocation des Juifs pour l'écriture – une réalité dont on leur fait grief – il expose des arguments historiques qui l'amènent à formuler encore une fois la thèse développée dans sa lettre à Ganghofer à propos de la pièce *Jud Süß*: les Juifs se situent au confluent des cultures de l'Occident et de l'Orient et par là-même entre l'univers de l'action, de la volonté et celui du non-agir, du nirvâna [5]. Le mot de «médiateur» - «Mittler» ou «Vermittler» - n'apparaît pas ici et on

---

1 Ceci est particulièrement sensible au premier acte, dans l'affaire du Juif Seligmann et aussi dans l'entretien de Süss avec son oncle, le Mage. Cf. *Jud Süß*, op.cit., acte I, p.276 à 279 et 284 et p.274-276.

2 Le film *Jud Süß*, tourné par Veit Harlan en 1940, a été utilisé à des fins de propagande antisémite jusqu'à la chute du Reich, exploitant habilement l'immense succès du roman écrit par Feuchtwanger.

3 *Die Verjudung der abendländischen Literatur*. In: *Der Spiegel*, 2 (1920), 14/15. Repris dans: *Ein Buch nur für meine Freunde*, op.cit. p.431-436. (éd. citée).

4 «Die jüdische Abstammung eines Autors zum Kriterium seiner literarischen Zugehörigkeit zu machen, eine Geschichte der jüdischen Literatur von solchem Gesichtspunkt aus zu schreiben, ist absurd.» In: *Die Verjudung der abendländischen Literatur*, op.cit. p.431.

5 «Äußerlich und innerlich war der Jude von den ersten Zeiten an zwischen Europa und Asien gestellt, zwischen die Welt der Tat, der Persönlichkeit und die Welt des Nichttuns, der

en comprend la raison. Vu le contexte polémique dans lequel l'essai a été écrit, il eût été peu adroit de mettre en avant l'idée de mission du peuple juif, argument facilement utilisable pour dénoncer «l'enjuivement» de la culture allemande. Cela ne signifie en rien que Feuchtwanger renonce à cette idée. Il la formulera encore plus d'une fois par la suite, en particulier dans un essai paru en 1930 [1]. Mais l'écrivain introduit dans cet essai de 1920 une idée nouvelle dans laquelle il va dorénavant se reconnaître: celle de cosmopolitisme. Il la présente comme un héritage de l'histoire vécue par le peuple juif :

> *L'errance par le monde a élargi son regard, l'a rendu sensible à une dimension cosmopolitique.* [2]

Cette allégeance au cosmopolitisme marque chez Feuchtwanger le refus de toute conscience juive nationaliste, en dépit de discriminations raciales toujours plus marquées [3]. Depuis son refus des nationalismes en 1914, il est resté fidèle à lui-même. Le sujet de la pièce *Jud Süß* l'a entraîné sur le terrain de la politique, puisque «la question juive» était devenue en 1916/1917 une question politique. Interpellé par l'actualité, il a donné du destin de Joseph Süss Oppenheimer une interprétation philosophique, rejoignant la sagesse hindoue qui le fascinait alors. Poursuivant sa pensée au début des années vingt alors qu'était mise en question par des slogans antisémites l'assimilation des Juifs dans la société et la culture allemandes, à laquelle pourtant il croyait profondément, l'écrivain a trouvé dans l'adhésion à l'idée de cosmopolitisme le moyen de dépasser en quelque sorte le «problème juif» [4].

Avec le pamphlet *Gespräche mit dem Ewigen Juden* [5] ,publié lui aussi en 1920, l'homme de théâtre reprend ses droits. Il s'agit en effet d'une véritable petite

---

Überwindung des Willens, des Aufgehens im Nirwana. Er war an den Zusammenfluß dreier großer Kulturen gestellt, der babylonisch-assyrischen, der ägyptischen, der hellenischen.» Ibidem. P.435.

1 Voir: *Der historische Prozeß der Juden.* In: *Jüdisches Gemeindeblatt*, Berlin, 20 (1930), 10, Oktober 1930. Repris dans: *Ein Buch nur für meine Freunde.* Op.cit. p.460-466. Voir en particulier p.463.

2 «Die Wanderschaft durch die Welt machte den Blick weit, schärfte ihn für kosmopolitische Zusammenhänge.» Ibidem, p.435-436. Voir aussi: *Der historische Prozeß der Juden* (1930), op.cit. p.465.

3 Ce n'est qu'en exil que Feuchtanger reconnaîtra la légitimité du sionisme, sans pourtant jamais y adhérer pour lui-même.

4 L'opposition entre nationalisme et cosmopolitisme sera quelques années plus tard l'idée centrale autour de laquelle Feuchtwanger construira la «Trilogie de Flavius Josephus», composée de *Der jüdische Krieg* (Berlin, 1932), *Die Söhne* (Amsterdam, 1935) et *Der Tag wird kommen* (Stockholm, 1945).

5 *Gespräche mit dem Ewigen Juden.* Op.cit. p.437-459.

comédie, composée presque exclusivement sous forme de dialogues. Le procédé satirique est fondé sur l'inversion des «signes du temps». Deux personnages se rencontrent au Café Odéon à Munich, là précisément où Feuchtwanger a, vers cette époque, rencontré Hitler qui l'a même aidé à mettre son manteau ! [1] Le Juif Errant, condamné à l'embonpoint par trop de sédentarité, se plaint auprès du narrateur de la disparition de l'antisémitisme auquel il doit son existence, dit-il. Quoi de plus faible que les propos antisémites d'aujourd'hui auxquels plus personne hélas ne peut croire [2]. Aussi le Juif Errant fonde-t-il tous ses espoirs sur un groupe nationaliste munichois à la dénomination ronflante – «Stemmklub Schwarz-weiß-rot vom Sirius bis zur Jungfrau» ! [3] – dont il attend le soutien pour fonder un «vrai» journal antisémite. Le narrateur, son interlocuteur, ne cache pas son scepticisme sur les chances d'une telle entreprise à Munich: «Les Munichois ne se rendront compte de rien», dit-il, pas plus qu'ils ne se sont rendu compte de tous les événements culturels qu'on leur proposait au fil des années [4]. La «scène» suivante se déroule au sein du club en question, dans une atmosphère nationale-socialiste à souhait, tournée en dérision par toutes sortes de jeux de mots. Par la bouche du Juif Errant, Feuchtwanger parodie même sa propre conception sur la parenté du judaïsme avec la philosophie asiatique [5]. Mais soudain, au beau milieu du discours fleuve dans lequel le personnage du Juif Errant, sa croix gammée à la boutonnière, étale avec orgueil les hauts-faits de l'antisémitisme dans l'histoire de l'humanité, le narrateur est assailli par une vision: celle de l'holocauste [6]. La satire grinçante devient prémonition,

---

1 Cf. Volker SKIERKA, op.cit. p.70.

2 «Seitdem die Rassentheorie abgewirtschaftet hat, seitdem erwiesen ist, daß die hübschen Sätze von Rassen und Eigentümlichkeit des Bluts Nonsens sind und es kein anderes Kriterium völkischer Zusammengehörigkeit gibt als die Sprache, seitdem ist es keine Lust mehr zu leben.» In: *Gespräche mit dem Ewigen Juden*, op.cit. p.439.

3 Ibidem, p.440.

4 Feuchtwanger renoue ici avec une vieille rancoeur à l'égard de ses compatriotes munichois dont il avait fait un de ses thèmes favoris dans ses comptes rendus sur la vie théâtrale à Munich avant 1914: «Sehen Sie, wir haben hier schon so viel gegründet: die Stilbühne und den Achtstundentag, die Renaissance des Kunstgewerbes, die Elf Scharfrichter und die Salzbrezeln, das Neue Pathos und das helle Bier. Aber der Münchener hat von alledem nichts gemerkt, nur die Salzbrezeln und das helle Bier. Und ich glaube, so wird es auch mit Ihrer antisemitischen Zeitung gehen. Der Münchener wird einfach nichts merken.» Ibidem, p.441.

5 «'Wir haben den Begriff der Seelenwanderung übernommen, von den Indern her', fuhr er (= der Ewige Jude) fort, scheinbar zusammenhanglos, 'und ihn in Europa eingeschleppt.' Er lächelte. 'Das ist das Asiatische an uns'.» Ibidem, p.453.

6 «Und dann erweiterte sich das Zimmer und wurde zu einem ungeheuern Platz, der erfüllt war von Rauch und Blut. Türme von hebraïschen Büchern verbrannten, und Scheiterhaufen waren aufgerichtet, hoch bis in die Wolken, und Menschen verkohlten, zahllose, und Priesterinnen sangen dazu: Gloria in excelsis Deo.» Ibidem, p.453.

témoignage bouleversant d'un écrivain qui a fait sienne la «question juive» et compris les mécanismes de l'antisémitisme à cette époque.[1]

Feuchtwanger s'est défendu d'avoir voulu, en écrivant *Jud Süß*, mettre en avant le problème des rapports entre Juifs et Chrétiens. Pourtant, le choix du sujet historique de la pièce n'était pas fortuit. Il répondait à la préoccupation de l'écrivain de prendre position sur la «question juive» qui agitait alors les esprits. Cette position se voulait philosophique et non politique, moins sans doute par sous-estimation de la dimension politique du problème que par volonté de la dépasser. Le pamphlet *Gespräche mit dem Ewigen Juden*, écrit peu après la guerre, à une époque où les fronts s'étaient durcis, révélait en effet chez Feuchtwanger une conscience aiguë du danger d'un antisémitisme ouvertement affiché au programme d'un parti.

Un personnage contemporain, s'exposant sans crainte à cet antisémitisme montant, incarnait toute la complexité du problème juif à cette époque et devait bientôt, par son destin tragique, apporter une première confirmation de la prémonition sur laquelle s'achevait le pamphlet du dramaturge: c'était Walther Rathenau.

Le motif du dualisme du Pouvoir et de l'Ame dans les écrits de Rathenau a déjà été évoqué plus haut[2].C'est maintenant la personnalité de cet homme d'exception, propre à inspirer un auteur dramatique que nous voudrions confronter à celle de Joseph Süss dans la pièce de Feuchtwanger.

E. De la parenté entre Joseph Süss et Walter Rathenau

Sans doute est-il aisé pour le lecteur d'aujourd'hui de rapprocher les destins de Joseph Süss Oppenheimer et de Walther Rathenau, assassiné le 24 juin 1922 par des extrémistes de l'Organisation Consul, alors qu'il avait enfin accédé à de hautes responsabilités politiques. Rathenau était depuis cinq mois à peine Ministre des Affaires Etrangères de la jeune République encore vacillante. Comme pour Matthias Erzberger, assassiné l'année précédente, l'endoctrinement nationaliste et antisémite

---

1 Le «happy end» de la fin de ces *Gespräche* est parodique comme le sera celui de *Die Dreigroschenoper* de Brecht. Le texte de Feuchtwanger est certainement l'analyse la plus lucide, à cette époque, des mécanismes de l'antisémitisme tels qu'ils s'exprimaient déjà, en 1920, au sein des groupements nationalistes inspirés par Hitler.

2 Voir plus haut la partie A de ce chapitre.

était à l'origine de ce meurtre [1]. Feuchtwanger mettait alors la dernière main à son roman *Jud Süß* qu'il achevait en septembre 1922, cinq ans après le drame.

Doit-on s'étonner que l'écrivain n'évoque la figure de Rathenau ni à propos de la pièce en 1917, dans sa lettre à Ganghofer, ni à propos du roman, dans l'essai paru en 1929 [2] ? On sait que le «complexe Rathenau-Süss Oppenheimer» a été au centre des discussions entre Feuchtwanger et Arnold Zweig dès les débuts de leur amitié, en 1921 à Munich.[3] Mais la première mention écrite de ce rapprochement entre les deux personnages date de la période de l'exil: il s'agit du discours sur le roman historique qu'a prononcé Feuchtwanger lors du Congrès des Ecrivains réuni à Paris, le 25 juin 1935 [4]. Le contexte politique de la lutte contre le fascisme et l'antisémitisme au pouvoir en Allemagne a sans doute poussé l'écrivain à rappeler à la mémoire de ses auditeurs le souvenir tragique d'un homme dont il était peu opportun de prononcer le nom en 1929, à une époque où lui-même se défendait d'avoir voulu, avec son roman *Jud Süß*, écrire une «épopée sur le judaisme» [5].

En 1935, Feuchtwanger ne tentait pas d'exploiter tardivement la dimension d'actualité qu'avait prise le personnage de Joseph Süss. Il expliquait le processus de création qui l'avait mené à illustrer son «idée» dramatique sur le dualisme de l'action et de la contemplation, non pas par le personnage contemporain de Walther Rathenau mais par celui du financier juif du dix huitième siècle. Qu'il n'ait pas, en 1917, réussi à «saisir» le personnage de Rathenau, personnage éminemment dramatique, s'engageant avec passion pour la cause nationale, à la fois admiré et haï pour sa clairvoyance, utilisé parfois par les «politiques», puis toujours rejeté de la sphère du pouvoir, on le comprend. Il manquait encore au devenir de cet homme hors du commun un point final ou du moins un point d'orgue avant l'apothéose ou, peut-être, la chute brutale. Feuchtwanger avait eu l'intuition de la dimension tragique de son sujet. Mais il fallait qu'il eût la tête plus politique pour réussir dans son projet. Ne reconnaissait-il pas en 1933, dans un «auto-portrait» qu'il n'avait jamais fait œuvre

---

1. Le «roman documentaire» de Ernst von Salomon *Die Geächteten*, paru en 1929, permet de comprendre l'engrenage psychologique et idéologique qui a mené de très jeunes gens à de tels actes.

2 *Über «Jud Süß»* (1929). In: *Ein Buch nur für meine Freunde*, op.cit. p.379-382.

3 Voir à ce sujet Harold von HOFE: «Manche Unterhaltung zwischen Zweig und Feuchtwanger hatte zwischen 1921 und 1922 den Komplex Rathenau-Süß Oppenheimer zum Inhalt.» In: *Lion Feuchtwanger und Arnold Zweig. Eine Dichterfreundschaft.* In: Wilhelm von STERNBURG (Hg.): *Lion Feuchtwanger. Materialien zu Leben und Werk.*Frankfurt am Main (Fischer Taschenbuch Verlag),1989. P.83.

4 *Vom Sinn und Unsinn des historischen Romans.* Op.cit. p.497. Voir le passage cité plus haut, au chapitre III A.

5 « Geplant (...) war das Werk keineswegs als ein Epos vom Judentum (...)». In:*Über «Jud Süß» (1929)*. Op.cit. p.379.

d'écrivain politique ? [1] D'ailleurs, Brecht lui-même n'a réussi à «fixer» en plein mouvement la figure de Hitler, dont il apercevait la ressemblance avec Al Capone, qu'avec le recul de l'exil et par la réduction grotesque du personnage.

Délaissant donc ce Rathenau qui le fascinait mais lui échappait pour une mise en forme dramatique, Feuchtwanger s'est tourné vers Joseph Süss Oppenheimer, personnage de moindre envergure certes, mais au destin tragiquement achevé. Süss ne pouvait être une sorte de double de Rathenau, dans une pièce à clés. Mais, par le caractère exemplaire de sa démarche en tant que juif voulant s'affirmer dans la sphère du pouvoir, malgré un environnement hostile, le personnage historique renvoyait au personnage contemporain.

Le trait le plus frappant qui les unit est sans conteste l'aspiration à la réussite sociale, d'autant plus forte que leur appartenance à la communauté juive leur crée plus d'obstacles. Rathenau a lutté des années durant pour être accepté à Berlin dans les salons des aristocrates. Sa lucidité sur les problèmes du temps, son esprit brillant lui ont finalement ouvert nombre de portes. Mais si certains, dans la haute société, furent fascinés par sa personnalité d'envergure exceptionnelle, d'autres n'ont cessé de le trouver inquiétant, voire de le haïr.

Pour Robert Musil par exemple, le souvenir qu'il garde de sa rencontre avec Rathenau en 1914, dans un salon berlinois, est celui d'une exaspération profonde devant un homme qui sait parler de tout avec discernement, de physique moléculaire, de mystique ou de tir aux pigeons, et qui, auréolé de sa richesse et de sa réputation d'homme d'esprit, se donne des airs de sauveur universel. Le Dr. Arnheim l'incarnera dans *L'homme sans qualités* et Ulrich, le héros du livre, l'enviera pour cette conscience de soi qui lui fait défaut à lui-même. L'idée de commettre un meurtre sur cet homme qui est en une seule personne ce que sont tous les autres séparément, lui viendra même un instant - étrange intuition de Musil dans des pages écrites avant 1922.[2]

Chez Stefan Zweig au contraire, l'attirance pour cette personnalité fut immédiate, avant toute rencontre, dès la lecture d'aphorismes publiés sous un pseudonyme dans *Die Zukunft*, le périodique de Maximilian Harden. Stefan Zweig fut l'un des premiers à encourager Rathenau à suivre la voie qui lui tenait alors plus à cœur que la carrière d'ingénieur électronicien et d'administrateur de sociétés: celle d'homme de lettres et de philosophe [3]. Dès la première entrevue à Berlin en 1907, S.

---

1 « Politische Schriftstellerei in einem aktuellen Sinne habe ich niemals betrieben.» In: *Selbstdarstellung.(1933)* Op.cit. p.360.

2 Robert MUSIL: *Der Mann ohne Eigenschaften.* Hg. von Adolf Frisé. Hamburg, 1952. Chap.47 et suiv.,p.188 et suiv.

3 Voir à ce sujet Donald A. PRATER: *Stefan Zweig.* Das Leben eines Ungeduldigen. München, Wien, 1981. P.53 et suiv.

Zweig reçut de Rathenau une impulsion décisive: celle de sortir du cadre étroit de l'Europe, afin de mieux la comprendre. Pourquoi n'irait-il pas aux Indes, en Amérique ? Zweig est ainsi parti aux Indes, où Rathenau n'aura pas eu lui-même l'occasion d'aller.

Mais ce «technicien», qui s'est doté d'une culture encyclopédique, est imprégné de philosophie asiatique. Ainsi en appelle-t-il à «l'empire de l'âme» dans une vision dialectique de son temps où la «mécanisation du monde» [1] apparait comme une évolution nécessaire mais ne peut être une fin en soi. Elle libère au contraire l'homme des contraintes matérielles pour que le monde de l'âme puisse s'épanouir. L'univers matériel («Geschäft», «Wirken») et l'univers spirituel («Seele»), ces deux pôles entre lesquels se débat le Juif Süss, sont au centre de la pensée philosophique de Rathenau. L'homme de cour du dix huitième siècle, sorti du ghetto juif pour entrer au service du Duc Karl Alexander correspond à la définition donnée par Rathenau de l'homme de pouvoir qui, selon sa terminologie dans *Zur Mechanik des Geistes*, est «Furchtmensch» et «Zweckmensch», un esclave dans l'habit d'un despote:

> *Ne plus devoir obéir, ne plus être méprisé, ne plus se tenir à l'écart, ne plus être exclu , telle est son aspiration passionnée, angoissée. Pouvoir enfin soi-même régner en maître et être vénéré, rabaisser l'humanité pour mieux s'élever, tout posséder pour mieux distribuer selon son bon plaisir (...), voilà son rêve.*[2]

Tamar, la fille de Süss, qui est tout amour et don de soi, dans son jardin merveilleux loin des réalités du monde, n'incarne t-elle pas pour sa part cette «jeunesse désintéressée» («der zweckfreie Jüngling») que Rathenau oppose à l'homme de pouvoir ? La définition qu'il en donne fait appel aux composantes mystiques, inspirées par la cabale et le Hassidisme, de «l'autre réalité» («die dritte Welt») que le Mage a créée autour de Tamar.[3]

Voir également Stefan ZWEIG: *Die Welt von gestern.* Erinnerungen eines Europäers. (1944) Frankfurt/Main, 1981. P.211 et suiv. (chap. *Über Europa hinaus*).

1 Ces deux formules renvoient aux deux grands ouvrages de Rathenau déjà évoqués plus haut, chapitre III: *Zur Kritik der Zeit*(1912) et *Zur Mechanik des Geistes oder vom Reich der Seele (1913)*.

2 « Nicht mehr gehorchen müssen, nicht mehr verachtet werden, nicht mehr beiseite stehen, nicht mehr ausgeschlossen sein, ist seine angsterfüllte Leidenschaft. Endlich einmal selbst herrschen und angebetet werden, die Menschheit erniedrigen, um sich zu erhöhen, alles besitzen, um nach Willkür zu verteilen (...) ist sein Traum.»
Walther RATHENAU: *Zur Mechanik des Geistes oder Vom Reich der Seele.* In: *Gesamtausgabe.* Bd II: *Hauptwerke und Gespräche.* Hrsg. von Ernst Schulin. München, Heidelberg, 1977. P.271.

3 « Der Jüngling verzehrt sein Leben in Träumerei (...). Eine neue Natur umgibt ihn: nicht mehr Stein, Pflanze, Luft und Wasser, sondern ein geheimnisvoller Kosmos voll Leben, Geist, Licht und Liebe (...).Eine zweite Natur verbirgt sich hinter der sichtbaren und will hervorbrechen; es bedarf eines Wortes, und alle Wirklichkeit ist aufgehoben. Der Welthauch atmet Majestät und

L'idéalisme de Rathenau dans son ouvrage *Zur Mechanik des Geistes* rejoint la mystique juive, mais aussi l'idéalisme allemand, tel celui d'un Wilhelm von Humboldt: l'idéal prôné par ce dernier était une activité responsable, libre de toute référence au succès ou à un but matériel («zweckfrei»), une idée dont il avait trouvé la confirmation dans les doctrines hindoues.[1] L'intérêt de Humboldt pour le sanscrit a été partagé par Feuchtwanger et Rathenau, et la référence à la fois à l'idéalisme allemand, dans son ouverture sur la philosophie asiatique, et à la mystique juive est un élément essentiel de la parenté spirituelle entre les deux écrivains.

Issus l'un et l'autre d'une bourgeoisie d'affaires juive dont ils ont, très jeunes, ressenti le besoin de se distancer, ils ont choisi la voie de l'émancipation religieuse, matérielle et intellectuelle, sans pour autant pouvoir renier leurs racines dans la spiritualité juive. De là est né ce sentiment d'un dualisme fondamental de leur nature qui trouve son expression dans leurs œuvres. Comme le personnage du Juif Süss, ils aspirent à s'affirmer sur la scène publique, à trouver le «succès», malgré les revers. Bien sûr, ce «succès» qui, à partir de la pièce *Jud Süß*, va devenir un leitmotiv dans l'œuvre de Feuchtwanger, se situe pour lui au niveau de la vie artistique, nullement à celui de la politique. Mais c'est un élément essentiel de sa personnalité, dont beaucoup lui feront grief, d'ailleurs, en particulier durant la période de l'exil. Après des débuts difficiles, il a réussi en tout cas, entre 1914 et 1918, tant par ses critiques théâtrales que par son œuvre dramatique, à se hisser à une place prépondérante à Munich, dans les milieux du théâtre. C'est à l'autorité incontestée qu'il représentait alors que le jeune Bertolt Brecht est venu confier, en Janvier 1919, le manuscrit de son *Spartakus.*

Transposée au plan de la politique, cette aspiration au succès dont Feuchtwanger avait donné une image dramatique, voire inquiétante dans le personnage de Joseph Süss, affichant son pouvoir lors de la scène d'audience au premier acte de la pièce, était bien le trait dominant sous lequel Rathenau pouvait apparaître alors à ses contemporains. Cet industriel-philosophe, non content de se créer un empire industriel autour de l'AEG et de soumettre au public ses réflexions provocantes sur le judaïsme, sur l'économie de l'avenir ou sur la littérature, voulait se faire une place dans la sphère politique à laquelle les Juifs comme la bourgeoisie n'avaient pratiquement pas accès. Il y réussit avec peine, sans cesse brisé dans son élan, rejeté dans l'ombre d'hommes moins capables que lui, chargé de missions semi-officielles dans lesquelles il s'investit totalement. Ce fut le cas pour la première fois en 1907 où, conseiller officieux pressenti par le Chancelier Bülow, il accompagna le Secrétaire d'Etat aux Affaires Coloniales Dernburg en Afrique Orientale. Puis, après la brouille avec ce dernier, plus

---

Liebe, und die jugendliche Seele begehrt nichts anderes, als sich den Mächten hinzugeben. Die Welt der Menschen und Schicksale brandet von ferne.» Walther RATHENAU. Ibidem, p.121.

1 Voir à ce sujet le commentaire de Ernst SCHULIN dans son édition des œuvres de Rathenau: *Gesamtausgabe*, Bd II, op.cit. p.551.

rien. Sa candidature au Reichstag pour le parti national-libéral est refusée et, condamné à l'inaction sur la scène politique, il écrit ses ouvrages les plus importants, *Zur Kritik der Zeit* (1912), *Zur Mechanik des Geistes oder Vom Reich der Seele* (1913), qui constitueront une trilogie avec *Von kommenden Dingen*, paru en 1917, dans une nouvelle phase d'inactivité. Il sait que par ses écrits lucides, provocants, prémonitoires, il s'impose, dans les esprits du moins. Il attend son heure, comme Süss face au Duc de Wurtemberg qui, conscient de son ambition politique, le laisse piaffer d'impatience.[1]

Rathenau repart à la charge en 1913, élève la voix pour mettre en garde une Allemagne qui, abusée par le souvenir glorieux de l'année 1813, tombe dans l'emphase impérialiste, désire la guerre. Vains cris de Cassandre! La guerre est déclenchée dans un fol enthousiasme et Rathenau voit venir la catastrophe. Tous ont prévu une victoire rapide, aucun plan à long ou même moyen terme n'a été conçu pour assurer à l'Allemagne une indépendance énergétique suffisante. Rathenau apparaît comme le seul à voir clair. Il offre ses services pour organiser l'approvisionnement en matières premières nécessaire à la poursuite de la guerre, puisqu'elle n'a pu être évitée et que la victoire s'estompe. Mais à ce moment même où il revient à l'activité politique, s'imposant lui-même aux dirigeants qui voient en lui leur seul recours, il est traversé par le dégoût de cette Allemagne médiocre qu'incarne Guillaume II:

> *Je crois à la victoire, mais je crains la fin. Si je survis à cette guerre, j'envisage de m'acheter en Suisse, au bord d'un de ces lacs bleu-vert si paisibles, une maison avec un jardin où je songerai à l'Allemagne, à ce qu'elle fut et à ce qu'elle sera un jour. Vivre encore une fois le règne de l'incapacité et de l'arrogance, avec en plus la régression spirituelle et le fanatisme qui ne manqueront pas de s'affirmer pour trouver des excuses aux erreurs commises, je ne le supporterai pas. J'espère ardemment la victoire; la défaite, je ne pourrai y survivre.*[2]

Ce dégoût de servir un maître incapable, allant jusqu'à la tentation de renoncer à l'action publique, ne le trouvons nous pas chez Joseph Süss qui sauvegarde jalousement son idylle privée, dans son château loin du monde ? Car cet

---

1 Cet aspect de la relation entre le Duc et Süss n'est qu'ébauché dans la pièce, en particulier au premier acte lors de l'entrevue entre les deux hommes (voir p.268). Elle prendra tout son poids dans le roman.

2 « Ich glaube an den Sieg, aber ich fürchte das Ende.– Überlebe ich den Krieg, so denke ich daran, in der Schweiz an einem der milden, grünblauen Seen ein Haus und einen Garten zu kaufen und an Deutschland zu denken, wie es einmal war und wie es einmal sein wird. Nochmal die Herrschaft der Unfähigkeit und der Überhebung zu erleben, und dazu den geistigen Rückschritt, den Fanatismus, der entstehen muß, um alle begangenen Irrtümer zu entschuldigen, das ertrage ich nicht.– Ich hoffe brennend den Sieg; die Niederlage will ich nicht überleben.» Walther RATHENAU: *Brief an Fanny Künstler*, 6.12.1914. Cité d'après: Rudolf KALLNER: *Herzl und Rathenau. Wege jüdischer Existenz an der Wende des 20. Jahrhunderts.* Stuttgart (Klett), 1976. P.362.

homme de cour est conscient à tout moment d'être avili par le Duc tout en lui étant nécessaire. Mais après la «défaite» - pour Süss, ce sera l'échec du «projet catholique», sciemment provoqué par lui pour se venger de la destruction de son univers secret - Süss décidera effectivement de renoncer au pouvoir et à la vie. Un homme public, en 1918, choisira aussi l'abandon du combat: l'armateur juif Albert Ballin, propriétaire de la ligne maritime Hambourg - Amérique. Celui qu'on avait nommé «le Juif du Kaiser» se suicidera à l'annonce de la défaîte allemande.[1] Chez Rathenau, ce sera le contraire: il acceptera la défaite comme il avait accepté la guerre. Puisqu'elle est là, autant œuvrer à en tirer le meileur parti possible pour l'Allemagne. C'est ainsi qu'après avoir offert ses services en 1914, il les proposera à nouveau en 1918, bien qu'ayant entre-temps essuyé l'humiliation de se voir remercié, fin mars 1915, une fois le travail fait.

L'amertûme de Rathenau était celle d'un homme qui se heurtait véritablement aux limites du pouvoir auquel un Juif pouvait prétendre dans l'Allemagne wilhelminienne. Ses capacités comme spécialiste de l'industrie et de la finance, ses qualités d'organisateur en une période de désorganisation comme la guerre, lui avaient permis d'imposer ses services en 1914, non pas d'obtenir une fonction publique au Ministère de la Guerre. Durant tout le temps de son travail, les bureaucrates militaires considérèrent ce civil, ce Juif qui venait mettre de l'ordre dans leurs affaires, comme un intru. Ils l'isolèrent même matériellement derrière une cloison tel un pestiféré, comme le rapporte le biographe et ami de Rathenau, le Comte Harry Kessler.[2] De même, à la cour du Wurtemberg, il se trouve toujours quelqu'un pour rappeler Süss à la conscience de ses limites, qu'il s'agisse du Président des Domaines, Weissensee, ou de Sturm, le représentant des Etats.[3]

Dans l'été 1915, son œuvre au Ministère de la Guerre étant achevée, Rathenau, de passage à Munich, confiait sa désillusion à son ami Wilhelm Herzog, l'éditeur du *Forum* pour lequel il avait écrit quelques articles. Dans ses mémoires, celui-ci se souvient de cette rencontre teintée de mélancolie où Rathenau lui même ironisait sur son sort, n'hésitant pas à le dramatiser:

---

1 Marta Feuchtwanger a évoqué dans son livre de souvenirs ce destin du «Leibjude» de Guillaume II. Op.cit. p.117.

2 Cf. Harry Graf KESSLER: *Walther Rathenau, sein Leben und sein Werk.* Berlin-Grunewald, 1928 P.190.

3 Voir en particulier au premier acte de la pièce, in *Jud Süß,* op.cit. p.259 et 265.

Me voilà maintenant congédié, congédié sans préavis. On n'a plus besoin de moi. Le Maure a fait son devoir, le Maure part à Lugano pour quelques semaines.[1]

C'est peut-être ce Rathenau désabusé dont Feuchtwanger a fait la connaissance à la «Torggelstube», l'homme d'action contraint de se retirer de la vie publique pour se consacrer à la réflexion et à ses seules affaires: il succède alors à son père à la tête de la compagnie AEG et le fruit intellectuel de sa «retraite» sera, écrit en 1916, son livre le plus populaire: *Von kommenden Dingen*[2].

Feuchtwanger a t-il eu à cette époque, alors que lui-même s'engageait par son œuvre dans la voie du pacifisme, le sentiment que Rathenau allait à l'encontre de sa vocation spirituelle en choisissant l'action au service de l'industrie de guerre [3] ? C'est vraisemblable, même si aucun témoignage écrit ne permet de l'affirmer avec certitude. En tout cas, le nouvel ouvrage de l'industriel-philosophe devait lui apparaître comme le signe d'un retour du personnage à cette vocation, le signe d'une sorte de «métamorphose» non sans parenté avec celle qu'il concevait alors pour son héros dramatique Joseph Süss.

En une étonnante synthèse de ses deux grands ouvrages précédents, *Zur Kritik der Zeit* et *Zur Mechanik des Geistes*, Rathenau développait dans ce livre une vision de l'éveil de l'âme par la force rédemptrice de l'amour, qui permettrait à l'homme de retrouver à la fois son unité intérieure et ses attaches avec une communauté humaine solidaire. Par cet appel à la communauté, l'œuvre allait bien au delà du message individuel exprimé dans la pièce. Pourtant le lecteur peut déceler une certaine parenté de ton entre les deux textes. On retrouve dans les développements de Rathenau les accents expressionnistes des articles de *Die Aktion* , le périodique de Franz Pfemfert[4], dont l'industriel avait été le collaborateur dès avant la guerre. Dans les pages de conclusion du livre surtout, le vocabulaire devenait religieux, presque mystique parfois. Dans ce futur que Rathenau voulait contribuer à construire, la «mécanisation du monde» se trouvait transcendée par la foi, par la voix de la conscience qui, en éveillant dans l'homme l'aspiration à la «solidarité d'une

---

1 « Jetzt bin ich entlassen. Fristlos entlassen. Man braucht mich nicht mehr. (...) Der Mohr hat seine Schuldigkeit getan, der Mohr fährt nach Lugano für einige Wochen.» Wilhelm HERZOG: *Menschen, denen ich begegnete.* 1959. Cité d'après Hans LAMM: *Walter Rathenau. Denker und Staatsmann.* Hrsg. von der niedersächsischen Landeszentrale für politische Bildung, 1968. P.99.

2 Walter RATHENAU: *Von kommenden Dingen.* Berlin (S.Fischer Verlag), 1917.

3 « Für Feuchtwanger handelte Rathenau seiner geistigen Bestimmung zuwider, als er sich zum 'Handelden' machte», peut-on lire chez Volker SKIERKA, op.cit. p.74, dans une formulation quasiment identique à celle proposée par Hans KAUFMANN (Hg), in: *Geschichte der deutschen Literatur. 1917 bis 1945.* Berlin (Volk und Wissen volkseigener Verlag), 1978. P.135.

4 *Die Aktion.* Zeitschrift für freiheitliche Politik und Literatur. Hg. Franz Pfemfert. 1911- 1932.

communauté humaine», faisait de lui un «voyant» et le rapprochait de Dieu.[1] L'auteur terminait son livre sur une profession de foi qui dégradait l'appétit de pouvoir au rang d'accessoire inutile dans une vie spiritualisée:

> *Nous ne sommes pas en ce monde pour l'amour de la possession, ni pour celui du pouvoir, pas non plus pour notre seul bonheur; nous sommes là pour transfigurer le divin par la force de l'esprit humain.*[2]

Mais qu'il se soit engagé dans l'action, comme maître d'œuvre lucide et dévoué de l'Office des Matières Premières du Reich («Kriegsrohstoffabteilung»), ou dans la vie spirituelle, en hérault messianique d'une renaissance de la communauté humaine, en ces années de carnage sur les champs de bataille, toujours Rathenau paraissait trop puissant à certains de ses contemporains, ou du moins les mettait mal à l'aise. La voix populaire a transmis quelques formules inamicales telles que «dictateur des matières premières» («Rohstoffdiktator») ou «Jesus en frac» («Jesus im Frack») [3] par lesquelles elle a tenté de saisir ce «Protée» [4] dans ses contradictions.

Nul mieux que Stefan Zweig n'a su exprimer l'impression double que suscitait l'étincelante acuité de son esprit:

> *Il y avait dans sa pensée je ne sais quoi de transparent comme verre et par là même d'insubstantiel; jamais je n'ai éprouvé plus fortement que chez lui la tragédie de l'homme juif, qui, avec toutes les apparences de la supériorité, est plein de trouble et d'incertitude.(...) Chez Rathenau, je sentais toujours qu'avec son incommensurable intelligence, le sol lui manquait sous les pieds.*[5]

---

1 «Wir werden sehend...Wir streben zur Einheit und Solidarität menschlicher Gemeinschaft, zur Einheit seelischer Verantwortung und göttlicher Zuversicht.» Walther RATHENAU: *Von kommenden Dingen.* In: *Schriften und Reden.* Auswahl und Nachwort von Hans Werner Richter. Frankfurt am Main (Fischer),1964. P.233.

2 « Wir sind nicht da um des Besitzes willen, nicht um der Macht willen, auch nicht um des Glückes willen, sondern wir sind da zur Verklärung des Göttlichen aus menschlichem Geiste.» Ibidem, p.233.

3 La première de ces formules est citée par Rudolf KALLNER, op.cit. p.386, la seconde est rapportée par Wilhelm Herzog et citée par Hans LAMM, op.cit. p.96.

4 Le terme de *Protée* faisait alors partie des clichés antisémites et a été utilisé en particulier par Kurt Blumenfeld, un des dirigeants du mouvement sioniste, pour caractériser Rathenau en 1922, peu avant son assassinat. Voir à ce sujet Hans LAMM, op.cit. p.56.

5 « Irgend etwas gläsern Durchsichtiges und darum Substanzloses war in seinem Denken; selten habe ich die Tragik des jüdischen Menschen stärker gefühlt als in seiner Erscheinung, die bei aller sichtlichen Überlegenheit voll einer tiefen Unruhe und Ungewißheit war.(...) Bei Rathenau spürte ich immer, daß er mit all seiner unermeßlichen Klugheit keinen Boden unter den Füßen hatte.» Stefan ZWEIG: *Die Welt von gestern.* Op.cit. p.213.

Cette agitation, cette incertitude, Feuchtwanger a su les prêter à son personnage dramatique Josef Süss qui, face au «Mage» ou aux Juifs de Francfort, dans le premier acte, perd pied, prend des masques, temporise. Mais Süss retrouve vite son brillant qui, dans le drame, est moins celui de l'intelligence aiguë, comme chez Rathenau [1], que celui, plus extérieur, du grand seigneur de cour, du parfait «cavalier», amateur de plaisirs. Se consacrant ensuite tout entier au «royaume de l'âme», le condamné, au dernier tableau, continue de mettre mal à l'aise chacun de ses visiteurs dans sa cellule. Dépouillé de son pouvoir et de ses brillants attributs, le Juif inquiète tout autant, apparaît comme le détenteur d'un pouvoir caché. C'est pourquoi il doit disparaître.

Feuchtwanger a intégré ici dans son drame un des éléments de la conscience juive: l'idée du «pouvoir de l'impuissance». Le «Mage», qui deviendra le Rabbin Gabriel dans le roman, incarne ce «pouvoir de l'impuissance»: spirituellement, il domine à la fois Süss et le Duc, dont il prédit le destin. Sa vie loin du monde, son errance (dans le roman), est le symbole de sa liberté absolue, alors que Süss est «attaché» au service du prince.

Rathenau a formulé cette idée d'une dialectique de l'impuissance dans des aphorismes, publiés en 1907:

> *Tout pouvoir est intérieur. Et toute activité est vanité.*
> *Devant la force de la volonté, tous les verrous sautent; le non-vouloir fait sortir le monde de ses gonds.*[2]

Il a aussi reconnu que la quête de l'âme, dont il faisait l'aspiration fondamentale de l'homme, pouvait être une forme de volonté de puissance sous le couvert de la spiritualité. Il doutait même d'avoir assouvi en lui cette volonté de puissance et ressentait toute l'équivoque de son appel à l'âme.[3].

Comme Josef Süss, Rathenau était conscient du dualisme de sa nature dont la source était bien dans sa judaïcité. Dans sa jeunesse, il avait cru pouvoir tendre

---

Le texte français est extrait de la traduction de Jean-Paul Zimmermann: *Le monde d'hier. Souvenirs d'un européen.* Paris (Albin Michel), 1948. P.216-217.

1 Seule la forme romanesque permettra à Feuchtwanger de développer cet aspect du personnage.

2 « Im Innern ruht alle Macht. Und alle Geschäftigkeit ist Bettel.»
« Dem starken Wollen öffnen sich alle Riegel; nichts wollen hebt die Welt aus den Angeln.»
Walter RATHENAU: *Ungeschriebene Schriften* (1907). Cité d'après KESSLER, op.cit. p.125.

3 « Ob ich in mir den Machtmotor gestillt habe? Ich fürchte nein. Aber ich weiß, daß ich ihn bekämpfe», écrit Rathenau dans une lettre citée par Harry Graf KESSLER, op.cit. p.127-128. Kessler évoque la parenté spirituelle entre Rathenau et Feuchtwanger sur ce point, citant le roman *Jud Süß* à propos de cette conscience de l'ambivalence du renoncement au pouvoir et à la volonté. Ibidem, p.126-127.

à ses concitoyens juifs, auxquels il ne s'identifiait en rien, un miroir pour qu'ils y voient leur laideur, leur bêtise à vouloir afficher leur particularisme, véritable ghetto dans lequel ils s'enfermaient eux-mêmes. C'était en 1897, dans un écrit provocant, *Höre Israël*[1], publié d'abord sous un pseudonyme. L'idée essentielle n'en était pas de faire le procès des Juifs, mais de leur montrer la seule solution, selon lui, à la «question juive», cette question qui devait, en 1916, redevenir d'actualité: c'était l'assimilation, comme Rathenau lui-même l'incarnait, lui qui se sentait Allemand, Prussien même, jusqu'au plus profond de son être. Elle n'avait pas empêché pourtant qu'advienne dans sa vie, comme dans celle de tout Juif allemand, le jour douloureux où, pour la première fois, il avait pris conscience d'être un citoyen de deuxième classe et de devoir le rester, quels que soient ses mérites.[2] La judaïcité, tare sociale: Josef Süss et Feuchtwanger lui-même ont partagé cette conscience avec Rathenau, une conscience qui a grandi leurs forces, leur volonté de «réussir» envers et contre tous, en refusant la solution facile du baptême.[3]

Quelle assurance marquait la profession de foi exprimée par Rathenau à propos de son identité d'Allemand de souche juive, dans son appel *A la jeunesse d'Allemagne*, quelques mois avant la défaite de novembre 1918 ![4] L'industriel y formulait le dualisme de sa nature, partagée entre la volonté d'agir et l'aspiration à la contemplation, comme une sorte de défi qu'il avait su relever. Sa jeunesse lui apparaissait maintenant, du fait de ce dualisme, comme une période d'errements pendant laquelle il avait souvent souhaité que, entraînée dans des directions contraires, «la voiture se brise».[5] Rathenau avait eu ainsi la tentation de «se laisser tomber» en

---

1 L'article fut publié dans *Die Zukunft* de Maximilian Harden le 6 mars 1897, sous le pseudonyme de W. Hartenau, puis repris par Rathenau dans un recueil intitulé *Impressionen*, en 1902, avec cette fois le nom de l'auteur. L'article fit scandale et l'auteur le qualifia plus tard de «Jugendflegelei».

2 « In den Jugendjahren eines jeden deutschen Juden gibt es einen schmerzlichen Augenblick, an den er sich zeitlebens erinnert: wenn ihm zum ersten Mal voll bewußt wird, daß er als Bürger zweiter Klasse in die Welt getreten ist, und daß keine Tüchtigkeit und kein Verdienst ihn aus dieser Lage befreien kann.» Walther RATHENAU: *Staat und Judentum. Eine Polemik.* (1911). Cité d'après Rudolf KALLNER, op.cit. p.343

3 Pour Josef Süss, dans la pièce, il ne s'agit pas de baptême, puisque Feuchtwanger adopte la rumeur populaire sur la naissance chrétienne de son héros, mais de la tentation pour Süss de se glisser dans l'identité chrétienne de son père. Voir *Jud Süß*, op.cit. acte II, p.292. Rathenau a toujours été très ferme dans son refus du baptême comme solution à la question juive, en particulier dans les articles rassemblés sous le titre *Staat und Judentum. Eine Polemik*, en 1911. Les polémiques à ce sujet étaient encore virulentes en 1917 où Rathenau publia *Eine Streitschrift vom Glauben* (Berlin, 1917) à ce sujet, dont il est rendu compte dans *Die Schaubühne*, 13 (1917),51 (20.12.1917), p.581-583: Fritz Harold KOHN: *Rathenau und die Massentaufe.*

4 Voir l'extrait de ce texte cité plus haut en note au début de ce chapitre, III A: « Ich bin ein Deutscher jüdischen Stammes...»

5 « Das Handeln war fruchtlos und das Denken irrig, und oftmals wünschte ich, der Wagen möge sich zerschellen, wenn die feindlichen Gäule auseinanderstürmend sich ins Gebiß legten.» Walther RATHENAU: *An Deutschlands Jugend.* Op.cit. p.9.

quelque sorte, comme Joseph Süss. Mais l'âge lui avait réservé de trouver enfin la synthèse de ses contradictions internes: action et contemplation se rejoignaient.[1] Aussi se sentait-il prêt pour un nouvel engagement sur la scène politique. Il attendait l'appel.

L'homme qui, en 1915, en 1916 encore, semblait vouloir laisser «la voiture se briser» et renoncer à l'action pour se consacrer à la seule vie de l'esprit, n'a plus, en 1918, qu'une lointaine parenté avec le Josef Süss que les Munichois découvraient à la scène en octobre 1917. Il apparaissait même comme son pôle contraire, puisqu'il se lançait alors de nouveau sur la scène politique pour appeler à la levée en masse, une proposition désespérée pour tenter d'obtenir un armistice plus favorable, mais qui devait lui attirer la haine d'une population lasse de la guerre.

Le drame prend ainsi rétrospectivement la valeur d'une mise en garde adressée à Rathenau, Feuchtwanger ayant eu, comme écrivain juif, l'intuition de la voie périlleuse sur laquelle l'industriel-philosophe pouvait se laisser entraîner par la volonté d'action et de pouvoir, une des composantes de sa nature juive.

«Le Juif à la potence», hurle la populace à la fin du drame.[2] Dans l'Allemagne d'après-guerre, des groupes para-militaires marchent au pas en chantant ces bouts-rimés:

Knallt ab den Walther Rathenau,
Die gottverdammte Judensau[3]

En 1922, acceptant les fonctions de Ministre des Affaires Etrangères, en dépit des réserves de ses amis, Rathenau dépasse les limites de l'ascension politique tolérée pour un Juif, en ces débuts encore peu assurés de la République. Il en assume consciemment le risque. Comme Süss, il meurt d'abord parce qu'il est juif. Mais contrairement à celui de Süss, son destin est tragique. Dans le drame de Feuchtwanger, Josef Süss avait choisi entre les deux pôles de son être. Il renonçait à l'action, au pouvoir et au combat pour trouver la voie de l'âme et d'une passivité spiritualisée que Feuchtwanger avait découverte dans la philosophie asiatique. Rathenau choisit pour sa part la voie ardue de l'assimilation, sans accepter le baptême. Il veut la poursuivre sur le devant de la scène politique, dans la foi totale en la

---

1 « Manchmal scheint es mir, als sei aus diesem Handeln auch etwas in meinem Denken befruchtet worden, als habe die Natur mit mir den Versuch vorgehabt, wie weit betrachtendes und wollendes Leben sich durchdringen können.» Ibidem, p.9.

2 «Der Jud muß hängen.» In: *Jud Süß.* Op.cit. acte III, p.327.

3 Cité d'après RICHTER, dans sa postface à Walther RATHENAU: *Schriften und Reden.* Op.cit. p.477.

légitimité de son action - en l'occurrence la réintégration de l'Allemagne vaincue dans une Europe unie.[1]

Dans sa biographie de Rathenau, le Comte Harry Kessler cite assez longuement le roman *Jud Süß*. Le regard qu'il porte alors sur l'homme politique qui fut son ami pourrait être celui de Feuchtwanger lui-même: Rathenau n'a pas été jusqu'au bout de sa quête de l'âme, sur la voie de Tolstoi, de Gandhi et des grands mystiques comme par exemple le Rabbin Isaak Luria, cité dans le drame et dans le roman.[2]

Achevé juste après la mort de Rathenau, bien que publié seulement en 1925, le roman prenait une signification qui ne pouvait être celle de la pièce: les contemporains devaient y voir l'échec de la tentative d'assimilation des Juifs. Mais nul ne s'est vraiment risqué à formuler une telle idée à cette époque, les critiques se gardant même d'évoquer le nom de Rathenau en relation avec celui de Josef Süss. En 1917, si quelques lecteurs ou spectateurs de la pièce ont pu apercevoir derrière le personnage historique la figure de Rathenau, c'était surtout la relation ambivalente des deux hommes à leur judaïcité et au pouvoir qui devait les mener à déceler une telle parenté. Cette ambivalence n'avait pas encore la dimension politique et tragique que lui confèreraient les violences antisémites des années vingt. Le destin de Josef Süss pouvait n'apparaître que dans sa dimension individuelle, tout comme celui de Warren Hastings, à la fois proche de lui par une même aspiration au pouvoir et à l'âme, et son pôle contraire par la voie finale choisie.

L'évocation de la parenté entre Joseph Süss et Walther Rathenau obligeait à porter son regard sur les premières années de la République de Weimar. Conçue comme une parabole, la démarche du personnage dramatique de Feuchtwanger ne pouvait être comprise que par cet élargissement. L'auteur en a lui-même ressenti la nécessité puisqu'il a repris sa pièce, créant dans le roman un personnage beaucoup plus différencié et complexe, plus propre à être mesuré à la personnalité hors du commun de Rathenau.

Dans un dernier volet de ce chapitre, il importe pourtant de revenir aux années 1916 et 1917 pour analyser l'accueil qui fut réservé par les contemporains aux deux pièces *Warren Hastings* et *Jud Süß*, lors de leur création à la scène.

---

1 « Ich bin eingetreten in ein Kabinett der Erfüllung. Wir müssen einen Weg finden, uns mit der Welt wieder zusammenzubringen». Walther RATHENAU: Rede vom 2.6.1921. Cité d'après RICHTER: Walther Rathenau: *Schriften und Reden* (Nachwort) Op.cit. p.476.

2 Voir Harry Graf KESSLER: *Walther Rathenau.* Op.cit. p.127.

F. Accueil et postérité de *Warren Hastings* et de *Jud Süß*

Pour l'écrivain, l'accueil que le public de théâtre allait réserver à ses deux drames historiques revêtait une importance particulière. Il y allait d'abord de l'affirmation de son talent comme auteur dramatique et non plus seulement comme critique ou adaptateur. Ensuite, puisqu'il avait pris ses distances par rapport à l'esthétisme et à l'art pour l'art, pour adopter ouvertement une position pacifiste face aux événements de son temps, il s'agissait pour lui de vérifier que la transposition historique de ses conceptions était compréhensible pour le spectateur. Ayant en outre choisi sciemment un sujet anglais et un sujet juif qui devaient prêter à controverses en 1916 et 1917, il pouvait s'attendre à des divergences d'opinion très marquées de la part de la critique.

Tout avait commencé pour l'une et l'autre pièces par une interdiction. Feuchtwanger rapporte en 1929 que la représentation de *Warren Hastings* fut «interdite dans plusieurs villes allemandes pour anglophilie» [1]. Georg Stollberg, directeur artistique du Schauspielhaus à Munich, avait dû faire intervenir, auprès des plus hautes instances de la police, les écrivains Ludwig Ganghofer et Michael Georg Conrad, ainsi qu'un député catholique influent pour pouvoir créer la pièce le 23 septembre 1916.[2]

Pour *Jud Süß*, le censeur s'est, semble t-il, manifesté au milieu des répétitions, interdisant la pièce parce qu'elle pouvait menacer «l'union sacrée indispensable en temps de guerre entre catholiques et protestants» [3]. Là encore, la création de la pièce n'avait pu avoir lieu le 13 octobre 1917, au même Schauspielhaus de Munich, dans la mise en scène de Stollberg, que grâce au soutien de Ludwig

---

1 « Als mein Stück *Kalkutta, 4. Mai* vor zwölf Jahren zum erstenmal erschien unter dem Titel *Warren Hastings*, während des Krieges, wurde es in mehreren deutschen Städten als englandfreundlich verboten, während die Engländer es als Produkt eines typischen Hunenpoeten bezeichneten.» In: *Über «Jud Süß» (1929)*, op.cit. p.379.

2 Voir à ce sujet les souvenirs de Marta FEUCHTWANGER: *Nur eine Frau*. Op.cit. p.98-99: «Stollberg (...) ging persönlich zum Polizeipräsidenten und verhandelte mit ihm hinter dem Rücken des Zensors, brachte Empfehlungen von Ganghofer und Michael Georg Conrad, dem großen liberalen Schriftsteller. Conrad wandte sich an den wichtigsten katholischen Abgeordneten, der rief noch in der Nacht bei Lion an und sagte, es sei eine vaterländische Pflicht, dieses Theaterstück aufzuführen. Und *Warren Hastings* wurde freigegeben.»

3 «Während der Proben wurde das Stück verboten, da es "den im Krieg notwendigen konfessionellen Burgfrieden" zwischen Katholiken und Protestanten gefährden könnte.» Lion FEUCHTWANGER: *Vom Schicksal des Buches «Jud Süß» Einige Fakten*. Pacific Palisades, November 1958. Texte reproduit dans l'édition du roman *Jud Süß*, Frankfurt am Main (Fischer Taschenbuch Verlag), 1976. P.523.

Ganghofer, encore une fois, et de Richard Voss. La censure n'était pas alors d'une rigueur extrême et la voix des hommes de lettres avait du poids auprès d'elle.

La création des deux pièces n'avait finalement été retardée que de peu. Si l'on en croit ses propos ultérieurs, par lesquels il généralisait volontiers son expérience, l'auteur a tiré quelque satisfaction de ses démêlés avec la censure qui lui apportaient une sorte de confirmation de la dimension actuelle de son théâtre.[1]

La représentation de *Warren Hastings* à Munich, avec Franz Scharwenka et Hilde Herterich dans les rôles principaux, avait remporté un franc succès auprès de public et devait rester au répertoire pendant deux saisons.[2] La première berlinoise eut lieu le 21 octobre 1916, au «Kleines Theater», dans la mise en scène de Georg Altmann, mais avec un succès plus mitigé. D'autres théâtres montèrent l'œuvre, puis, avec la fin de la guerre, elle disparut pratiquement des scènes allemandes. Ce fut donc le premier grand succès de Feuchtwanger à la scène, avec une pièce originale de sa plume. A trente deux ans, l'écrivain pouvait enfin oublier les échecs de ses débuts comme auteur dramatique. Si l'on en croit une anecdote savoureuse racontée par Marta Feuchtwanger dans ses mémoires, le succès de *Warren Hastings* a même évité au dramaturge des ennuis certains lors des répressions qui suivirent la Révolution et la République des Conseils, en 1919. Un militaire de la Reichswehr, faisant irruption chez les Feuchtwanger pour un contrôle, reconnut l'auteur de la pièce qu'il avait vue à Düsseldorf et, lui rendant hommage, se retira sur le champ avec ses hommes. Pourtant, Feuchtwanger avait justement chez lui un manuscrit suspect intitulé *Spartakus*. Son auteur était Brecht.[3]

Dans l'accueil de *Warren Hastings* par la critique, les voix furent divergentes et Feuchtwanger lui-même ne pouvait s'en étonner. Ce fut Alfred Kerr qui lança le débat sur la neutralité de l'écrivain, déjà évoqué plus haut. S'il jugeait raisonnable pour un intellectuel, en ces temps de guerre, d'opter pour le rôle de spectateur qu'incarnait dans la pièce le personnage de Cooper, il refusait à l'écrivain la légitimité d'une telle attitude. Embrassant un sujet actuel où s'affrontaient des forces antagonistes, celui-ci se devait, selon lui, de prendre position.[4] On retrouve dans cet

---

1 Feuchtwanger écrivit en 1958 dans sa préface à l'édition de son *Théâtre en prose*: «Das äußere Geschick der Stücke war und ist merkwürdig. Ein jedes wurde irgendwann verboten. Ein jedes wurde irgendwann und in irgendeinem Lande sehr bejubelt, in einem anderen abgelehnt.» In: *Vorwort zu «Stücke in Prosa»*. Rudolstadt, 1959. Reproduit dans *Dramen II*, op.cit. p.670.

2 La pièce fut jouée trente neuf fois entre le 23 septembre 1916 et le 19 mai 1918 à Munich. Voir à ce sujet DAHLKE in *Dramen II*, op.cit. p.743.

3 Voir à ce sujet Marta FEUCHTWANGER: *Nur eine Frau* Op.cit. p.127.

4 « Nicht einzugreifen ist aber, wie ich heut, im Kriegs-Oktober 1916, glaube (...) der sinnvollste Standpunkt (...). Packt man jedoch als Dichter einen solchen Stoff der widereinander kollernden Gewalten — so nehme man Stellung.» Alfred KERR: *Lion Feuchtwanger*: « *Warren Hastings*». In: *Der Tag*, Berlin, 24.10.1916. Cité d'après *Die Welt im Drama*. Op.cit. p.173.

article la véhémence du démocrate engagé auquel le poète Ludwig Rubiner avait dédié en 1912 son essai *Der Dichter greift in die Politik,* un texte programmatique de l'expressionnisme allemand. Les considérations esthétiques étaient pour Kerr indissociables d'un engagement moral et aussi politique. Prendre parti, sans compromis, était son mode d'expression. Pour avoir invité le critique théâtral à Munich dans le cadre des manifestations du cercle littéraire *Phoebus*, Feuchtwanger ne l'ignorait pas.

Le personnage au double visage de Warren Hastings, inhumain par calcul, et pourtant émouvant à la fin du drame, ne pouvait séduire Kerr. Plutôt du cynisme que ce «tact» d'un auteur «intelligent, au regard objectif», s'exclame le critique. Quelques années plus tard, portant sur la pièce un regard nouveau, Feuchtwanger optera justement, de concert avec Brecht, pour ce héros non plus divisé, équivoque, mais cynique.[1] Kerr n'a sans doute pas eu tort de suggérer cette vision du héros, le cynisme étant une des composantes de la personnalité contradictoire de Warren Hastings. Il ne dit pas si, avec une conception aussi engagée du personnage historique, l'auteur aurait livré au public de 1916, en pleine guerre, une pièce plus actuelle, mais il le suggère.

Ses remarques sur le dualisme du héros, sa sensibilité européenne pour une part, hindoue pour l'autre, posent en tout cas le problème de la non-réalité du personnage. Le reproche fait au dramaturge d'avoir introduit le motif de l'Inde « en homme de culture et non en créateur de formes vivantes» [2] n'est pas sans fondement. D'évidence, la philosophie asiatique n'a pas pour Kerr cette aura de spiritualité pure qui a fasciné tant d'intellectuels à cette époque. Provocateur, le critique renvoie le dramaturge aux réalités de l'Inde d'aujourd'hui, avec sa misère, ses castes et l'esprit de soumission qui en résulte.

Siegfried Jacobsohn, autre critique théâtral de renom, n'a pas non plus sur ce point épargné Feuchtwanger, collaborateur de son périodique *Die Schaubühne*, même s'il reconnaît à la pièce une dimension d'actualité.[3] Il s'en prend à «l'idée» sur laquelle le dramaturge a fondé le caractère tragique du héros. En quoi, demande Jacobsohn, l'Orient vaincu par l'Europe s'est il engagé dans la voie de l'assujettissement de celle-ci ? Jacobsohn rejoint ici Kerr: ce qu'il dénonce, c'est en fait la prépondérance de l'idée, exprimée dans des structures antithétiques, sur la mise en forme dramatique. Le jugement qu'il formule est bref et sans appel:

---

1 Il sera question plus loin de cette deuxième version de *Warren Hastings*, intitulée *Kalkutta, 4. Mai* et conçue en collaboration avec Brecht à Berlin en1925.

2 Le jeu de mots dont use ici Kerr ne peut être rendu en français: "...als gebildeter Mensch (nicht als bildnerischer Mensch).» Alfred KERR, op.cit. p.175.

3 « Es (= das Schauspiel) ist auf anständige Art aktuell.» Siegfried JACOBSOHN: *Warren Hastings.* In: *Die Schaubühne,* 12 (1916), 44 (31.10.1916). P.414.

Un moyen légitime, indispensable pour le critique, c'est l'antithèse. L'écrivain Feuchtwanger reste un critique. Au lieu de donner forme aux choses, il les oppose.[1]

Jacobsohn n'est guère plus indulgent sur le rapport de Feuchtwanger à l'histoire. Il a lu de près les commentaires de l'auteur sur son œuvre et il relève avec quelque ironie l'exploitation romanesque des détails rapportés par l'historien Macaulay, ainsi par exemple à propos du personnage féminin de la pièce. La biographie de l'historien lui paraît même plus vivante, plus riche que l'œuvre dramatique dont il souligne la «linéarité».[2] Ce terme de linéarité est intéressant parce qu'il met l'accent sur la faiblesse essentielle de l'œuvre au plan dramatique: conçue à partir d'*une* idée que l'auteur fait incarner par *un* personnage, elle met en scène la seule évolution de celui-ci jusqu'au dénouement du conflit, les autres personnages demeurant statiques et sans complexité psychologique véritable. Pourtant, Jacobsohn croit en la possibilité de visualiser sur scène les contrastes inscrits dans le texte dramatique, car la fable est en elle même propre à fasciner le public. Il renvoie ainsi à la dimension scénique de l'œuvre, mais doit constater que la mise en scène proposée par le «Kleines Theater» à Berlin était trop limitée par un lieu scénique étriqué pour donner à la pièce la couleur et le relief nécessaires.

Kerr pour sa part ne s'était pas intéressé à la mise en scène, mais seulement au texte de l'œuvre. Sous la plume du critique munichois Richard Elchinger, la mise en scène de Stollberg, présentée devant une salle comble lors de la création de la pièce, prend quelques contours, sans que pourtant le lecteur d'aujourd'hui puisse s'en faire une idée concrète.[3] Un mot employé par le critique, mérite d'être souligné et indique l'orientation générale de la mise en scène: Elchinger se félicite que le Schauspielhaus en revienne à une forme d'expression «objective» («sachlich»). Aussi n'apprécie-t-il guère l'exubérance des décors asiatiques au troisième acte, le plus faible selon lui, avec le personnage du Maharadjah qu'il juge à la limite du comique. Mais la concentration et la sobriété de la ligne dramatique dans les deux derniers actes répond à son attente. A la différence de Kerr et Jacobsohn, le critique entre parfaitement dans le jeu d'antithèses voulu par l'auteur, allant jusqu'à parler de «dialectique» dans les dialogues. Aussi met-il l'accent sur le personnage de Cooper, dont le rôle de commentateur permet au public de trouver un accès plus immédiat à la personnalité contradictoire du Gouverneur des Indes. C'est donc bien, selon Elchinger, l'illustration du mot de Goethe, opposant l'homme d'action sans

---

1 «Ein erlaubtes, ein unentbehrliches Mittel des Kritikers ist die Antithese. Der Dichter Feuchtwanger bleibt ein Kritiker. Statt zu gestalten, stellt er entgegen.» Ibidem, p.415.

2 «Gradlinigkeit». Ibidem, p.415.

3 Richard ELCHINGER: *Warren Hastings.* (Uraufführung am 23.9.1916). In: *Münchner Neueste Nachrichten,* 25.9.1916. P.2.

conscience au contemplatif, qui est propre à susciter l'intérêt du public, plutôt que la pièce d'intrigue avec sa technique éprouvée.

Ces trois comptes-rendus sur la pièce ont en commun une même incompréhension ou indifférence à l'égard de la thèse asiatique de Feuchtwanger. Sur ce plan, le dramaturge n'a, semble t-il, pas atteint son but et on peut en comprendre la raison. En effet, sur le plan dramatique, Hastings n'a pas de protagoniste crédible qui rende cette thèse concrètement perceptible au spectateur. Celui-ci pouvait sans doute mieux se reconnaître dans le message moral de Goethe, exprimé par la citation mise en exergue à l'œuvre.

Dans d'autres comptes-rendus s'est manifesté plus ou moins ouvertement ce chauvinisme auquel Feuchtwanger voulait justement s'opposer en choisissant un sujet anglais. Un critique anonyme, dans le périodique de théâtre *Bühne und Welt* va dans ce sens, ne reculant pas non plus devant des remarques antisémites à peine voilées.[1]

La représentation de *Jud Süß* devait susciter des réactions plus extrêmes encore, étant donné le sujet de la pièce. Même les amis de Feuchtwanger l'avaient mis en garde contre la diffusion de l'œuvre dont il était à prévoir qu'elle placerait l'écrivain à peu près dans la même position que Rathenau avec la publication de son essai critique adressé à ses congénères, *Höre Israël.* Il était facile d'accuser l'écrivain de donner des arguments à l'antisémitisme, en particulier dans le premier acte de la pièce. Mais le reproche essentiel fait à l'auteur avait été celui d'un « antisémitisme à rebours» [2], dont même le critique très modéré et bienveillant dans les *Münchner Neueste Nachrichten* s'était fait l'écho. La deuxième partie du dernier acte surtout («Verwandlung»), où Joseph Süss affrontait sans fléchir les différents protagonistes de la pièce qui, tous, voulaient sauver sa tête, était apparue comme une «apothéose du Juif» par trop appuyée.[3] Feuchtwanger n'avait donc pas atteint son but qui était de dépasser le problème du rapport entre Juifs et Chrétiens, problème alors très sensible,

---

1 Voir la critique de *Warren Hastings* dans la rubrique *Uraufführungen.* In: *Bühne und Welt,* 18.Jg.,November 1916, Nr 11. P.520-521.
Dans tout ce texte, le ton est agressif et non sans perfidie. On y relève des expressions telles que «dieses britische Raubtier», opposé à «das deutsche Wesen», ou celle-ci par laquelle l'auteur introduit l'article: «Im Schauspielhaus sahen sich fast alle Zuschauer verblüffend ähnlich (...). Man muß es den Feuchtwangers (oder wie sie sonst noch heißen) lassen: sie wissen, was nottut, wenn einer der Ihrigen auf den Plan tritt.»

2 « umgekehrter Antisemitismus»: l'expression est citée par DAHLKE, in: *Dramen I,* Anhang, op.cit. p.644.

3 Richard ELCHINGER écrit dans les *Münchner Neueste Nachrichten* du 15.10.1917, p.2: "...die Apotheose des Juden wird breit genug aufgebaut (...) . Dies sollte aber ausgeglichen werden: daß nämlich das moralische Kräfteverhältnis der im Stück auftretenden Personen nicht dauernd und zugunsten der Süß-Partei verschoben erscheint.»

pour situer le message de la pièce au niveau plus général du dualisme du pouvoir et de l'âme.

Il aurait été intéressant de connaître les termes de la lettre que Ludwig Ganghofer avait adressée à l'auteur à propos de l'œuvre dont il avait été un défenseur de la première heure. Mais faute de la connaître, on peut conclure de la réponse de Feuchtwanger datée du 2 décembre 1917, donc après la création de la pièce, que Ganghofer avait lui aussi émis quelques réserves sur la dimension juive de la pièce. Le dramaturge a en effet cherché à désamorcer la polémique suscitée par l'œuvre, tout en reconnaissant que la mise en forme de sa «théorie» sur les Juifs comme médiateurs entre l'Europe et l'Asie n'était pas à la hauteur de ses intentions.

On sait par Marta Feuchtwanger que, malgré le succès des premières représentations, l'écrivain avait été fort déçu par l'impression de superficialité que donnait la pièce au spectateur.[1] Même l'enthousiasme de Heinrich Mann sur le texte lui-même n'avait pu lui laisser d'illusions à ce sujet.[2] Cet enthousiasme n'était pourtant pas feint et le compte rendu paru dans le *Berliner Tageblatt* signifiait plus qu'un simple service rendu à un ami. Heinrich Mann avait été fasciné par le personnage de Süss, cet amoureux de la vie, homme de toutes les jouissances, mais si vulnérable parce qu'il cherche aussi celles de l'âme.[3] L'atmosphère dramatique, cette tension constante qui mène irrévocablement à la catastrophe, était apparue à Heinrich Mann comme l'élément porteur de toute la fable. Le critique n'omettait pas de rappeler qu'à l'origine de l'action dramatique, il y avait la situation particulière du Juif. Marqué du sceau de l'étranger que son environnement refuse et cherche à détruire, il n'a aucun droit. Aussi en est-il réduit à s'arroger quelque droit par la force.[4] D'une certaine façon, Heinrich Mann prenait ainsi position sur la question juive. Mais c'était surtout la dualisme du pouvoir et de l'âme qui, rejoignant ses propres préoccupations sur

---

1 « Der Erfolg war nur den äußeren Umständen zu verdanken - nichts, was Lion veranlaßt hatte, das Stück zu schreiben, nichts, was sein Anliegen war, wurde durch die Aufführung verwirklicht. Es war ein leeres, farbiges Schaustück.» Marta FEUCHTWANGER: *Nur eine Frau.* Op.cit. p.143.

2 Feuchtwanger a écrit dans son essai autobiographique *Aus meinem Leben*, op.cit. p.412: "...ich fand viel zu milde Rezensionen. Vor allem Heinrich Mann liebte das Stück sehr und schrieb darüber im *Berliner Tageblatt* eine Rezension, die das Stück weniger wirr erscheinen ließ, als es ist.»

3 «Er mag sich hüten, er ist höchst verwundbar, er hat eine Seele.» Heinrich MANN: «*Jud Süß*». *Ein Bühnenstück von Lion Feuchtwanger.* In: *Berliner Tageblatt*, 46.Jg, Nr.536, 20.10.1917. P.2. Cité d'après *Dramen I*, Anhang, op.cit. p.673.

4 «Denn im Grunde, was ist er? Nicht einmal so viel, wie der gemeine Bürger, den er «lieber Mann» nennt - nicht einmal so viel, weil ganz etwas anderes. Schlimmer als Niedrigkeit wäre, ist Fremdheit (...) Sie sehen ihn an wie den Teufel selbst und belauern ihn wie ein Tier. Wann schlägt seine Stunde?» Heinrich MANN, ibidem, p.672.

l'esprit et le pouvoir, évoquées plus haut, lui semblait être le message actuel du drame *Jud Süß*.[1]

Heinrich Mann n'avait pas été plus satisfait que Feuchtwanger lui-même de l'interprétation de la pièce au Schauspielhaus de Munich. Mais il en rejetait la faute sur le jeu très extérieur de l'acteur Scharwenka, interprète de Süss. Malgré les réticences de l'auteur, la pièce fut jouée une trentaine de fois entre octobre 1917 et octobre 1918. Lors de sa reprise au Neues Theater de Francfort-sur-le-Main en février 1919, elle ne connut que sept représentations, malgré une version très écourtée du troisième acte.[2] Montée à Vienne en juin 1919, elle fut jouée à six reprises.

Si l'on en croit l'auteur, il interdit ensuite toute représentation de la pièce, afin d'en écrire une nouvelle version, romanesque cette fois, qui lui permît de donner une peinture plus complexe du héros et de mieux le situer dans le contexte historique de la première moitié du dix huitième siècle.

Le personnage de Joseph Süss connut, après le succès du roman publié en 1925, une renaissance sur les scènes allemandes et étrangères dont l'histoire est curieuse. La pièce qui fut créée le 29 juillet 1929 à Blackpool en Angleterre, avant d'être reprise avec un grand succès à Londres, deux mois plus tard, portait le titre *Jew Süss. A tragic comedy*. C'était une adaptation du roman de Feuchtwanger, par le dramaturge anglais Ashley Dukes.[3] L'adaptateur avait pourtant utilisé la pièce de 1917, dont il avait repris tout le premier acte, avec les scènes d'audience. Très rapidement, cette adaptation conquit les scènes de langue allemande. Elle fut jouée dès octobre 1929 à Braunschweig, Kiel et Berne. Ce «retour» de *Jud Süß* à la scène par l'intermédiaire de l'Angleterre, qui avait consacré Feuchtwanger comme romancier, ne manque pas de sel, ce d'autant plus que l'écrivain voyait alors déjà baisser sa renommée de dramaturge. En outre, il n'était pas mécontent, sans doute, de faire oublier sa propre pièce de 1917.

Le succès du roman avait d'ailleurs été aussi l'occasion pour d'autres écrivains de donner à la scène leur vision propre du personnage de Joseph Süss. Le *Jud Süß* de Paul Kornfeld, créé le 7 octobre 1930 à Berlin dans une mise en scène

---

1 «Er (= Jud Süß) glaubte nur an die Macht - und Jammer und Grauen waren notwendig, Verbrechen, Zusammenbruch, der Tod, damit er lernte die Seele wählen (...) Dies der Sinn, der unseren Tagen so nahe Sinn des Schauspiels *Jud Süß.* » Ibidem, p.674.

2 La critique n'avait pas été tendre envers l'auteur, comme en témoigne cette phrase citée par DAHLKE, in: *Dramen I,* Anhang, op.cit. p.644: «Die Umarbeitung hatte sich vor allem des dritten Akts erbarmt, die beiden Szenen in eine zusammengefaßt und damit viel kitschig Kinohaftes entfernt.»

3 Ashley DUKES: *Jew Süss.* A tragic comedy. In five scenes. Based upon the romance of Lion Feuchtwanger. London (Martin Secker), 1929.

intéressante de Leopold Jessner, avec les décors de Caspar Neher, fut probablement la meilleure de ces évocations scéniques du personnage.[1]

L'approche du sujet par Kornfeld était très différente de celle adoptée par Feuchtwanger dans la pièce et dans le roman. Feuchtwanger avait eu pour référence première le personnage de Rathenau, Kornfeld celui de Don Juan en qui il voyait un éternel errant.[2] Le motif du dualisme de l'âme juive, central chez Feuchtwanger, n'est pas évoqué par Kornfeld. La pièce de ce dernier est un plaidoyer pour l'intégration des Juifs dans la société allemande à la fin des années vingt. Elle montre les luttes pour le pouvoir et aussi l'insatisfaction populaire qui trouve son exutoire dans le rejet du Juif. Le Duc apparaît comme un personnage authentique, sincèrement attaché à «son Juif», qui meurt en buvant le poison destiné à celui-ci. Malgré son arrivisme et une conscience de sa valeur très marquée, Süss donne une image de la loyauté des Juifs envers le pouvoir. Il hésite à quitter le Duc, alors qu'il sait ce qui se trame contre lui, comme Kornfeld a hésité à quitter Prague en 1939. Cet aveuglement est à l'origine de la fin tragique de l'un et l'autre.[3]

Dans sa mise en scène, Jessner a coupé les scènes populaires illustrant l'antisémitisme du temps, qui lui semblaient trop provocantes pour le public de 1930. Ernst Deutsch, dans le rôle de Süss, mettait l'accent sur le personnage sorti du ghetto, sans cesse conscient d'être exclu ou marginalisé par son environnement.

D'autres versions dramatiques de *Jud Süß*, inspirées par le roman de Feuchtwanger, ont vu le jour, en particulier une transposition par l'écrivain Mordechai Avi-Shaul qui fut créée en hébreu à Tel-Aviv par la troupe de la «Habimah» en 1933. Margarete Pazi a sorti l'œuvre de l'oubli et évoqué l'immense succès de la pièce en Israël où les regards se portaient vers l'Allemagne hitlérienne et les première persécutions antisémites.[4] Une autre adaptation mérite d'être nommée: celle du metteur en scène et dramaturge Jacques Kraemer, créée par la troupe du Théâtre Populaire de

---

1 Paul KORNFELD: *Jud Süß.* Tragödie in drei Akten und einem Epilog. Berlin (Osterheld und Co.), 1930. « Als Manuskript vervielfältigt.» Ce texte est conservé au Kornfeld - Archiv, Akademie der Künste, Berlin-West.
Le drame a été édité pour la première fois dans *Theater Heute,* 2,1988 (Février 1988), à l'occasion de la «redécouverte» de la pièce à la scène, dans la mise en scène de Hansjörg Utzerath à Nuremberg, en novembre 1987.

2 *Don Juan oder Der Heimatlose:* tel était en 1926 le premier titre de l'œuvre que voulait écrire Kornfeld. Voir à ce sujet: Margarete PAZI: *Jud Süß – Geschichte und literarisches Bild*. Op.cit. p.486. Voir également du même auteur: *Zwei kaum bekannte «Jud Süß»-Theaterstücke (P. Kornfeld und M. Avi-Shaul).* In: *Lion Feuchtwanger: «..für die Vernunft, gegen Dummheit und Gewalt.»* Hrsg. von Walter HUDER und Friedrich KNILLI. Berlin (Publica), 1985. P.100-121.

3 Kornfeld est mort en 1942 dans le camp de concentration de Lódz, en Pologne.

4 Voir Margarete PAZI: *Zwei kaum bekannte «Jud Süß»-Theaterstücke.* Op cit. p.111-121.

Lorraine, en février 1982.[1] L'auteur a conçu son texte comme un «dossier Süss» à l'image du «dossier Oppenheimer», inspiré à Kipphardt par le procès maccarthyste dont le savant américain avait été la victime en 1954.

Dans les deux pièces *Warren Hastings* et *Jud Süß* Feuchtwanger tentait, sous le masque de l'histoire, de transmettre au spectateur sa vision de l'époque. A la violence guerrière qui sévissait alors en Europe, il voulait opposer une profession de foi pacifiste, dont il avait trouvé l'expression dans la philosophie hindoue. Il avait choisi des personnages de l'histoire coloniale anglaise et de l'histoire allemande du dix huitième siècle pour incarner à la scène le dualisme du pouvoir et de l'esprit, du pouvoir et de l'âme, auquel nombre d'intellectuels cherchaient alors à apporter une réponse. Celle que proposait Feuchtwanger était philosophique et non politique. Elle était marquée par la recherche idéaliste d'une synthèse de l'Europe et de l'Asie. Dans le débat sur la «question juive» qui se posait en 1916 avec une acuité nouvelle, il allait même jusqu'à énoncer l'idée d'une médiation entre l'Orient et l'Occident qui serait la mission du peuple juif. Cette idée l'amenait rapidement à affirmer son cosmopolitisme, par delà tout nationalisme juif.

Les héros des deux pièces choisissaient des voies opposées qui marquaient en fait l'échec de cette recherche d'une synthèse. Warren Hastings optait pour le pouvoir, renonçant tragiquement à une partie de lui-même, Joseph Süss préférait la voie spirituelle du retour à «l'âme», renouant avec ses origines juives. La «métamorphose» du personnage et sa mort acceptée prenaient, avec les événements qui suivirent, en particulier le meurtre de Rathenau, la signification d'un échec de l'émancipation et de l'intégration des Juifs dans l'Allemagne contemporaine.

Fondées sur le même dualisme de l'action et de la contemplation, de Nietzsche et de Bouddha, les deux pièces s'opposent donc par leur épilogue. Elles s'opposent aussi dans leur facture dramatique, le drame *Jud Süß* témoignant de l'expérimentation par l'auteur de certains procédés dramaturgiques de l'expressionnisme.

Mais par un dernier aspect les deux pièces se rapprochent: elles ont une «postérité» qui montre l'importance qu'elles revêtaient pour Feuchtwanger. A partir de *Warren Hastings*, le dramaturge écrira avec Brecht une œuvre nouvelle, *Kalkutta, 4. Mai* ; la pièce *Jud Süß*, dont il avait ressenti le schématisme, trouvera son développement dans le roman qui, à son tour, engendrera toute une littérature dramatique sur le personnage du financier du Duc de Wurtemberg.

---

1 Jacques KRAEMER: *La véridique histoire de Joseph Süss Oppenheimer dit Le Juif Süss.* Texte publié dans *L'avant - scène.* 15 février 1982, p.9-30.

Après l'évocation de l'univers des Anciens, puis de l'Inde aux premiers siècles de notre ère, le recours à la fable historique dans *Warren Hastings* et *Jud Süß* relevait également d'une stratégie de la «distance». Feuchtwanger avait consigné ses réflexions à ce sujet dans son essai *Das Erlebnis und das Drama*, dès 1909: l'écrivain doit en quelque sorte refroidir le vécu, le filtrer s'il veut réussir à lui donner une forme dramatique.[1] Le monde contemporain, marqué par le dualisme du pouvoir et de l'esprit, de la guerre et de la paix, était au cœur des préoccupations du dramaturge, sans que jamais il n'abordât de front la réalité existante. Il s'est pourtant décidé à risquer cette confrontation, écrivant coup sur coup deux œuvres «actuelles». La première, *Die Kriegsgefangenen*[2], est née de l'expérience de la guerre avec sa dimension inhumaine, la seconde de la «révolution des intellectuels» en 1918: *Thomas Wendt*[3]. Avec ces drames, Feuchtwanger aborde une phase nouvelle de sa production dramatique. Pourtant, il n'y a là aucune rupture. Mettant en scène la problématique de l'engagement de l'écrivain dans son temps, telle qu'il l'a vécue en 1918, Feuchtwanger est toujours en quête de cette synthèse du pouvoir et de l'esprit qui était le sujet même de ses drames historiques.

---

1 Voir plus haut à ce sujet le chapitre I D.

2 *Die Kriegsgefangenen.* Ein Schauspiel in fünf Akten. München (Georg Müller Verlag), 1919. Repris dans: *Dramen II*, op.cit. p.409-472 (édition citée).

3 *Thomas Wendt.* Ein dramatischer Roman. München (Georg Müller Verlag), 1920.

DEUXIEME PARTIE

En quête d'un renouveau de la forme dramatique et du héros

CHAPITRE IV

L'engagement du poète et sa désillusion (1917-1920)

«Auch eine tiefe Skepsis den Kompromissen gegenüber, die das Drama fordert, hat mich der Krieg gelehrt.»

Lion Feuchtwanger, *Versuch einer Selbstbiographie (1927)*

CHAPITRE IV
L'ENGAGEMENT DU POETE ET SA DESILLUSION (1917-1920)

L'engagement de Feuchtwanger contre les excès du chauvinisme en Allemagne avait été immédiat, dès les premiers mois du conflit. Si l'écrivain avait alors recouru au texte grec *Les Perses* pour exprimer ce refus à l'adresse de ses contemporains, c'était d'abord par prudence, mais aussi par goût d'une forme dramatique dont la lecture pouvait se faire à plusieurs niveaux, celui de la référence analogique au temps présent étant l'un parmi d'autres. L'homme de culture qu'il était avait trouvé un plaisir évident à ce jeu de significations multiples, même si une certaine équivoque sur sa propre position en était le prix.

Concevant à l'automne 1917, après les controverses autour de la pièce *Jud Süss*, une œuvre nouvelle dont le sujet – «les prisonniers de guerre» – était emprunté à l'actualité la plus immédiate – une actualité douloureuse – Feuchtwanger choisissait de s'exprimer de façon univoque. «Le dégoût ressenti devant la mentalité de guerre»[1], selon ses propres termes, l'avait poussé à écrire le drame *Die Kriegsgefangenen*. Il y brisait quelques tabous et n'hésitait pas à jouer sur le ressort de l'émotion chez le spectateur. Son message était celui d'un humaniste engagé et la forme traditionnelle du drame psychologique se prêtait à son expression.

Avec la Révolution de novembre 1918, l'écrivain humaniste s'est trouvé «interpellé» à un niveau plus politique. La dimension collective de l'événement et l'appel à l'engagement public qui s'ensuivit à Munich pour les intellectuels, dont certains, comme Heinrich Mann, lui étaient très proches, ont mené Feuchtwanger à expérimenter une forme dramatique nouvelle que, dans sa pièce sur la «Révolution des intellectuels» *Thomas Wendt*, il a qualifiée de «roman dramatique».

Avec ces deux pièces d'actualité écrites autour de l'année-charnière 1918, la recherche d'une réponse au problème de l'engagement de l'écrivain dans son temps débouche ainsi sur une recherche au niveau de la technique dramatique.

Lorsque, après ces œuvres «actuelles», Feuchtwanger revient au drame historique avec *Der Holländische Kaufmann*, renouant par son sujet (le colonialisme) et par sa facture avec *Warren Hastings*, on peut se demander s'il s'agit là d'une

---

1 «Es drängte den Autor, seinen Ekel an der Mentalität des Krieges Wort werden zu lassen.» Lion FEUCHTWANGER: *Vorwort zu den «Drei Stücken»*. In: *Die Sammlung*. Amsterdam. Hg. Klaus MANN. 1 (1933-1934), 11 (Juli 1934). P 571.Texte repris dans *Ein Buch nur für meine Freunde*, op.cit. p.391 et dans *Dramen II*, op. cit. p.666 (Edition citée). Cette préface était destinée à l'édition anglaise de *Three Plays*, parue à Londres (1934) et à New York (1934).

«regression» sur le plan de la forme dramatique. Mais le personnage principal de ce drame annonce déjà par certains traits les héros de la «nouvelle objectivité».

A. L'engagement de l'humaniste: *Die Kriegsgefangenen* (1917-1918)

L'expérience directe de la guerre, pour Feuchtwanger, était fort limitée puisqu'il avait été rapidement déclaré inapte au service, pour raisons de santé. Devant les hauts faits accomplis par son frère Berthold qui reçut la «croix de fer» de première classe en 1915, il n'avait sans doute pas partagé l'orgueil de la famille. Mais la captivité de son frère Martin en France, d'où celui-ci ne revint qu'au bout de quatre années, en 1920, l'avait rendu sensible à une situation humainement difficile, même dégradante[1]. Feuchtwanger n'acceptait pas pour autant l'exploitation nationaliste qui en était faite à des fins de propagande. Dans le numéro que les *Süddeutsche Monatshefte* avaient consacré aux prisonniers de guerre en 1916[2], les rédacteurs s'étaient efforcé de livrer des témoignages de prisonniers russes en Allemagne et allemands en Russie, en évitant tout débordement partial. Certes, il était question dans la page d'introduction des «martyrs de la germanité»[3], la misère des prisonniers en Russie se trouvait abondamment illustrée, mais jamais la haine de l'ennemi n'était attisée. Ce numéro exemplaire, comme l'avait été le précédent, consacré aux Juifs d'Europe de l'Est, était l'exception au milieu d'une presse qui, dans sa majorité, se plaisait à livrer sur ce sujet les images-clichés d'ennemis sanguinaires.

En outre, une affaire qui avait défrayé la chronique et occupé la justice à l'automne 1917 pourrait avoir inspiré le dramaturge dans le choix de son nouveau sujet dramatique: une jeune baronne avait été condamnée par le tribunal de Heilbronn pour avoir mis au monde un enfant dont le père était un prisonnier français. Karl Kraus avait rapporté ce cas, qui n'avait pas été unique à l'époque, avec son indignation et sa provocation habituelles, dans *Die Fackel*[4].

---

1 Voir à ce sujet les mémoires de Martin FEUCHTWANGER: *Zukunft ist ein blindes Spiel.* Erinnerungen. München (Langen-Müller), 1989. (Première édition de la partie I de ce texte sous le titre *Ebenbilder Gottes*, Tel-Aviv, 1952). P.94-127.

2 *Kriegsgefangen.* In: *Süddeutsche Monatshefte.* München, 13 (1916), März 1916. P.857-998.

3 Citons cette phrase comme témoignage d'une conscience nationale vive mais dénuée de toute agressivité: «Wenn die Leiden der Märtyrer des Deutschtums uns ein Antrieb zu menschlicher und nationaler Erneuerung werden, so haben wir nicht vergebens gelitten.» Ibidem, p.857.

4 Voir: Karl KRAUS: *Pfui Teufel !* In: *Die Fackel*, 19 (1917), 9.10.1917, p.14-15. Cet esprit séditieux allait jusqu'à émettre, en conclusion de son article, l'idée que de telles relations «interdites» entre Allemands et Français pourraient permettre «l'avènement d'une meilleure race humaine dans le pays »!

Telles furent donc les circonstances qui menèrent Feuchtwanger à écrire, «dans la deuxième moitié de l'année 1917» sa «première pièce réaliste»[1], sur les rapports entre Français et Allemands. L'argument du drame était simple et renvoyait de façon explicite à l'histoire de Roméo et Julliette: malgré les interdits, Mechthild, la fille d'un Baron prussien, s'éprend de Gaston, prisonnier de guerre français, qui travaille comme ingénieur à la construction d'un barrage, sous les ordres du Baron. Au retour de captivité de son fiancé Rudolph, elle lui confesse sa passion secrète. Le hasard fait que Gaston est surpris par Rudolph alors qu'il tente de s'évader pour échapper à l'accusation de sabotage pesant contre lui. A cause d'un sourire provocant que lui adresse son rival, Rudolph abat le Français. Le Baron chasse de chez lui sa fille «indigne».

Ainsi réduite à son intrigue, formulée en quelques lignes, la pièce apparaît comme un mélodrame et elle l'est d'ailleurs par bien des aspects[2]. Ce n'est pourtant pas à cette constatation, qui se lit comme un jugement de valeur, qu'il convient de s'arrêter, si ce n'est pour souligner d'entrée la volonté de l'auteur de se placer à un niveau émotionnel. Un vers de Sophocle, extrait d'*Antigone,* mis en exergue à la première édition de l'œuvre en 1919, appelait d'ailleurs à l'amour du prochain et au refus de la haine[3]. Le pathétique était ainsi mis au service d'un humanisme battant en brèche la grandiloquence des discours nationalistes.

Voulant combattre la partialité, le dramaturge devait éviter tout manichéisme dans la peinture de ses personnages. Il y a réussi, malgré les traits conventionnels qu'il leur prête, soulignés par les indications scéniques. Gaston, le Français, Petja, le prisonnier russe, et Rudolph, l'Allemand, tous trois sont marqués par l'expérience douloureuse de la guerre et de la captivité, qui n'a laissé en eux nulle haine, seulement une même nostalgie de vivre humainement et, parfois, une amertume qui les pousse à des actes désespérés. Petja, miné par le mal du pays - une image traditionnelle de l'âme russe[4] à laquelle se réfèrera aussi Arnold Zweig pour créer son personnage du Sergent Grischa - sabote la construction du barrage, un geste suicidaire, non de résistance. Gaston, le séducteur - encore un cliché! - s'attache d'un

---

1 « In der zweiten Hälfte des Jahres 1917 schrieb ich mein erstes realistisches Stück, das Drama *Die Kriegsgefangenen*.» Lion FEUCHTWANGER, in: *Aus meinem Leben* (1954). Op. cit. p.414.

2 L'auteur a lui-même ressenti, avec le recul du temps, la nécessité d'atténuer le caractère pathétique de l'œuvre. Ainsi, dans la version du texte revue en 1934 pour l'édition anglaise *Three Plays*, puis reprise dans le recueil *Stücke in Prosa* en 1936, l'épilogue ne se déroule plus en présence du cadavre du prisonnier français.

3 «Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da.» Cité par DAHLKE, in: *Dramen I,* Anhang, op.cit. p.652.

4 Une certaine mystique de l'attachement à la nature, à la forêt de bouleaux, qui caractérise le Russe Petja, peut être comprise comme un cliché, mais c'est aussi une réminiscence du théâtre russe, des *Estivants* (1904) de Maxime Gorki par exemple, un auteur pour lequel Feuchtwanger avait une très haute admiration. Cf. *Die Kriegsgefangenen,* op. cit. acte IV, p.452.

amour vrai à Mechthild, mais il sait que tout est perdu avec l'acte de sabotage dont il endosse la responsabilité. Sa fuite, le sourire qui provoque sa mort, sont sans illusion, comme l'est aussi la réaction de Rudolph qui tue un rival plus qu'un ennemi.

Le trait commun prêté par l'auteur à ses trois personnages est le refus de tout héroïsme. La démythification de la guerre et de toute la phraséologie qu'elle engendre s'opère au détour d'une phrase, sans être jamais appuyée. Interrogé sur ce qu'il a vécu au front, sur cette métamorphose intérieure dans le feu du combat dont on parle tant, Rudolph ne peut que répondre en soulignant la banalité de ce vécu dont les dimensions ne sauraient dépasser celles de l'individu concerné[1]. Gaston ironise lui aussi sur l'héroïsme, tout juste bon à fournir aux journaux matière à de glorieuses chroniques nécrologiques.[2]

Face à ces personnages, un seul incarne dans toute sa rigueur prussienne la morale et la discipline de guerre propagées par les autorités: le Baron. Il fait règner au sein de sa famille une atmosphère lourde d'interdits et de tabous dans laquelle Mechthild, sa fille de dix-huit ans, étouffe. Sa raideur se double d'une ambition politique qui, sans être décisive pour l'intrigue, complète le portait d'un patriote sans grandeur, dénué de dimension humaine. C'est le type du «bon sujet», dont Heinrich Mann avait pressenti l'ascension déjà avant 1914. Feuchtwanger n'en fait pas la caricature, mais le portrait réaliste, prenant pour cible non pas la bourgeoisie d'argent, comme Heinrich Mann, mais la caste de la noblesse prussienne, soutien traditionnel du pouvoir wilhelminien. Pour le Baron, les prisonniers de guerre ne sont que des bouches inutiles, des ennemis qui ont tiré sur des Allemands et n'attendent qu'une occasion favorable pour vous sauter à la gorge.[3]

Feuchtwanger n'a pas renié ici son goût pour les couples de personnages contrastés. Au Baron répond ainsi le Professeur Frühwein en qui le lecteur reconnaît sans peine l'«alter ego» de l'écrivain, être de raison et de sensibilité qui refuse toute forme de pensée nationaliste. Cet humaniste est le personnage de référence dans la pièce, mais il échoue parce que les valeurs humaines qu'il incarne sont en contradiction avec l'idéologie de guerre. Confident de Mechthild qu'il encourage sans le savoir à vivre sa passion, il est finalement l'instrument du destin et déclenche la

---

1 «*Rudolph*: (...) Gott, was erlebt man denn viel? Blut, Dreck, Nervosität. Schliesslich kann jeder nur so viel erleben, als er fassen kann. (...) Anders wird man nicht, nein. Man schält sich, man blättert auf wie eine Zwiebel. Manches kommt heraus, was in einem war und was man früher nicht gemerkt hat.» *Die Kriegsgefangenen.* In: *Dramen I.* Op. cit. p.455-456 (acte IV).

2 « *Gaston*: Wenn du willst, ich kann auch bleiben. Dann ich habe einen deutschen Kanal kaputt gemacht, ich bin ein Held und sterbe einen Märtyrertod, und im*Temps* und im *Matin* ich kriege einen Nekrolog voll Ehre.» Ibidem, p.467 (acte V).

3 «*Baron* :Gefangene: Müssiggänger, die uns das Brot wegfressen, eine Last.(...) Ich sehe in so einem Burschen in erster Linie den Feind, der auf den Sohn oder den Bruder geschossen hat, und der uns am liebsten an die Gurgel springen möchte, wenn er es nur könnte». Ibidem, p.436 (acte II).

catastrophe. Son impuissance d'intellectuel face au fanatisme – un thème amplement développé dans l'œuvre ultérieure, surtout romanesque, de Feuchtwanger – se retrouvera beaucoup plus tard chez le personnage du Docteur Colman dans *Wahn oder Der Teufel in Boston* (1947), une pièce née de l'expérience du fascisme et du maccarthysme. Cette continuité mérite d'être soulignée. Elle révèle en effet en Feuchtwanger un humaniste sans illusions, conscient des limites du champ d'action d'un intellectuel dans son temps, de la relativité de son engagement donc, mais aussi de la nécessité d'affirmer par la littérature la pérennité des valeurs auxquelles il croit.

Sur le plan technique, la mise en œuvre d'une mécanique implacable, menant au dénouement tragique au terme des cinq actes de la pièce, révèle la maîtrise du dramaturge dans un genre éprouvé. Le drame psychologique est sans faille, en particulier dans la peinture de l'héroïne, la jeune Mechthild, dont l'éveil à la sensualité, exacerbé par les interdits moraux, n'est pas sans rappeler parfois *L'éveil du printemps* de Frank Wedekind[1]. Mais il n'y a rien de crû, de provocant dans les allusions en ce domaine. Feuchtwanger ne tente jamais de choquer le public. Il veut l'émouvoir et plaide pour la légitime aspiration de l'individu au bonheur, par delà les tabous moraux ou patriotiques. Tel est son but, sans autre ambition.[2]

La pièce est en même temps un des premiers exemples de cette littérature dramatique utilisant le motif du soldat revenant du front – «Heimkehrerdramatik» – qui va fleurir avec la fin de la guerre. Feuchtwanger a eu là l'intuition d'un sujet particulièrement «porteur» sur le plan dramatique pour le public du temps. Il l'a traité sur le «mode mineur», comme l'a écrit Bruno Frank[3]. En effet, une sorte de fatalisme empreint de mélancolie caractérise le personnage de Rudolph dans la pièce. Sur scène, nulle révolte brutale ne montre poussé à son paroxysme l'appétit de vivre qu'il revendique. La résignation, la volonté de réconciliation l'emportent avant même que le

---

1 Voir par exemple les hésitations de Mechthild dans sa conversation avec son amie Gertrud, quand elle cherche à savoir ce que celle-ci a «vécu» (Acte I, p.414-416). Par ailleurs, Feuchtwanger a recouru au symbolisme conventionnel des saisons pour structurer l'œuvre et s'éloigne par là de Wedekind. Le premier acte se déroule au printemps, le troisième, celui de la plénitude de l'amour entre Mechthild et Gaston, au sommet de l'été.

2 C'est faire un mauvais procès à Feuchtwanger que de lui reprocher ce sentimentalisme ainsi que les clichés dans la caractérisation de ses personnages. Partant de ces clichés précisément et leur donnant une dimension émotionnelle, l'écrivain pouvait être compris par un public alors abreuvé de slogans simplistes et belliqueux contre lesquels la raison ne pouvait rien.
Sans vouloir considérer cette pièce comme une grande œuvre, nous ne pouvons souscrire au jugement négatif et sans nuance développé par Doris ROTHMUND dans son étude prometteuse par son titre: *Feuchtwanger und Frankreich. Exilerfahrung und deutsch-jüdisches Selbstverständnis.* Frankfurt/Main, Bern, etc. (Lang), 1990, p.126 et suiv. Parler de «Bagatellisierung der Fronterlebnisse» (p.142) nous semble passer à côté du sens du texte, puisqu'il tente justement de démythifier cette expérience du front.

3 «Ein Zwischenwerk (...) in Moll »: c'est ainsi que Bruno FRANK qualifie *Die Kriegsgefangenen* dans: *Lion Feuchtwanger.* In: *Das Programm. Blätter der Münchener Kammerspiele.* 7. Jg. Nr 36. Nov. 1920. P.2. Texte repris par Dahlke dans *Dramen II*, Anhang, op.cit. p.677. (Edition citée).

drame n'éclate. Dans *Die Wandlung* (1918), Ernst Toller aborde ce thème sur le mode extatique de la «O-Mensch-Dramatik» expressionniste: le soldat devient Christ crucifié pour vivre ensuite sa résurrection en Homme Nouveau, incarnation d'un message de fraternité à toute l'humanité. Avec Brecht, dans *Trommelm in der Nacht* (1919), la désillusion l'emporte: l'aspiration idéaliste au bonheur individuel, dont Feuchtwanger montrait encore la légitimité, s'enlise ici, tout autant que l'aspiration à un monde nouveau illustrée par Toller, dans le rêve petit bourgeois d'un «grand lit blanc»[1], le héros restant sourd à l'appel à l'engagement dans la révolution spartakiste. Dans ces trois visions opposées d'un même motif s'expriment des tempéraments différents. Feuchtwanger en prendra conscience dans sa pièce sur la Révolution *Thomas Wendt* (1920) où il engage le débat sur ces positions contradictoires et apporte sa réponse personnelle en mettant en scène un écrivain qui, lui aussi, revient transformé par la guerre.

Achevée quelques mois avant la fin de la guerre, la pièce *Die Kriegsgefangenen* aurait pu, si elle avait été alors publiée et jouée, être comprise dans sa dimension humaine plus que politique. Mais qui voulait entendre un tel appel à la réconciliation des peuples, formulé par un pacifiste qui ne faisait pas mystère de son mépris pour les «valeurs» patriotiques ? D'abord interdite par la censure, l'œuvre ne fut publiée qu'en 1919. Les circonstances n'étaient guère plus favorables qu'un an plus tôt à un accueil serein du livre: l'animosité contre la France était nourrie par les négociations infructueuses sur la libération des prisonniers de guerre – un échec largement exploité par la presse nationaliste – auquel vint s'ajouter, fin juin, l'humiliation du Traité de Versailles. Feuchtwanger semble malgré tout avoir cru en la possibilité de créer alors la pièce à la scène. L'œuvre fut annoncée pour la prochaine saison aux Kammerspiele de Munich, sous des titres divers, *Der Kanal*, puis *Ein Lied im Sommer*, légitimes tentatives de l'auteur pour la «dépolitiser» et la faire apparaître sous un jour inoffensif, voire poétique.[2] Pourtant, les circonstances ne permirent pas la représentation de la pièce, malgré l'analyse sensible qu'en donna l'écrivain Bruno

---

1 « *Kragler*: Jetzt kommt das Bett, das große, weiße, breite Bett, komm! » In: Bertolt BRECHT: *Trommeln in der Nacht.* In: *Die Stücke* von Bertolt Brecht in einem Band. Frankfurt (Suhrkamp), 1982. P.60.

2 On ne doit pas interpréter cette ruse de Feuchtwanger comme une démission opportuniste, dans le seul but d'être joué. Le texte que l'écrivain a fait paraître dans *Die Deutsche Bühne* en date du 17 novembre 1919, sous le titre *Selbstanzeige*, à propos de la mise en scène de la pièce, met certes en avant le caractère élégiaque de l'œuvre; mais, étant donné les circonstances, la volonté de se placer au delà des partis situe le message humaniste de la pièce dans un contexte malgré tout politique: «Jetzt, glaube ich, ist es an dem, daß zumindest das an dem Stück verstanden werden dürfte, was die Kritik auch der politischen Gegner an dem Buch gelten ließ: die Sommerstimmung dieser heiter-melancholischen Liebesgeschichte, das Pastellhaft-Leichte der Umrisse, der wehende Frühsommerwind um Menschen und Dinge. Und darüber hinaus, vielleicht, das Mitleid, das menschliche Gefühl jenseits aller Parteien, aus dem das Werk entstand.» Cité d'après DAHLKE, in *Dramen I, Anhang*, op. cit. p.655.

Frank.[1] Depuis, elle n'a pas connu un destin plus heureux à la scène, bien que Feuchtwanger l'ait reprise dans toutes les rééditions de son *Théâtre*.

De toute évidence, le dramaturge vouait à cette œuvre une affection particulière, peut-être parce qu'il y exprimait le plus directement son humanisme, sans transposition historique, sans référence à une «grande» idée, comme dans *Warren Hastings* ou *Jud Süß*, sans non plus une recherche formelle, comme dans *Thomas Wendt*. Si cette première pièce «réaliste» de l'écrivain ne fut jamais jouée, elle lui apporta pourtant une satisfaction dont il a tiré un orgueil légitime:

> *Cette pièce fut probablement la première œuvre littéraire allemande publiée en France après la fin de la guerre et, qui plus est, dans un quotidien.*[2]

Le journal en question était le *Journal du Peuple,* édité à Paris par le socialiste Henri Fabre. Comment la rédaction du quotidien avait-elle eu connaissance de l'œuvre de Feuchtwanger? Il est difficile de répondre avec précision à cette question. Peut être Romain Rolland qui, dès le début de la guerre, avait relevé le nom de Feuchtwanger parmi les quelques rares pacifistes prenant alors la plume pour dénoncer la guerre[3], y avait-il été pour quelque chose. Toujours est-il que *Les Prisonniers de guerre* s'inscrivait parfaitement dans la ligne de pensée du *Journal du Peuple* très attentif à informer au jour le jour ses lecteurs de l'évolution des événements en Allemagne après la défaite - des événements révolutionnaires, en particulier, qui avaient conduit à la proclamation de la République[4] - et à empêcher tout ressentiment contre le peuple allemand. Le texte de la pièce parut en épisodes dans les numéros du 20 décembre 1921 au 10 janvier 1922 et fut ainsi le messager de l'idée de réconciliation des peuples que les cercles nationalistes en Allemagne se refusaient à entendre. Ironie du destin, cette parution constitue, à notre connaissance, l'unique traduction jamais diffusée en France d'un texte de théâtre de Feuchtwanger.

---

1 Bruno Frank souligne la valeur intemporelle de la pièce: «Kein Zeitstück also, sondern fast ein Idyll, obwohl ein tragischer Ausgang es schließt, ein Lied im Sommer, (...) das in stillerer Epoche doch einmal über die Szene sollte. Es wird dann "aktueller" sein als in unsern nervös zuckenden Minuten.» In: *Lion Feuchtwanger*. Op. cit. p.677.

2 «Dieses Stück war wohl das erste deutsche Literaturwerk, welches nach Kriegsende in Frankreich publiziert wurde, überdies in einer Tageszeitung.» Lion FEUCHTWANGER in: *Aus meinem Leben*. Op. cit. p.414.

3 Voir plus haut à ce sujet le chapitre II A.

4 On peut lire par exemple, en exergue au numéro du 24 novembre 1918, cette phrase:«Les Allemands ont perdu la guerre et gagné la République. Et nous ?» *Le Journal du Peuple*. Paris, 24.11.1918, p.1.

En 1917, écrivant *Die Kriegsgefangenen,* le dramaturge s'engageait en humaniste pour la cause de la paix. Il s'attaquait aux préjugés nationalistes et en dénonçait le caractère destructeur par la peinture d'un drame individuel qui devait émouvoir le spectateur. Par delà l'histoire d'amour entre le prisonnier français et la jeune Allemande, l'appel au rapprochement entre la France et l'Allemagne, rapprochement présenté à la fois comme naturel et nécessaire, était perceptible dans chaque scène. L'engagement de l'écrivain en ce sens était direct et courageux. Il constitua une étape importante dans l'évolution de Feuchtwanger, le préparant en quelque sorte à se sentir concerné par un événement qui se déroula sous ses yeux: la Révolution de novembre 1918 à Munich. Descendre dans l'arène politique, comme le firent alors nombre de ses amis, lui répugnait. Mais n'était ce pas alors le devoir de l'écrivain que de mesurer ses idées et ses idéaux à la réalité?

B. Munich 1918 - 1919 : *Thomas Wendt* et la «Révolution des Littérateurs»

En 1916, on s'en souvient, Feuchtwanger avait renoncé à écrire la pièce «actuelle» dont Rathenau aurait été le héros. Sous le choc des événements révolutionnaires à Munich en 1918, il réussit à concevoir un tel «Zeitstück» avec pour héros un poète, mais l'identité de celui-ci était en quelque sorte «collective»: il avait certains traits de Ernst Toller et de Gustav Landauer, de Erich Mühsam et de Kurt Eisner, ces hommes qui avaient «fait» la Révolution, mais aussi ceux du jeune Brecht et de l'auteur lui-même. La réalité évoquée avait elle aussi une dimension collective – les grèves, la guerre, la Révolution – et, de plus, elle affluait sans cesse, chaque jour changeante, contradictoire, toujours en mouvement, un véritable défi pour l'écrivain qui voulait lui donner forme. C'est cette réalité elle - même, sans nul doute trop riche pour le cadre étroit du drame, qui a contraint Feuchtwanger à expérimenter une forme nouvelle: le «roman dramatique». Aveu d'impuissance ou volonté de sortir du carcan de la forme dramatique dont il ressentait les limites? L'auteur s'est longuement expliqué à ce sujet dans une *Préface* à l'édition de la pièce[1] et nous reviendrons plus loin sur ses déclarations d'intention. Il nous semble en effet – c'est notre thèse – que la forme hybride du «roman dramatique», telle qu'elle apparaît dans *Thomas Wendt* avec son caractère de chronique, est le signe que la pièce a été écrite au fil des événements et

---

1 *Vorwort*. In:*Thomas Wendt.* Ein dramatischer Roman. München (Georg Müller Verlag), 1920. P.5-9. Cette préface, abrégée par l'auteur dans les éditions ultérieures, a été reprise in extenso par DAHLKE dans *Dramen I*, op. cit. p.475-479 (édit. citée).
Le texte de la pièce édité par Dahlke correspond à la version revue par l'auteur en 1934 pour l'édition en anglais de *Three Plays*, puis l'édition de l'éditeur Querido en 1936, sous le titre nouveau: *Neunzehnhundertachtzehn.* Ein dramatischer Roman. Lorsque nous parlons de *Thomas Wendt*, c'est donc de l'édition de 1920 qu'il s'agit.

des rencontres ou discussions vécus par l'auteur à Munich, entre les premiers mois de l'année 1918 et le milieu de l'année suivante. Cette forme ne correspond pas à une intention esthétique *au départ,* elle est le résultat d'une expérience vécue.

Depuis qu'en 1914, dans un article acerbe sur *Munich et la guerre,* Feuchtwanger avait publiquement adopté une position pacifiste, il pouvait se considérer comme un écrivain «engagé» dans son temps. Il se plaisait d'ailleurs, dans ses avis aux lecteurs ou spectateurs, à souligner la dimension d'actualité qu'avait son théâtre, quand bien même il s'agissait d'adaptations de textes anciens ou de fables historiques. Mais cet «engagement» avait toujours valeur d'appel à une prise de conscience. Il était moral et non politique. L'homme d'action, qui se jetait dans l'arène politique, était tragique, dans la vision dramatique de l'auteur, parce qu'il était déchiré entre l'aspiration au pouvoir et l'aspiration spirituelle: c'était le destin de Warren Hastings, ce serait, peut-être, celui, encore inachevé, de Rathenau. Le poète-biographe de Warren Hastings, la première figure d'écrivain mise en scène par Feuchtwanger, était certes un peu ridicule dans son rôle de contemplatif, toujours en marge de la réalité, mais ne sauvegardait-il pas son intégrité morale en se détachant de «son» héros, à la fin de la pièce?

Au fil des années de guerre, la politique avait pourtant de plus en plus affirmé ses droits. Même *Die Schaubühne* dont Feuchtwanger avait été le collaborateur fidèle jusqu'en 1916, plus épisodique ensuite, prenait des accents politiques. Ce n'était plus seulement la tribune d'opinions sur l'art, le théâtre et les belles lettres que l'écrivain avait connue en 1908 lorsqu'il abandonnait son propre périodique, *Der Spiegel,* pour le faire fusionner avec celui de Siegfried Jacobsohn. Depuis que Kurt Tucholsky en était devenu le collaborateur en 1913[1], mordant, attaquant sur tous les fronts, sur celui de la politique en particulier, l'heure n'était plus au spectacle, aux joutes esthétiques, mais à l'engagement. La «scène à regarder» s'était élargie au monde. Ce que Feuchtwanger déplorait depuis des mois s'imposait maintenant ouvertement: la *Schaubühne* devint *Weltbühne* avec son numéro du 4 avril 1918. Tucholsky, alias Theobald Tiger, feignit la nostalgie[2] et Feuchtwanger s'éloigna quelque peu du périodique. Aucun article de sa plume n'y parut en 1918, un seul en 1919, sur un roman de Jakob Wassermann[3]. Plus tard, pour la commémoration des vingt cinq ans d'âge de la revue, l'écrivain est revenu sur cette mutation, rappelant les

---

1 La première collaboration de Tucholsky dans la *Schaubühne* date du 9 Janvier 1913. C'est une critique théâtrale.

2 «...auch du, mein Kind, auch du? / Du willst dich gleichfalls in den Strudel stürzen? / Randstaaten? Westfront? Die Veränderungswahl? / (...)Es war einmal...da glaubten wir noch beide / An Kunst und an Kultur, an Menschentum – » Theobald TIGER: *Auf die Weltbühne*. In: *Die Weltbühne*, 14 (1918), 14 (4.4.1918). P. 331.

3 Lion FEUCHTWANGER: *Christian Wahnschaffe.* In: *Die Weltbühne*, 15 (1919),27 (26.6.1919). P.742-745.

âpres discussions qu'il eut alors avec Jacobsohn pour défendre la stricte séparation entre l'art et la politique. A l'époque, il croyait avoir raison. En 1930, il rend un chaleureux hommage à la lucidité de son aîné qui, à Berlin, avait très tôt pressenti ce que serait l'évolution de la scène allemande [1].

La réalité du temps, la politisation de la vie culturelle était donc bien là qui assaillait Feuchtwanger, dans les colonnes de la *Weltbühne*, dans les rues de Munich, où l'immobilisme et la paresse qu'il dénonçait allaient bientôt disparaître, et aussi dans les discussions avec Heinrich Mann et d'autres. En rester le spectateur ? Peut-être. Mais il fallait justifier cette distance. Etait-ce possible sans prendre à bras le corps cette nouvelle réalité, au moins dans une œuvre dramatique? Le sujet était trouvé. L'actualité de l'année 1918, puis du printemps 1919 à Munich apporta l'impulsion décisive.

Mais Feuchtwanger semble avoir voulu ruser avec cette actualité qui s'imposait à lui. Il intitule son œuvre nouvelle *Thomas Wendt. Ein dramatischer Roman*. Ernst Toller, pour sa part, présente peu après un drame dont le titre est *Masse Mensch. Ein Stück aus der sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts.*[2] Le sujet traité est le même, l'optique est contraire. Toller revendique la portée politique de sa pièce. Feuchtwanger met l'accent sur l'individualité du héros et, par le sous-titre choisi, sur la recherche formelle d'un genre nouveau. Pour la justifier, l'auteur évoque longuement, dans sa préface, cette «matière» qui le submerge, qui nous submerge tous, écrit-il, avec une telle force, une telle présence complexe et contradictoire qu'on ne peut pas ne pas la dire, ne pas la crier[3]. Les événements qui se précipitent, la mort à chaque instant «béante», l'espoir jaillissant et retombant au milieu d'un tourbillon de démesure[4], toute cette réalité que Feuchtwanger croit ne pouvoir saisir que par une synthèse du genre narratif et du genre dramatique, est, sans qu'elle soit nommée, celle

---

1 « Jacobsohn, durch seine leidenschaftliche Liebe zum Theater, hatte sich zum feinsten Barometer dieses Instituts entwickelt. Ich saß in meinem trägen, reglosen München: er, in Berlin, witterte die Zukunft der deutschen Bühne. Er spürte, wie sie sich aus der Bindung mit der Literatur löste, und ging ihr voran auf dem Weg, den sie dann nach seinem Tode einschlug, auf dem Weg der Politik.» Lion FEUCHTWANGER: *Der Weg zur Politik.* In: *Die Weltbühne*, 26 (1930), 37 (9.9.1930). P.393.

2 Ernst TOLLER: *Masse Mensch.* Ein Stück aus der sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts. Potsdam (Kiepenheuer), 1921.
La pièce fut créée le 15 novembre 1920 («geschlossene Gewerkschafts-veranstaltung») à Nuremberg dans une mise en scène de Friedrich Neubauer.

3 «Bei diesem Stoff, der so stark und gegenständlich um mich, um uns alle ist, spüre ich die Kräfte zuerst, die in dem Helden wirken (...).Es ist zu mannigfaltig, es ist zu voll Widerspruch (...), es ist zu sehr da, als daß man davon nicht reden, nicht davon schreien (...) müßte. Roman also.» In: *Vorwort* (zu *Thomas Wendt*), op.cit. p.476-477.

4 «Aber dann wieder, wie das alles zum Ziel jagt, wie zehnmal in der Minute Tod aufklafft und zehnmal Hoffnung aufzuckt, das wirbelt so übers Maß schnell ineinander, daß gesitteter epischer Gang in hinkendem Kontrast stünde zu so gehetztem Geschehen. – Also wieder Drama.» Ibidem, p. 477.

des événements révolutionnaires à Munich en 1918-1919. Le mot de «révolution» est absent dans cette *Préface*. Les périphrases utilisées pour l'évoquer ne sont évidemment pas sans rapport avec la phase de répression contre-révolutionnaire qui sévit à partir de mai 1919. Feuchtwanger venait d'ailleurs de faire l'expérience de l'intrusion de la politique dans son univers protégé d'écrivain. Des miliciens avaient fait irruption chez lui, mais, ne trouvant pas d'armes, étaient tombés en arrêt devant un manuscrit, non pas *Thomas Wendt*, au titre inoffensif, sans doute presque achevé alors, mais *Spartakus* que Brecht venait d'apporter à Feuchtwanger. On connaît l'issue heureuse de l'épisode, déjà évoqué plus haut[1], le dramaturge ne devant son salut qu'au succès de *Warren Hastings*. La littérature pouvait donc prendre la pas sur la politique, mais quel concours de circonstances n'y fallait-il pas ! Feuchtwanger endossant la paternité de l'œuvre du jeune Brecht: la scène est savoureuse, d'autant que – ironie du sort ! – le «maître» fera jouer la pièce de ce «génie» dès 1922, alors que la sienne, *Thomas Wendt*, ne pourra jamais être montée, en dehors de quelques extraits lors d'une tentative malheureuse en 1924.

En tout cas, la leçon aura servi: Spartakus et les spartakistes n'apparaîtront pas nommément dans la pièce de Feuchtwanger, mais le héros sera l'auteur d'un drame intitulé *Der Sklavenführer* – un discret hommage rendu à Brecht.[2]

Prudent en 1919, Feuchtwanger n'a plus de raison de l'être en 1934, en exil, lorsqu'il revoit sa pièce pour en présenter une deuxième version qui sera éditée la même année en anglais à Londres et New York, puis en allemand à Amsterdam[3]. Il lui donne alors le titre autrement percutant de *Neunzehnhundertachtzehn*, rappelant celui de la pièce *1913* que Carl Sternheim avait publiée en 1915 sur la fin d'un monde de matérialisme et de profit éhonté[4]. L'introduction écrite pour l'édition anglaise *Three Plays* en 1934 présente le commentaire le plus explicite qu'ait fait l'auteur, avec le recul du temps, sur la portée *politique* de son drame à propos de laquelle il gardait, dans la *Préface* de 1919, un silence prudent:

> *Le «roman dramatique» Mille neuf cent dix huit a été commencé au cours des premiers mois de l'année 1918 et achevé en avril 1919. Son titre d'origine était Thomas Wendt. L'auteur croit pouvoir intituler l'œuvre Mille neuf cent dix huit, parce que, par delà le personnage du héros, elle reproduit avec une fidélité photographique les conceptions et les sentiments qui ont animé les intellectuels allemands vers la fin de la guerre*

---

1 Voir à ce sujet le chapitre III F.

2 Nous reviendrons plus loin sur les rapports entre Feuchtwanger et Brecht, et aussi entre leurs deux œuvres, ainsi que sur l'accusation de plagiat à l'encontre de Feuchtwanger dont la pièce fut annoncée le 22 septembre 1922 par la *Deutsche Bühne* sous le titre *Thomas Brecht*.

3 *Neunzehnhundertachtzehn. Ein dramatischer Roman.* In: *Stücke in Prosa.* Amsterdam (Querido), 1936.

4 Carl STERNHEIM: *1913*. Leipzig (Kurt Wolff Verlag), 1915.

et durant les premiers mois de la République - des conceptions idéalistes, éloignées des réalités qui, hélas, ont été déterminantes pour le cours de la Révolution et portent une lourde part de responsabilité dans son échec.[1]

La fidèle reproduction photographique dont il est ici question a de quoi étonner au premier abord. Elle surprend moins cependant si l'on considère qu'elle s'applique aux conceptions des intellectuels allemands de l'époque et non aux événements. Feuchtwanger invite ainsi le lecteur à voir dans sa pièce un *document* - il emploie au début de sa préface le terme de *Zeitbild* - sur une réalité spirituelle et psychologique vue de l'intérieur en quelque sorte, car n'était-il pas un de ces intellectuels dont l'ignorance des réalités et l'idéalisme ont contribué à consommer l'échec de la Révolution allemande, même s'il ne fut pas lui-même acteur sur la scène politique?

Que les intellectuels aient soudain, en 1918, occupé le devant de la scène politique à Munich, pour faire enfin passer dans la réalité leur idéal de paix, de justice et d'humanité exacerbé par la guerre, était explicable. Les dirigeants politiques, les partis, les sociaux-démocrates en particulier sur lesquels s'étaient cristallisés les espoirs des plus déshérités, avaient fait faillite. Les «masses populaires», si tant est qu'on puisse les considérer comme un ensemble homogène, avaient besoin d'hommes neufs en qui elles puissent croire après tant de mensonges, d'hommes qui les élèvent après tant d'avilissement, qui leur parlent d'amour et de communauté humaine après tant de cris de haine et de nationalisme agressif. Il leur fallait des hommes du verbe pour leur parler, des hommes de cœur et d'esprit pour les guider vers une ère nouvelle. A Berlin, les spartakistes étaient les plus aptes à les conquérir, en prenant pour référence la Révolution russe. Mais l'expérience allait rapidement prendre un tour tragique, durement réprimée par le pouvoir prussien. A Munich, les Eisner, Landauer, Mühsam et Toller, publicistes, écrivains, poètes, voire anarchistes, éveillaient les consciences dès les premiers mois de 1918. On était loin du pouvoir central répressif, la révolution pacifique des hommes de lettres pouvait commencer. Munich n'était-elle pas «la ville du théâtre»? Les acteurs étaient prêts à jouer leur rôle, le public les suivrait - pour un temps. Certains comme Oskar Maria Graf, le bohême anarchiste de Schwabing qui, un beau matin, avait décidé qu'il serait poète, étaient sans illusion mais bien décidés à participer à tous les moments du «spectacle». La perspective de

---

1 «Der "dramatische Roman" *1918* ist in den ersten Monaten des Jahres 1918 begonnen und im April 1919 vollendet worden. Er hieß ursprünglich *Thomas Wendt.* Der Autor glaubt, das Werk *1918* nennen zu dürfen, weil es über die Person des Helden hinaus Anschauungen und Gefühle fotografisch treu wiedergibt, von denen die deutschen Intellektuellen gegen Ende des Krieges und während der ersten Monate der deutschen Republik erfüllt waren, wirklichkeitsfremde, idealistische Anschauungen, die leider auf die deutsche Revolution bestimmend einwirkten und an ihrem Scheitern einen erheblichen Teil der Schuld tragen.» Lion FEUCHTWANGER: *Vorwort zu den Drei Stücken.* In: *Dramen II.* Op. cit. p.392.

Graf était celle du plébéien sans idéologie, rebelle à toute phraséologie. Pourtant, dans les rues de Munich, il était prêt à marcher, à hurler avec les autres, parce que, écrivit-il plus tard dans son autobiographie, «il n'y a que la révolution qui puisse nous sauver». «Le rideau tombe» : c'est ainsi, en homme de théâtre, qu'il a vu la fin de cette Révolution.[1].

Feuchtwanger a lui-même déclaré avoir travaillé à son *Thomas Wendt* entre les premiers mois de 1918 et Avril 1919. Il s'est alors laissé porter par le flot changeant des événements et par les idées et les sentiments des hommes qui, autour de lui, voulaient ériger un «monde nouveau». Les événements sont connus, depuis les mouvements de grève organisés par Kurt Eisner fin janvier 1918 jusqu'au terme sanglant mis, début mai 1919, à la République des Conseils. Le cheminement des acteurs, que le dramaturge a tous cotoyés, comme il a aussi approché quelques-uns des dirigeants de la «réaction» - il ne s'en cache pas[2] - demande à être évoqué ici, pour mieux juger de cette «image photographique» qu'il affirme avoir donnée d'eux.

On a voulu voir derrière le personnage de Thomas Wendt le poète Ernst Toller. Mais ne croit-on pas aussi dans l'une ou l'autre scène reconnaître en lui Eisler ou Landauer? Rilke, qui resta en marge de la Révolution, n'a-t-il pas prêté quelques traits au poète Holthaus dans la pièce, sorte de pôle de référence pour Wendt, incarnant le point d'où il part et celui auquel il revient après l'échec de son action politique? La figure de Graf, hurlant avec les prolétaires pour ensuite arroser l'événement avec son ami le milliardaire s'impose aussi parfois, avec toute son ambivalence.

Durant les événements révolutionnaires, Munich fourmillait de personnages ambigus, contradictoires. C'est cela que Feuchtwanger a voulu restituer. Mais le dramaturge ne s'est pas contenté de donner forme à ces contradictions. Lors de ce processus de création, il a fait ressortir les lignes de force qui apparaissaient à son regard de spectateur sceptique des événements. Qu'en a-t-il été alors de cette volonté d'objectivité qu'il mettait en avant en 1934? En confrontant la réalité des faits et des hommes en 1918-1919 avec la réalité dramatique dans la pièce, nous chercherons non pas des «clés», mais la ligne qu'a suivie son regard.

---

1 «Uns kann nur die Revolution retten.» Oskar Maria GRAF: *Wir sind Gefangene.* Ein Bekenntnis. München (Drei Masken Verlag), 1927. Edition citée: München (dtv), 1981. P.334.«Der Vorhang fällt» est le titre du chapitre final.
On ne peut s'étonner que cette autobiographie ait paru chez un éditeur de théâtre. Elle fourmille de morceaux de bravoure qui sont de véritables scènes théâtrales.

2 «Ich war, als die Revolution ausbrach, in München, ich habe viele von den Führern der Revolution in Bayern, die Eisner, Toller, Gustav Landauer, auch einige Führer der Reaktion, sehr in der Nähe gesehen.» Lion FEUCHTWANGER in: *Selbstdarstellung.* (1933), op.cit. p.360.

Nous sommes en janvier 1918. L'espoir de voir les négociations de Brest-Litovsk s'élargir sur des pourparlers de paix générale entre tous les belligérants s'est éteint. Sur le front, on se prépare déjà à une nouvelle offensive, avec l'utilisation de gaz toxiques. Le «Parti patriotique allemand» fondé en 1917 et les pangermanistes continuent de réclamer la «paix victorieuse» –«Siegfrieden»– qui scellerait l'expansion du Reich, tandis que les sociaux-démocrates dissidents s'organisent, en 1917 également, dans la USPD autour de Kurt Eisner, pour préparer une paix basée sur l'entente et la réconciliation durable des peuples: «Verständigungsfrieden». Au lieu de l'hégémonie nationaliste, c'est une communauté spirituelle d'hommes-frères qui doit, selon Eisner, être instaurée.

L'heure est à l'action. A Munich, Kurt Eisner, avec le soutien de Gustav Landauer, organise des grèves pour la paix dans les usines, chez Krupp et d'autres. Les sociaux-démocrates sont hostiles à cette action dont il n'attendent rien de positif sur le plan des luttes sociales. Très vite appréhendé, Eisner note alors dans son *Journal de Prison :*

> *Cette grève n'est pas l'affaire du seul prolétariat, mais une action idéale pour l'ensemble du peuple allemand ainsi que pour la communauté humaine..*[1]

Un jeune étudiant, poète, émule de Kurt Eisner, lui succède avec fougue à la tribune, révèle ses talents d'orateur politique: Ernst Toller. Oskar Maria Graf a décrit ce jeune tribun, «enflammé, extatique, hurlant ses sentiments dans une gesticulation folle», en appelant à ses Frères, à ses Sœurs, aux Mères et entraînant la foule dans un paroxysme sauvage[2]! Brisé par l'intervention d'Erhard Auer et la répression, le mouvement de grève à Munich n'aura duré que quatre jours, mais il aura rassemblé plusieurs milliers de personnes. Peu après Eisner, Toller est lui aussi arrêté. C'était la première étape du combat des intellectuels, qui mena ensuite à la «République des Littérateurs».

Elle trouve son écho dans le premier «livre» du «roman dramatique» de Feuchtwanger, qui met en scène la métamorphose de Thomas Wendt – au nom symbolique – en un activiste enflammé. Prenant brusquement conscience de la vanité de sa quête du Beau, le poète déchire son manuscrit et décide de mettre son art au

---

1 «Hier geht es nicht um eine Sache des Proletariats, sondern um eine ideale Aktion für die Gesamtheit des deutschen Volkes wie für die Gemeinschaft der Menschheit.» Kurt EISNER : *Mein Gefängnistagebuch.* Eintragung vom 8. Feb. 1918. Cité d'après René EICHENLAUB: *Ernst Toller et l'expressionnisme politique.* Paris (Klincksieck), 1980. Note 206, p.126.

2 «Hitzig, ekstatisch, mit wilden Gestikulationen und verzerrtem Gesicht schrie er seine Gefühle heraus. Er zitterte wie fiebernd und schäumte auf den Lippen. (...) "Ihr Mütter", hub er an – immer wieder – und malte mit dichterisch-rhetorischem Feuer die Greuel des Krieges: "Ihr Brüder und Schwestern!"». Oskar Maria GRAF: *Wir sind Gefangene.* Op.cit. p.342.

service d'une action vengeresse contre l'injustice du monde. Son art se fera glaive qu'il plongera dans les entrailles des riches (scène 1). Il écrira sa vision dramatique du «meneur d'esclaves», ce Spartakus qui n'est pas ici nommé. Confronté au capitalisme sans «âme» qu'incarne un certain Schulz, il comprend ensuite la nécessité de descendre dans l'arène politique et se rend à un «rassemblement révolutionnaire» (sc.6) où il prêche un anarchisme virulent, balayant toute idée de coalition avec les sociaux-démocrates aux élections, niant l'utilité des partis et du parlement, dans un hymne à la violence et à la haine. Acclamé, Thomas va mener le mouvement, tenir le flambeau incendiaire. Le succès de sa pièce «La guerre des esclaves» lui apparaît désormais dérisoire, les flatteries de la critique et du public, qui n'ont rien compris à ses intentions, le confirment dans sa voie nouvelle (sc.8 et 9).

Devenu directeur d'un journal ouvrier (sc.10), Wendt croit maintenant pouvoir lutter contre le capitalisme par des idées, sans attaquer les hommes ni utiliser la violence autrement qu'en paroles. Mais au cours des mouvements de grève auxquels il a appelé dans son journal, des hommes, des capitalistes «à visage humain» qui sont ses amis, Georg et Bettina Heinsius ont été agressés. Un ouvrier a tiré sur Georg et – clin d'œil ironique de l'auteur sur l'une de ses références passées– atteint une précieuse statue de Bouddha! La belle Bettina a été lapidée par les manifestants et en restera aveugle. La signification de ces symboles est évidente: la masse détruit l'Esprit, détruit le Beau, toutes valeurs absolues que Wendt croyait pouvoir concilier avec son engagement dans les luttes sociales. Le personnage de Georg Hensius, homme d'esprit et industriel réaliste à la fois, lecteur d'un essai de Rudolph Kassner sur l'Inde[1], n'est pas sans rappeler la personnalité de Walther Rathenau, mais un Rathenau sans ambition politique, tel que Feuchtwanger aurait peut-être souhaité qu'il fût.

Mise à l'épreuve de la réalité, l'idée révolutionnaire est vouée à l'échec chez le poète: il ne comprend pas la contradiction qu'il y a à défendre la cause des ouvriers pour aller ensuite souper à la table des riches, les ennemis de classe. Le gagnant est Schulz, le capitaliste «à visage inhumain», que l'auteur à opposé à Heinsius. Schulz félicite ouvertement Wendt pour son idéalisme:

> *Quel est le plus solide soutien du capital? C'est vous! (...) Celui qui a des idées ne frappe pas. Frappe celui qui a faim, qui a des poings et des armes.*[2]

---

1 Voir *Thomas Wendt.* Premier livre, scène 15, p.83. La citation de Kassner est empruntée à son ouvrage *Der indische Gedanke*, paru en 1913.

2 «Schulz: Wer ist die festeste Stütze des Kapitals? Sie. (...) Wer Ideen hat, der haut nicht. Zuhaut, wer Hunger hat und Fäuste und Gewehre.» *Thomas Wendt* Premier livre, scène 10. Op. cit. p.63.

De tout ce premier livre, dont Feuchtwanger n'a fixé ni le cadre temporel ni le lieu, la guerre est absente. Dans l'avant-dernière scène, des troubles sont annoncés, Schulz se ménage des contrats de vente d'armes avec le pouvoir (sc. 14). Il ne s'agit pas encore de la Révolution, comme le lecteur le croit tout d'abord, mais de la guerre précisément, dont l'auteur fera le cadre de l'action dans le deuxième livre. Par ce flou dans les références à son temps, Feuchtwanger a sans doute voulu faire ressortir dans le premier volet de son «roman dramatique» l'exemplarité de la «conversion» d'un intellectuel confronté aux contradictions de l'art et de la vie, de l'idée et de la réalité concrète. La chronique historique demeure ici au second plan, du fait même que les épisodes évoqués renvoient aussi bien à la période d'avant-guerre qu'à celle qui a préparé la Révolution.

Ne peut-on voir aussi dans cette imprécision le signe d'une hésitation de l'auteur sur l'ampleur à donner à son drame? Voulait-il ancrer l'action dramatique dans les événements des premiers mois de 1918 à Munich, auxquels il devait, de toute évidence, son inspiration pour le sujet même de l'œuvre ? Ou bien fallait-il remonter dans le temps pour montrer tous les éléments du processus qui avait mené les intellectuels à descendre dans l'arène politique: l'échec d'un engagement social avant 1914 et le déclenchement de la guerre, qui profitaient aux milieux d'affaires et d'argent. Feuchtwanger tendait sans doute à effectuer cet élargissement, mais, en même temps, la réalité immédiate qui l'entourait tandis qu'il écrivait ses premières scènes était trop forte pour ne pas laisser de traces chez ses personnages dramatiques. Ces interférences entre deux moments cruciaux, la veille de la Première guerre mondiale et la veille de la Révolution, l'écrivain n'a pas voulu les «gommer».

Ainsi, l'engagement spontané et enflammé de Wendt rappelle celui de Ernst Toller tel que le peignait Oskar Maria Graf. Feuchtwanger donne d'ailleurs à son héros l'âge de Toller à la fin de la guerre: vingt quatre ans. Mais le discours incendiaire de Wendt, dans la sixième scène par exemple, évoque moins Toller ou Eisner, apôtres de la non-violence, que les spartakistes au plus fort de la Révolution, en mars ou avril 1919, prêchant une lutte des classes sans merci. L'outrance du vocabulaire et des images renvoie pourtant encore à d'autres «modèles», littéraires cette fois. On croit entendre une parodie de l'apologie d'une violence régénératrice sous la plume de certains poètes expressionnistes à la veille de la guerre. Il s'y mêle en outre des accents que l'on dirait tirés du pamphlet *Der Hessische Landbote* de Büchner, appelant à la révolte contre les riches, gras, rassasiés et sans âme:

> *Nous voulons être la flamme qui les consume, jusqu'à ce que, ainsi martyrisés, ils trouvent leur âme. Nous voulons leur faire siffler les grenades aux oreilles, jusqu'à ce qu'ils entendent l'appel à la justice! Nous voulons les chatouiller de nos baïonnettes jusqu'à ce qu'ils ramassent les*

quelques résidus d'humanité cachés dans les recoins de leur moi engraissé! Frères! Nous voulons porter la vengeance! Frères! [1]

«L'âme», maître-mot de Thomas Wendt – plutôt que «Geist» comme chez Toller – nous rappelle que Feuchtwanger a été fasciné par le personnage de Walter Rathenau dont il a lu l'ouvrage sur *L'Empire de l'Ame* paru en 1913. Au théâtre, dans sa pièce *De l'aube à minuit*, écrite en 1912, mais représentée pour la première fois à Munich en 1917, aux *Kammerspiele* (Feuchtwanger y était alors dramaturge) Georg Kaiser avait mis en scène l'apothéose de «l'âme» retrouvée, dans un univers dominé par l'argent. Feuchtwanger avait trouvé là un modèle, sans pourtant adopter, sauf pour le parodier, le langage elliptique et extatique de Kaiser.

Toujours dans ce premier livre de *Thomas Wendt*, les personnages de la «Juive de Galicie», fanatique dans son engagement contre la bourgeoisie (sc.6), et de l'étudiant russe, adepte de Bakounine (sc.10), renvoient à un extrémisme et à un anarchisme présents dans la vie politique allemande avant 1914, alors que la référence à Spartakus et à la «Guerre des esclaves», sujet de la pièce à succès écrite par Wendt, évoque le mouvement spartakiste de novembre 1918. Il est fort probable que la rencontre avec Brecht, en mars 1919, a inspiré ce thème littéraire à Feuchtwanger. Mais le motif de Spartakus appartenait déjà à l'arsenal des poètes expressionnistes avant 1914. Reinhard Sorge, l'auteur du *Mendiant* (*Der Bettler*) en 1912, lui avait consacré un de ses premiers esais dramatiques et Walter Hasenclever avait esquissé un *Jugurtha* qui mettait aussi en scène le personnage du rebelle s'opposant au pouvoir d'un tyran[2]. Dans les deux cas, il s'agissait d'une révolte spirituelle et non sociale. Tel devait apparaître aussi ce *Sklavenkrieg* de Wendt, dont on apprend peu de choses en dehors de son succès triomphal auprès du public des intellectuels et des bourgeois (scène 8), alors que le poète voulait en faire «de la dynamite»[3].

La deuxième étape du devenir de Wendt – renonçant à écrire, il intervient directement sur la scène sociale en tant que directeur de journal, appelant les ouvriers à la lutte contre le capital par la grève, mais exigeant de ses rédacteurs une probité morale absolue – laisse se profiler le personnage de Kurt Eisner, ou celui de Gustav Landauer. Tous deux furent écrivains *et* journalistes, défenseurs d'un socialisme «éthique», bien avant 1918. Cette référence s'estompe de nouveau lorsque le poète

---

1 «Thomas: Wir wollen die Flamme sein, die sie sengt, bis sie unter Martern ihre Seele finden. Wir wollen ihnen mit Granaten in die Ohren dröhnen, bis sie hören auf den Ruf der Gerechtigkeit! Wir wollen sie kitzeln mit Bajonnetten, bis sie ihr bißchen Menschentum zusammenkratzen aus den Winkeln ihres verfetteten Selbst! – Brüder! Wir wollen Rächer sein! Brüder!» *Thomas Wendt.* Premier livre, scène 6. Op. cit. p.35.

2 Voir à ce sujet RÜHLE: *Zeit und Theater.* Bd.I. Op. cit. p.24.

3 «Thomas: Geh hin, Werk! Weck auf! Zerstöre! Brenne! Bring um! Sei Dynamit! Wirke, Werk, wirke!» *Thomas Wendt.* Premier livre, scène 5. Op. cit. p.30.

«flirte» avec les représentants du capital, Georg Heinsius et son épouse. Voilà qui rappellerait plutôt Graf, bien que la composante «bohème» de cet anarchiste de Schwabing n'apparaisse pas dans la pièce de Feuchtwanger.

L'agitation sociale sur laquelle débouche l'activité de Wendt – les grèves – trouve son illustration dans une scène de masse (sc. 12) qui, malgré sa référence évidente à certaines débordements durant les événements révolutionnaires de 1918, ne peut faire oublier son origine littéraire. C'est encore une fois Georg Büchner qu'il faut évoquer, avec *La Mort de Danton* [1]: dans une scène de rue tout à fait étonnante, au premier acte (sc. 2), un aristocrate n'échappe à la pendaison à la fameuse lanterne que par un mot d'esprit qui a eu l'heur de plaire à la populace. Feuchtwanger ne cache pas son intention parodique dans l'outrance verbale qu'il prête aux grévistes, reprenant même presque littéralement une image de Büchner [2]: les ouvriers veulent s'offrir le spectacle d'un petit fonctionnaire s'agitant au bout d'une corde, qui, disent-ils, «vaut bien quatre semaines de cinéma»[3]. Mais il manque à la scène la légèreté de celle de Büchner. Plus pessimiste que celui-ci au sujet de la masse, Feuchtwanger termine non sur un jeu de mots mais sur le revirement des ouvriers au rappel du message de Wendt, ramassé en un seul mot – barbare, plus expressionniste que nature, intraduisible: «Enttiert euch!»[4]. Oskar Maria Graf a raconté de telles scènes, vécues durant la Révolution à Munich, ainsi lorsqu'il s'interposa un jour dans la rue pour empêcher le lynchage d'un petit fonctionnaire par la foule fanatique.

Alors, sommes-nous en 1914, à la veille de la première guerre mondiale, ou en 1918, à la veille de la Révolution? Il y eut aussi des grèves en 1913, en particulier sur les chantiers navals. Les sociaux-démocrates, et Eisner avec eux, organisèrent des mouvements sociaux pour revendiquer la journée de travail de huit heures et le droit de vote des femmes.- Feuchtwanger a introduit ici et là, dans le premier livre de son «roman dramatique», ces éléments illustrant les luttes sociales de l'époque.[5] En 1918, le vote des femmes était encore d'actualité, puisque Eisner a fait en sorte qu'il devienne une réalité aux élections de janvier 1919. Feuchtwanger le jugeait inutile, dit-on. Aussi a t-il chargé son personnage Georg Heinsius d'exprimer

---

1 Rappelons que l'œuvre, longtemps oubliée, avait été redécouverte sur les scènes allemandes en 1913.

2 Voir ce passage:«Die Arbeiter: Schindet ihn und macht Seife aus seinem Fett! Dann stinken wir nicht mehr.» *Thomas Wendt* Premier livre, scène 12. Op. cit. p.74. Chez Büchner, la réplique correspondante est celle.ci: «Wir wollen ihnen das Fett auslassen und unsere Suppen damit schmelzen.» *Dantons Tod* Acte I, scène 2. In: Georg BÜCHNER, *Werke und Briefe* Op. cit. p.13.

3 « Andere: Hängt ihn an den Beinen auf – unterm Fabriktor – Das wird lustig wie er zappelt – Da erspart man für vier Wochen das Kino.» *Thomas Wendt* Premier livre, scène 12. Op. cit. p.76.

4 Ibidem, p. 76.

5 Voir *Thomas Wendt* Premier livre, scène 9 . Op. cit. p.51, par exemple.

son scepticisme à ce sujet.[1] D'autres détails historiques semblent placés là comme pour narguer le lecteur. Ainsi l'allusion burlesque à l'Entente Cordiale: une fille de joie s'est fait tatouer, par enthousiasme patriotique pour cette entente, la figure du tzar sur le dos et celle de Poincaré sur le ventre ![2]

On a ainsi le sentiment, dans ce premier livre de *Thomas Wendt*, que, loin de vouloir présenter une sorte de chronique du temps, Feuchtwanger joue avec les événements politiques et sociaux de l'époque, comme s'il ne les prenait pas vraiment au sérieux. Par des analogies au niveau des personnages, il suscite chez le lecteur l'attente d'une évocation de cette première étape de l'agitation révolutionnaire à Munich que furent les grèves de janvier 1918. Il en évoque les acteurs, puis les éloigne.

Dans son personnage de Thomas Wendt, il n'a pas voulu peindre Toller ou un autre de ces acteurs avec son individualité propre, mais rassembler de façon exemplaire toutes les contradictions qu'il voit autour de lui, en 1918, chez les intellectuels engagés dans les événements révolutionnaires. A la scène 6, il fait prêcher par son héros une violence qui ne soit pas seulement verbale. Pourtant, un peu plus loin (sc. 10), avant même d'être confronté à la violence de rue (sc.12, sc.14), Thomas refuse déjà les conséquences verbales de ses idées révolutionnaires: il renvoie le rédacteur Wenninger qui a écrit un article ignominieux sur son ami Georg Hensius. Tribun de la Révolution, Thomas revient toujours vers Georg et Bettina. Ses partenaires véritables, ceux dont il veut la «conversion», ce sont en fait les capitalistes cultivés. Ce n'est pas la «masse». Jamais il ne la harangue, cette masse qui n'est attachée à lui que par une sorte d'adoration mystique pour la figure de chef qu'il incarne à ses yeux (sc. 12).

A cette incohérence du personnage de l'écrivain engagé qui ne trouve prise nulle part dans la société, l'auteur a opposé la solide philosophie individualiste de l'industriel Georg Hensius. C'est lui qu'il choisit pour exprimer le jugement le plus implacable qui soit sur l'engagement de l'artiste dans les luttes sociales:

---

1 «Georg: Wenn das Wahlrecht um ein Jota gerechter wird, wenn das Volk täglich um soundsoviele Minuten weniger arbeiten muß: ist deshalb mehr Geist, mehr Glück, mehr Licht in der Welt?». Ibidem, p. 51.

2 Voir *Thomas Wendt*. Premier livre, scène 11. Op. cit. p.73.

Il obéit à la loi de la fluctuation des temps. Au culte de l'individu succède le culte de la masse, comme l'hiver succède à l'été. A César succède le Christ, à Borgia Luther, à Nietzsche le socialisme.[1]

Si Hensius réduit ici l'action de Thomas Wendt à une sorte de mode, c'est par respect pour l'identité véritable du poète, pour ses forces créatrices qu'il voit s'aliéner dans une cause collective, inutile selon lui. Lui-même croit en l'individu et non en l'homme en général, encore moins en la masse. Les trois scènes (sc.7, 9 et 15) où Georg et Thomas s'affrontent tournent autour du problème de cette foi en l'individu ou dans la masse.

Dans la scène-pivot de ce premier livre, Feuchtwanger a introduit un nouveau personnage auquel il confronte son héros: le poète Holthaus. Il fait de cet écrivain chevronné, vénéré par Thomas, le porte-parole d'une autre loi, fruit de son expérience et de sa réflexion influencée par la philosophie asiatique. Holthaus conçoit son œuvre comme la simple paraphrase d'une seule et unique maxime, formulée en un vers parfait dans sa sobriété et son rythme iambique, qui va jouer dans toute la pièce le rôle d'un leitmotiv :

Und all dein Tun ist eine Spur im Schnee (Et toute ton action n'est que trace dans la neige.)[2]

Tout le premier livre apparaît dès lors, au fil de ses quinze scènes, comme une sorte de démonstration construite autour des deux maximes exprimées par Heinsius et Holthaus, dans des scènes symétriques (sc. 7 et 9), entourant la scène 8 du «succès» de la pièce de Wendt. Avant même qu'il ne se heurte à la réalité sociale, aux exigences de la masse, le poète voit ainsi préfiguré l'échec de sa démarche. Cet échec sera double. C'est d'abord celui de l'art engagé, qui le mène à l'impasse. Au lieu de susciter la métamorphose spirituelle de l'humanité, il est réduit au rôle de vedette acclamée par ses «fans», dont le message est dénaturé.[3] Lors de la deuxième étape de son engagement, à la tête de son journal, la grève qu'il appelle dégénère en

---

1 «Georg: Er (= Wendt) gehorcht dem Gesetz vom Wechsel der Zeiten. Auf den Kult des Einzelnen folgt der Kult der Masse wie der Winter dem Sommer. Auf den Cäsar Christus, auf den Borgia Luther, auf Nietzsche der Sozialismus.» *Thomas Wendt.* Premier livre, scène 7. Op. cit. p.38.

2 *Thomas Wendt.* Premier livre, scène 9. Op. cit. p.50.

3 Voir ce passage qui parodie l'engouement des contemporains pour l'expressionnisme et ses thèmes, ainsi que l'appel à de nouveaux «chefs» spirituels:
« Ein Student: Diese Glut der Sprache! Dieser Atem! Diese Jugend! – Neues Pathos! Neues Ethos! Neue Welt!
Der Schwarm: Thomas Wendt die neue Kunst – Thomas Wendt unser Führer –»
In: *Thomas Wendt.* Premier livre, scène 8. Op. cit. p.43.

violence. Les mains salies par la bestialité de la masse, qu'il a provoquée, il quitte la scène «en grande détresse», murmurant ce qui n'est plus que l'enveloppe vide de sa foi dans l'homme:

Homme mon Frère - Homme mon Frère.[1]

Ces deux étapes parallèles montrant l'effondrement de l'idéalisme du poète, Feuchtwanger a voulu les peindre non comme un destin individuel, mais comme une démarche symbolique. Par la structure très calculée du premier volet de l'œuvre, il a imprimé à cette démarche un caractère de nécessité, voire de fatalité. Par le motif de la croix, il l'a élargie à une dimension religieuse. Obéissant à la même inspiration que Toller dans *Die Wandlung*(1918)[2], Feuchtwanger a, tout au long de la descente du poète dans les réalités sociales, fait surgir le symbole de la croix ou du chemin de croix. Dès le premier monologue de la scène 1, la vision qui s'impose à Wendt est celle de Spartakus crucifié qui l'implore de lui donner forme poétique, comme le Christ implorait Dieu de le sortir du désespoir.[3] Comme le Christ, le poète questionne: pourquoi lui, pourquoi est-ce à lui de devenir un martyr en s'engageant dans la voie du combat ?[4] Il sait que Spartakus a été trahi par «la bêtise, l'abrutissement, le hasard imbécile»[5] et que son «chemin de croix» est préfiguré: Bettina, lapidée par les grévistes, reprend ce motif à la dernière scène de l'acte, dans le langage elliptique de l'expressionnisme:

Bordée de croix - la route - [6]

Incarnant la beauté innocente et pure, Bettina se trouve ainsi grandie à son tour en une figure de martyre, sorte de double de Thomas Wendt qu'elle va jusqu'au bout accompagner dans son «chemin de croix».

---

1 « Thomas / geht langsam; in großer Not: Bruder Mensch - Bruder Mensch -»
C'est la dernière réplique du premier livre. Ibidem, scène 15, p.93.

2 Ernst TOLLER: *Die Wandlung. Das Ringen eines Menschen.* Potsdam (Kiepenheuer), 1919.

3 « Thomas: Ich sehe ihn, den Sklavenführer, verbissene Verzweiflung ist in seinem Blick, er hängt am Holz, er verröchelt und seine Versagenden Lippen fordern: Mache mich!» *Thomas Wendt*. Premier livre, sc. 1. Op. cit. p.13.

4 Ibidem, p.14.

5 «Er ist schon fast am Ziel, und da verrät ihn Dummheit, Stumpfheit, blöder Zufall.» Ibidem, scène 2, p.16.

6 «Bettina: Gesäumt mit Kreuzen - die Straße - ». Ibidem, scène 15, p.93.

Auparavant, un autre personnage s'était dressé en travers de la route du poète, l'accusant de s'être par orgueil insinué dans le cœur des prolétaires pour se laisser fêter tel le Messie. Il s'agit du rédacteur Wenninger qui, renvoyé par Wendt de son journal, se suicide en un auto-sacrifice ostensible pour arracher à Wendt le masque usurpé du Messie:

> *Singer le Sauveur, voilà ce que vous faites, vous pavanant sous l'habit de la misère, sans soupçonner que toute votre sensibilité et toute votre humanité ne sont que fard et littérature.*[1]

Même si le personnage de Wenninger reste trouble, avec sa mort lancée haineusement à la face du monde, c'est bien la dissonance entre l'engagement social concret et les accents messianiques utopiques chez certains intellectuels de son temps que Feuchtwanger a ressentie et mise ici en scène, non sans user parfois de la caricature[2]. Chez Toller, dans sa première pièce *Die Wandlung*, cette dissonance n'existera pas et le héros Friedrich, double idéal de Toller lui-même, mènera le peuple à la «renaissance», au terme de la sixième station de sa démarche christique, qui le fait passer par l'auto-crucifixion, la mort et la résurrection. Mais le poète, achevant la pièce en mars 1918, a situé son «combat d'un Homme» – sous-titre de l'œuvre – durant la guerre, à l'aube de la Révolution dont il pressent la venue libératrice. La désillusion viendra plus tard. Toller en a fait le sujet de sa deuxième pièce *Masse Mensch*. Chez Feuchtwanger qui écrit en pleine expérience de l'échec de la Révolution des Intellectuels, elle est déjà présente dans le premier livre de son «roman dramatique», c'est à dire dès l'évocation de la période qui a précédé la guerre et la Révolution.

C'est seulement la scène 14, avant-dernière de ce premier volet de l'œuvre, qui situe enfin l'action dans un cadre historique précis: la veille du déclenchement de la guerre. Dans une chambre d'hôtel, Schulz rencontre un agent anonyme du pouvoir. Il promet d'utiliser la presse à sa dévotion pour exploiter certain incident à des fins politiques et manipuler l'opinion. En récompense de ses services, l'agent conseille à Schulz de prendre ses dispositions pour «certaines éventualités». Ce dernier comprend qu'un conflit se prépare et s'assure immédiatement les marchés de livraisons d'armes.[3]

---

1 «Wenninger: Sie Affe des Heilands, der sich spreizt im Gewand des Elends, und der nicht ahnt, daß sein ganzes Gefühl und seine ganze Menschlichkeit nichts weiter als Schminke ist und Literatur.» Ibidem, scène 10, p.71.

2 L'intention satirique apparaît dans les multiples occurrences du vocable «Seele» , dans toutes ses combinaisons linguistiques, opposé à celui de «Tier» qui trouve sa formulation la plus criante dans l'expression citée plus haut: «Enttiert euch!».

3 Voir *Thomas Wendt*. Premier livre, scène 14, p.79 à 80.

Feuchtwanger a ici magistralement rendu, dans un dialogue tout entier allusif, la collusion du pouvoir et du capital. Cette scène incisive devait en 1919 être considérée comme la plus subversive de la pièce puisqu'elle posait aussi la question de la «responsabilité de guerre» qui fut un des chevaux de bataille de Kurt Eisner. Les milieux nationalistes ne le pardonneront ni à Eisner, qui sera assassiné, ni à Feuchtwanger, dont la pièce ne pourra être jouée que tronquée, pour une unique représentation, troublée par des manifestations hostiles.

L'auteur a poussé plus loin encore la provocation en mêlant aux voix des représentants du pouvoir et de l'industrie une tierce voix, dissonante, tonitruante: celle d'un prédicateur s'exerçant dans la chanbre voisine à déclamer les prophéties apocalyptiques de Jérémie. L'intrusion par quatre fois de cette expression de la colère divine au milieu du dialogue d'affaires constitue un «effet de distanciation» avant la lettre qui devrait avoir ravi le jeune Brecht. Feuchtwanger n'a peut-être pas, comme on a tendance à le croire, tout appris de son cadet sur ce plan. Cette scène est du théâtre politique au sens «agitateur» où Erwin Piscator allait l'entendre dans les années vingt, par exemple lorsqu'il mettrait en scène, en 1927 la pièce de Toller *Hoppla, wir leben!*. Il se pourrait bien d'ailleurs que Toller se soit inspiré de l'idée scénique de Feuchtwanger: au troisième acte, la scène se démultiplie en plusieurs lieux d'un grand hôtel, permettant des effets de jeu simultané et de contrastes des tons, dont la finalité est de dénoncer les tractations occultes entre le pouvoir politique et les milieux d'argent.[1] Piscator a inventé pour cette scène un dispositif scénique en étages[2], dont on pourrait fort bien imaginer l'utilisation dans la pièce de Feuchtwanger.

D'une certaine façon, le livre se referme ainsi sur lui-même. L'appel de Wendt à la violence vengeresse et la prophétie du prédicateur se rejoignent. Pas plus que le prophète Jérémie, Thomas n'aura de prise sur la réalité. Ni le poète ni le prédicateur encombrant ne peuvent ébranler l'industrie pactisant avec le pouvoir pour faire la guerre. Il y a du Don Quichotte chez ce prédicateur invisible qui brasse un vent inutile, comme Thomas Wendt.

De nouveau, une figure que Feuchtwanger a bien connue, surgit à l'esprit: Gustav Landauer. Lui rendant hommage après son assassinat, son ami Martin Buber a retracé l'existence de celui en qui il a vu un Christ crucifié[3], et Stefan Grossmann

---

1 Ernst TOLLER: *Hoppla, wir leben!* Ein Vorspiel und fünf Akte von Ernst Toller. Potsdam (Kiepenheuer), 1927. La scène évoquée est la scène deux de l'acte trois. In: Ernst TOLLER: *Gesammelte Werke. Band 3.* Hrsg. v. John M. Spalek und Wolfgang Frühwald. München (Reihe Hanser), 1978. P.77 à 94.

2 Voir à ce sujet Erwin PISCATOR: *Das politische Theater.* Berlin, 1929. Edition citée: Reinbek (Rowohlt), 1979. Chapitre XVI: *Die Begegnung mit der Zeit. «Hoppla, wir leben !»,* p.146 et suiv.

3 Voir Martin BUBER: *Landauer und die Revolution.* In: *Masken. Halbmonatsschrift des Düsseldorfer Schauspielhauses.* 14 (1919), 18/19. P.282 et suiv. Cité d'après Hansjörg VIESEL

évoquait ses accents prophétiques déjà avant 1914, dans le journal *Der Sozialist* qu'il avait fondé, auxquels s'ajoutait le «Don Quichottisme de sa conception révolutionnaire aristocratique». Cet homme, écrivait-il encore, n'avait jamais su rire, surtout lorsqu'il parlait de «son peuple» dont il se disait le poète[1]. Dans *Thomas Wendt*, le poète se fait lui aussi reprocher de ne pas savoir rire[2] - une allusion probable au personnage de Landauer, et il y en a bien d'autres. Avant la guerre, Landauer avait cru dans le pouvoir de la grève comme arme pacifique. Au moment où la guerre paraît inévitable, il est de ceux - rares alors et Jaurès est de ceux-là - qui appellent à la grève générale pour empêcher la mobilisation. Sa déception est amère lorsqu'il assiste au déferlement de l'enthousiasme guerrier. Il stigmatise la «fureur bestiale» -«tierische Wut» - qui se manifeste autour de lui, opposant comme Wendt cette bestialité à l'esprit et à l'âme. Le journal *Der Sozialist*, dont il assûre la direction depuis 1909, est interdit. Il n'a plus alors de tribune pour s'adresser à «son peuple». Il est déjà sans illusions sur l'univers déspiritualisé - «die Welt des Ungeistes» - du capitalisme dont il prédit la damnation et le pourissement, rejoignant en cela les visions apocalyptiques de Wendt dans la scène cinq. Cet acteur par le verbe, décide alors de s'isoler, de s'enfermer dans le silence. Le journaliste s'est tu, seul l'homme de lettres parlera encore de l'esprit et du pouvoir, mais à travers Hamlet, à travers Lear.

Voilà l'homme qu'est devenu Thomas Wendt au début du deuxième livre. La nouvelle «station»[3] de son cheminement commence à un sorte de point zéro. C'est une traversée du désert que le poète s'impose à lui-même avec une sorte de hargne. Le journal interdit, les répressions contre les ouvriers, la guerre, triomphe de l'absurde, tout cela l'a mené lui aussi au silence, à l'isolement, a annihilé en lui toute volonté d'agir, de résister.[4] Rien pourtant dans cette passivité qui rappelle l'abandon de Joseph Süß après sa prise de conscience de la vanité de l'action et du pouvoir. Thomas ne veut pas agir, il veut «attendre». Cette attente est le mot-clé autour duquel l'auteur a construit tout ce deuxième livre. «Nous attendons»: les recrues à la caserne se récitent

---

(Hg): *Literaten an der Wand. Die Münchner Räterepublik und die Schriftsteller.* Frankfurt (Büchergilde Gutenberg), 1980. P.327.

1 Stefan GROSSMANN rappelle ce mot de Landauer: «Ich dichte an meinem Volk» et utilise la formule «das Don-Quichottenhafte seines aristokratischen Revolutionarismus» dans un article publié dans *Das Tage-Buch*, 10 (1929), vol.1, p.732. Cité d'après VIESEL, op. cit. p.313 et 311.

En mai 1919, on a pu lire aussi dans *Die Weltbühne*, 15 (1919), 22 (22.5.1919), p.589, cette évocation de Landauer.« Wie eine Mischung von Christus und Don Quixotte sah er aus. Leidend und in sich gekehrt.». In: Johannes FISCHART: *Politiker und Publizisten. Gustav Landauer.*

2 Voir *Thomas Wendt*, premier livre, scène 7. Op.cit. p.40: « Georg: Haben Sie jemals gelacht ?»

3 Feuchtwanger n'emploie pas ici le mot «station» dont nous avions relevé l'apparition sous sa plume dans *Jud Süß*.

4 Voir la scène 1 du deuxième livre, où Thomas s'éloigne de ses anciens compagnons de combat, p.99-101.

le poème de Wendt dont c'est le refrain (scène 3). Le sujet en est la mort absurde dans la boue des tranchées. Seule une question reste vivante: pourquoi?

Feuchtwanger avait publié ce poème - un des rares qu'il ait écrits - en février 1915 dans la *Schaubühne* sous le titre *Lied der Gefallenen* [1] et il n'en était pas peu fier. La tendance pacifiste, même révolutionnaire du poème, ainsi que sa facture expressionniste invitaient à le reprendre dans la pièce. Attribuant la paternité de ces vers à son héros, Feuchtwanger a fait du poète, dans ce deuxième livre, une image de lui-même qui se mêle à celle de Landauer.

L'attente de Wendt est celle d'un homme décidé à ne pas fuir la guerre, mais à l'affronter au contraire. Retenant le «cri» qui est en lui, il veut «emplir ses yeux du spectacle de l'horreur», pour en témoigner ensuite et, lourd de cette expérience, pour pouvoir à nouveau agir et combattre l'injustice.[2] Tout autre est l'attente chez le vieux poète Holthaus qui, de nouveau, croise la route de Wendt:

Nous devons attendre que tout s'écroule. Crier a-t-il un sens ? [3]

Résigné, il a perdu sa foi dans l'homme, comme Rilke dont la guerre a tari l'inspiration poétique. Thomas se sent désormais étranger à lui.

Les scènes se succèdent ensuite, à un rythme rapide, telles des séquences d'actualité au cinéma: des images du front où l'on meurt dans des trous d'obus (scène 7), une scène dans un cabaret où les profiteurs de guerre mènent grande vie (sc.8), l'univers encore intact du paysan, père de Wendt (sc.9). Plus loin, une scène de rue: des «gens pressés», un blessé de guerre, revenu des tranchées. Personne ne l'attend. Sa vue offusque les passants. Pourtant lui aussi attend, il ne sait qui. Parce qu'il a le front de Thomas, Annemarie recueille ce frère jumeau de Kragler, le héros du *Spartakus* de Brecht, qui rêve du «grand lit blanc» où retrouver sa fiancée (sc. 10).

Puis, ce sont les images d'un camp de prisonniers, dans une plaine désolée d'Italie du sud, avec des ruines antiques, où règne la malaria. La scène n'est plus réaliste comme les précédentes, mais symbolique. Tel le Christ au Mont des Oliviers, Thomas en appelle à une puissance supérieure qui le libère de la tentation d'en revenir à l'art pour l'art en renonçant à agir. Vient vers lui «l'Etranger», curieux personnage philosophe qui l'entretient de son expérience de l'action. On pense aux personnages abstraits de Toller dans *Die Wandlung* ou *Masse Mensch* - «der

---

1 Voir plus haut, au chapitre III A , notre première évocation de ce poème.

2 Voir la scène 4 du deuxième livre, p.124 et 125: «Thomas: Ich will meine Augen füllen mit dem Grauen. (...) Dann werde ich es tun können.(...) Ein Ende machen. Die Menschen enttieren. Das Unrecht wegfegen aus der Welt. (...) Ich muß die brennende Straße zu Ende gehen.»

3 «Wir müssen warten, bis es zusammenbricht. Hat es Sinn, zu schreien?» Ibidem, p. 125.

Wanderer», «der Namenlose». Mais cet étranger est bien la créature de Feuchtwanger. Sur lui semblent s'être cristallisés la sagesse, le destin de personnages que le dramaturge a fait vivre dans ses pièces antérieures. Sa philosophie est familière au lecteur:

Agir est une souillure pour l'âme, seule la contemplation est bonne.[1]

Les récits de ce personnage sur sa vie active antérieure permettent de reconnaître en lui un Warren Hastings désabusé, qui serait rentré en Europe pour juger avec distance son action, et en même temps s'en détacher. Il croit ainsi avoir découvert le principe qui régit toute action: le hasard. La définition qu'il donne de lui-même à Wendt, en le quittant, est celle-ci:

Quelqu'un qui a changé le monde. Par suite d'un hasard.[2]

Feuchtwanger était friand de tels jeux d'auto-citation. Dans ce passage, il a même été jusqu'à donner l'esquisse de personnages qu'il mettra en scène dans des pièces ultérieures. «L'étranger», qui surgit au milieu des ruines antiques de l'Italie du sud, annonce l'archéologue de la «comédie mélancolique» *Der Amerikaner oder die entzauberte Stadt*[3] qui verra le jour en 1921. Par sa philosophie du hasard, il prépare le personnage de Hill dans la pièce *Wird Hill amnestiert?*[4].

Avec la dernière scène de ce deuxième livre, le thème de l'attente trouve son point d'aboutissement. Thomas a traversé la mort dans les trous d'obus, la captivité et la malaria, ainsi que la tentation du retour à l'esthétisme. Le voilà de retour auprès de ses anciens amis révolutionnaires, prêt à agir enfin (scène 15). Feuchtwanger a rassemblé pour ce «meeting révolutionnaire» un groupe de personnages disparates, dont certains sont comiques. Wendt retrouve la «Juive de Galicie» qui pousse à l'action, ainsi que «l'étudiant russe». «Le député social-démocrate» veut au contraire temporiser, organiser le mouvement, tandis qu'un représentant de la jeune génération expressionniste – «der Jüngstdeutsche» – se perd dans des envolées verbales extatiques. La parodie expressionniste est savoureuse[5], la

---

1 «Der fremde Herr: Tun macht die Seele schmutzig, Betrachtung allein ist gut.» *Thomas Wendt* Deuxième livre, scène 11. Op. cit. p.151.

2 «Der fremde Herr: Einer, der die Welt verändert hat. Infolge eines Zufalls.» Ibidem, p.153.

3 Lion FEUCHTWANGER: *Der Amerikaner oder Die entzauberte Stadt.* Eine melancholische Komödie in vier Akten. München, 1921.

4 Lion FEUCHTWANGER: *Wird Hill amnestiert ?* Komödie in vier Akten. Berlin, 1927.

5 *Thomas Wendt*. Op. cit. Deuxième livre, scène 15. Voir en particulier p. 174-175

charge contre le social-démocrate sans indulgence. L'appel à l'action lancé par Wendt est exempt de toute illusion, de toute exaltation:

> *Nous allons nous mettre en marche, mes frères, le cœur en deuil, lourd et grave, le front baissé, les dents serrées et sans compassion pour nous-mêmes.*[1]

Ce discours imaginé par Feuchtwanger n'a sans doute rien d'authentique, pourtant cette gravité fut bien celle d'un Eisner, d'un Mühsam ou d'un Landauer, harangueurs des masses dans les jours qui précédèrent la Révolution à Munich. Tous étaient conscients du poids de «l'attente»,longue de quatre années, où s'étaient accumulés la misère, et souvent la haine.

Le deuxième volet de *Thomas Wendt* aurait pu se terminer sur cette note grave, presque religieuse. Sceptique, et aussi homme de théâtre cherchant l'effet, Feuchtwanger ne l'a pas voulu. Il laisse retomber dans le dérisoire l'élan incarné par son héros. «Der Gemütliche», personnage débonnaire déjà présent dans le premier livre, a le dernier mot: Comme un automate, arrivé lui-aussi au terme de son attente, il reprend sans sourciller son slogan anarchiste:

> *Alors, on va enfin les lancer, ces bombes.*[2]

Malgré la légèreté du ton, l'auteur laisse percer sa conviction: cette Révolution est marquée du sceau de l'anarchisme et par l'immaturité politique de certains de ses acteurs. D'entrée, dans ce *deuxième livre* qui débouche sur l'action, il avait d'ailleurs rappelé sa position de moraliste en inscrivant en exergue la maxime goethéenne qui déjà ouvrait son *Warren Hastings*:

> *L'homme d'action est toujours sans conscience. Seul possède une conscience l'homme de contemplation.*[3]

Le problème de la violence et de l'anarchie est posé. La Révolution, telle qu'elle sera évoquée dans le troisième livre de *Thomas Wendt*, ne peut que mener à la désillusion du poète.

---

1 «Thomas: Wir wollen aufbrechen, meine Brüder, trauernd, schwer, ernst, die Stirn gesenkt, die Zähne verbissen, und ohne Mitleid mit uns selbst.» Ibidem, p.180.

2 «Der Gemütliche: Dann werden also endlich die Bomben geschmissen werden.» Ibidem, scène 15, p.180.

3 «Der Handelnde ist immer gewissenlos. Es hat niemand Gewissen als der Betrachtende.» Ibidem, p. 96.

Novembre 1918. Faisons un instant revivre ces journées où les écrivains prirent les rênes du pouvoir, car ce fut, disons le sans dérision, un grand moment de théâtre, où tout se déroula au grand jour, en quelque sorte sous les feux de la rampe. Feuchtwanger n'a t-il pas vu ainsi les événements et ceux qui en furent les acteurs?

Ernst Toller avait retrouvé la liberté en septembre. Kurt Eisner avait dû la sienne, en octobre, aux élections du Reichstag, prévues pour le 17 novembre. Figure de proue de la USPD qui l'a choisi pour candidat, il affrontera le social-démocrate Erhard Auer. Eisner, dont la détention a grandi la popularité, réclame dès sa sortie de prison, lors de manifestations de masse, l'instauration de la République. Etrange figure de prophète à la barbe rousse, en redingote éculée au milieu des masses populaires, il proclame:

> *Il n'y aura pas d'élections au Reichstag. Avant le 17 novembre, ce sera la Révolution.*[1]

De son côté, Gustav Landauer lance un Appel aux poètes, morceau de prose lyrique aux accents expressionnistes et bibliques:

> *Nous avons besoin en vérité du renouveau dans son perpétuel retour, nous avons besoin du désir de bouleversement intérieur, (...) nous avons besoin de la trompette de Moïse, l'homme de Dieu, qui d'époque en époque appelle au grand Jubilé, nous avons besoin du printemps, du délire, et de l'ivresse, et de la folie, nous avons besoin, encore et toujours, de la révolution, nous avons besoin des poètes.*[2]

Le 5 novembre, lendemain de la nouvelle du soulèvement des marins à Kiel, la foule se rassemble spontanément sur la Theresienwiese à Munich. Les orateurs se succèdent. Parmi les ouvriers, un poète: c'est Bruno Frank, l'ami de Feuchtwanger. Quand Eisner harangue à son tour la foule, c'est déjà la nuit. Il retient l'élan de cette masse indistincte dont il craint la force aveugle:

---

1 «Es kommt nicht zur Reichstagswahl; vor dem 17. November kommt die Revolution.» Kurt EISNER, le 2 novembre1918: Cité d'après: *Revolution und Räterepublik in München 1918/19 in Augenzeugenberichten.* Hrsg. von Gerhard SCHMOLZE. München (DTV), 1978. P.75.

2 «Wir brauchen in Wahrheit die immer wiederkehrende Erneuerung, wir brauchen die Bereitschaft zur Erschütterung, (...) wir brauchen die Posaune des Gottesmannes Mose, die von Zeiten zu Zeiten das große Jubeljahr ausruft, wir brauchen den Frühling, den Wahn und den Rausch und die Tollheit, wir brauchen – wieder und wieder – die Revolution, wir brauchen die Dichter.» Gustav LANDAUER : *Aufruf an die Dichter.* 18. Okt. 1918. In: *Der werdende Mensch.* Aufsätze über Leben und Schriften von Gustav Landauer. Hrsg. von Martin Buber. Potsdam (Kiepenheuer), 1921. P.363.

Plus que quelques instants encore. Mais, je le garantis sur ma propre tête, avant que quarante-huit heures se passent, Munich se soulèvera.[1]

Feuchtwanger ironisera dans son «roman dramatique» sur cette révolution qui, d'avance, affiche son horaire au grand jour.[2]

Persuadés de maîtriser encore la situation, Auer et la SPD ne prennent pas au sérieux ces prédictions de révolutionnaires idéalistes et dilettantes. Pourtant, le 7 novembre, les troupes consignées dans les casernes fraternisent avec la foule qui les appelle à la rejoindre sous la bannière du drapeau rouge, dans un défilé qui remplit les rues de Munich. Les révolutionnaires armés prennent ensuite dans la nuit tous les bâtiments publics, occupent les rédactions des journaux, envahissent le Landtag. Eisner proclame alors la République dans «l'Etat Populaire Libre de Bavière», dont il devient le Ministre-Président provisoire. L'exécutif est assuré par le Conseil des Ouvriers, Soldats et Paysans. Wilhelm Herzog, éditeur du *Forum,* interdit depuis 1915, est chargé des rapports avec la presse et de la censure qui, très vite, est abolie.

Au terme de cette nuit interminable du 7 au 8 novembre 1918, Eisner, épuisé, prend conscience du miracle qui vient de se produire: la Révolution s'est bel et bien faite à Munich, sans la moindre effusion de sang. Sur la scène des *Kammerspiele,* les acteurs avaient joué jusqu'au bout, devant une vingtaine de spectateurs, *La Sonate des Spectres* de Strindberg, tandis que claquaient au dehors quelques coups de feu. A la faveur de cette même nuit, le vieux roi Louis III de Bavière prenait la fuite et sa voiture s'enlisait dans un champ. Marta Feuchtwanger se souvient de l'avoir vu sortir par une porte dérobée de la Résidence, occupée par les révolutionnaires qui boivent et jouent aux cartes.[3] Pendant ces événements, Landauer est terrassé par la grippe, Toller est à Berlin et Lion Feuchtwanger est à l'hôpital.

Dès le 12 novembre, Eisner appelait Landauer, d'abord méfiant devant sa «prise de pouvoir», à le rejoindre. Il sait la tâche spirituelle qu'il faut confier à ce dernier: œuvrer, par ses talents d'orateur, à la «transformation des âmes.»[4] Landauer

---

1 «Nur noch kurze Zeit. Aber ich setze meinen Kopf zum Pfande, ehe 48 Stunden verstreichen, steht München auf! » Kurt EISNER. Cité d'après: *Revolution und Räterepublik in München 1918/19 in Augenzeugenberichten,* op. cit. p.81.

2 Voir *Thomas Wendt.* Troisième livre, scène 1, p.185: «Herr Schulz: Drei meiner Diener haben mich um Urlaub gebeten für die Revolution.»

3 Voir Marta FEUCHTWANGER: *Nur eine Frau.* Op. cit. p.116.

4 Kurt EISNER: «Was ich von ihnen möchte, ist, daß Sie durch rednerische Betätigung an der Umbildung der Seelen mitarbeiten.» Cité d'après *Revolution und Räterepublik in München 1918/19 in Augenzeugenberichten,* op. cit. p.147.

appelle à son tour le philosophe et théologien Martin Buber à venir à Munich, où il y a du travail pour tous, lui écrit-il.[1]

La popularité de Kurt Eisner atteint son sommet le 17 novembre, lors de la Fête de la Révolution, organisée sur son ordre au *Nationaltheater*, anciennement *Hoftheater* de Munich. Dans un élan lyrique, le Ministre-Président proclame l'avènement d'une ère nouvelle où règneront «beauté et dignité»[2]. Bruno Walter dirige l'*Ouverture de Léonore* de Beethoven, devant une salle où toutes les classes sociales sont mélangées. Eisner réunit peu après des hommes comme Heinrich Mann, Georg Kaiser et Lion Feuchtwanger pour avoir leur avis sur une réforme du théâtre dont il veut faire un haut lieu de culture démocratique. Kaiser propose immédiatement de bannir tous les classiques du répertoire, mais il n'a que ses propres œuvres à proposer en remplacement – si l'on en croit Marta Feuchtwanger, quelque peu ironique à son sujet.[3]

Le troisième volet de *Thomas Wendt* embrasse en un unique grand mouvement cette Révolution des Intellectuels à Munich, dans toutes ses phases entre novembre 1918 et avril 1919. Des lacunes significatives dans cette évocation montrent les limites de la volonté d'objectivité affichée par l'auteur dans sa *Préface*.

Riche de ses seize scènes et de soixante huit pages, cette troisième partie de l'œuvre est pourtant plus brève que les deux premières. Peut-être l'auteur a-t-il cherché, par ce resserrement du déroulement dramatique, à donner une idée de la course effénée contre le temps dans laquelle les révolutionnaires se trouvèrent pris malgré eux. A quatre années d'attente – c'était le leitmotiv qui sous-tendait tout le deuxième livre – a succédé une frénésie d'action et de changement qui dura l'espace d'un automne et d'un hiver et ne survécut pas au printemps.

Du déclenchement de la Révolution, vue par l'œil goguenard des riches (scènes 1 et 2), à la démission de Thomas devenu Ministre-Président, qui, dans la pièce, en marque le terme (scène13), les scènes défilent à un rythme rapide, telles des flashes éclairant successivement les différents théâtres des événements. Aucun enchaînement entre elles. La Révolution est présentée comme une revue théâtrale. Feuchtwanger a inauguré dans ce troisième livre un mode d'expression qui, développé avec virtuosité à la scène par Piscator, fera les beaux jours du théâtre politique dans les années vingt. Dans le deuxième livre, une scène de rue nous avait semblé pouvoir relever du théâtre d'agitation. Tout autre est la finalité poursuivie ici par Feuchtwanger: par la structure de montage de scènes indépendantes et fortement contrastées, il nous

---

1 Ibidem, p.147.

2 «Schönheit und Würde». Ibidem, p.151.

3 Voir Marta FEUCHTWANGER: *Nur eine Frau*, op.cit. p.116.

fait revivre la Révolution comme il l'a vécue: du théâtre, du grand spectacle de rue – une revue.

Tout commence sous un jour grotesque. Dans l'opulente «villa rouge» du capitaliste Schulz, on sable le champagne, on cause et on danse, en attendant cette révolution annoncée pour le 10 novembre à une heure précise:

> *Un second quidam: pays sympathique que celui-ci où l'on fait la révolution selon l'horaire. Dix novembre au matin, six heures dix minutes, début de la révolution. Pour les retardataires, entrée seulement à l'entracte.*[1]

Poliment, les valets de Schulz demandent congé pour ne pas manquer le début de la représentation, un motif que Jean Anouilh développera dans une comédie.[2] Petit détail savoureux: Feuchtwanger s'est trompé de date. Il la rectifiera dans la version de la pièce revue en 1934, mais optera pour le 9 novembre, date historique de la Révolution à Berlin, alors que celle de Munich l'avait précédée, dès le 7 novembre.

Tout est caricature dans cette coupe à travers la société d'argent. On y parle de Marx, ou plutôt de la dernière édition de luxe de son *Manifeste*, enrichie de vignettes expressionnistes (p.187). On y rapporte les dernières histoires extraordinaires de la Révolution Russe, à faire frémir les dames, tandis que le représentant obligé de l'avant-garde à la mode – «der Jüngstdeutsche» – se perd dans une folle extase expressionniste et dans les jupons d'une dame...(p.188) ! L'atmosphère est à la fête, les premiers tirs de mitraillettes se mêlent à la musique de danse. Pas de quoi s'inquiéter, «ils s'exercent» ![3]

Et la voilà bien, cette Révolution, avec ses contradictions, son chaos, tout son fourmillement de prolétaires et de petits-bourgeois, de matrones des faubourgs, d'officiers, d'acteurs en quête de rôle et de gamines effarouchées et, toujours présent, toujours perdu dans ses balbutiements extatiques, l'éternel expressionniste d'avant-garde, dont Feuchtwanger semble avoir voulu faire la cible préférée de sa satire: la scène trois, scène de rue où le peuple s'exprime par cent voix, apparaît comme un petit chef-d'œuvre à la manière de Büchner. Max Reinhardt qui, deux ans plus tôt, avait fêté un retentissant triomphe avec *La Mort de Danton* à Berlin, aurait eu plaisir à

---

1 «Zweiter Herr: Sympathisches Land, in dem die Revolution nach dem Fahrplan gemacht wird. Zehnten November morgens sechs Uhr zehn Minuten Beginn der Revolution. Zu spät Kommende haben erst in der Pause Zutritt.» *Thomas Wendt.* Troisième livre, scène 1, p.185.

2 Ibidem, p.189. Jean Anouilh a écrit à partir de cette idée d'une révolution annoncée une pièce radiophonique qui est un régal. Le côté spectacle de la Révolution de 1918 y trouve son illustration. Voir: Jean ANOUILH: *La belle vie.* Edition de la Table Ronde, 1980.

3 « Herr Schulz: Leichtes Maschinengewehr. Vorprobe. Schießen sich ein. Bitte sich nicht stören zu lassen.» *Thomas Wendt.* Troisième livre, p.188.

mettre en scène ce petit tableau, avec la virtuosité qu'on lui connaissait dans la représentation des scènes de foule. Truculente de vie, cette coupe sociale est nourrie de slogans d'actualité, de bruits qui courent, de nouvelles à la une des journaux, démesurément grossies, concernant les conquêtes des révolutionnaires, l'avancée des régiments loyalistes.[1] «Ein Zeitbild»: le «tableau de son époque» que Feuchtwanger disait avoir voulu écrire, le lecteur le trouve ici, fidèle jusque dans ses exagérations satiriques. Par le procédé du collage, le déroulement de la scène est marqué par la technique naissante du cinéma d'actualité. Le dramaturge en était conscient, puisque à la fin du livre, à la scène 16, il a, en point final, confronté Thomas Wendt aux documents cinématographiques tournés sur «sa» révolution (p.246).

La scène 2 avait donné par avance une vision bon enfant et quelque peu dérisoire de la Révolution. Traitée en document d'actualité, avec des acteurs anonymes dans la scène 3, elle se trouve en quelque sorte objectivée.

Avec la scène 4, l'auteur a confronté cette Révolution au pouvoir monarchique. Les cris de la rue se sont tus, le roi, resté seul dans son cabinet de travail, prend congé de ses ancêtres, de ses dossiers. Il va quitter son palais qu'envahit la foule avec Thomas Wendt à sa tête. Irrespectueux de l'histoire, Feuchtwanger a campé ici un souverain jeune, qui évoque plus le prince héritier Rupprecht, aimé du peuple, que le vieux roi Louis III de Bavière, dont la fuite nocturne, le 7 novembre, puis l'abdication, furent peu glorieuses. Le 13 novembre, le Prince, alors en Belgique, adresse une lettre de protestation au gouvernement révolutionnaire, dans laquelle il dit tout son dégoût devant le chaos et réclame la libre décision du peuple bavarois sur la forme de gouvernement qu'il souhaite. Cette conscience politique, cette grandeur, Feuchtwanger s'est refusé à en priver son personnage. Aurait-il gardé quelque fibre monarchiste ? Ou a-t-il voulu marquer ainsi son refus de glorifier la Révolution et ses acteurs ? Rien de glorieux en effet pour la République dans cette conquête du pouvoir où Wendt, à la tête des insurgés, fait pâle figure d'écolier remis à sa place par le roi: n'écrivit-il pas jadis, jeune poète en herbe – alias Feuchtwanger – un poème bien conventionnel aux louanges du souverain?[2] L'écrivain s'amuse, avec ce mélange de vanité et d'ironie qu'on lui connaît, à ce jeu d'auto-citations. Il termine la scène sur le

---

1 Citons ce passage à titre d'exemple: « Gerücht / immer lauter: Alle Proviantämter in Brand gesteckt – Alle Munitionsfabriken im ganzen Reich in die Luft gesprengt – die Stadt umzingelt – Zwei königstreue Armeekorps im Anzug –
Ein Weib aus der Vorstadt: Sechs schöne Pelze habe ich erwischt: alle haben sie mir wieder abgenommen. Eine alte geborene Proletarierin und soll sich keine lumpigen Pelze nicht versozilisieren ! Da scheiß ich auf eure Revolution ! » Ibidem, scène 3 («Freier Platz. Augeregtes Volk»), p.193.

2 *Thomas Wendt*, troisième livre, scène 4. Op.cit. p.198. Dans son texte autobiographique *Selbstdarstellung*, Feuchtwanger se souvient avoir, très jeune, écrit un «Festspiel» en vers très conventionnels en l'honneur du Roi de Bavière. C'était au lycée et ce fut sa première œuvre théâtrale. Op. cit. p.356.

départ du roi: la tête haute, celui-ci traverse la foule qui, à l'instant encore vociférante, forme une haie respectueuse.

En quatre tableaux, Feuchtwanger a ainsi donné vie à une révolution marquée dès l'abord par les contradictions. En quelques scènes, le chroniqueur va maintenant rendre la parole à l'auteur dramatique. Thomas Wendt revient sur le devant de la scène, brandissant ses slogans dont la forme raccourcie laisse percevoir l'ironie amusée de l'auteur. Le programme du poète tient en trois mots que nous citons en allemand:

Nach der Befreiung Enttierung, Vermenschlichung.[1]

Une autre de ses formules, dans la joute oratoire qui oppose Wendt au poète Holthaus, a heureusement plus d'élévation:

L'idée reste morte tant que je ne la vis pas.[2]

L'idéaliste que fut Eisner se profile ici derrière les mots de Wendt. On peut penser par exemple à sa formule:

La plus grande idée que connaisse l'humanité, c'est qu'entre la pensée et l'action il n'existe pas de contradiction ni d'espace dans le temps.[3]

Une formule en appelant une autre dans cette scène, un peu verbeuse il faut le dire, le poète Holthaus croit connaître la solution miracle: vivre dans l'art ! L'auteur dramatique n'est-il pas celui qui vit le plus intensément, qui unit en lui contemplation et action, sagesse asiatique et philosophie européenne? Et la voilà à nouveau, cette thèse centrale de Feuchtwanger, avec ici un plaidoyer pro domo du dramaturge, une sorte d'auto-justification – un peu appuyée – de son refus de s'engager dans la tourmente révolutionnaire.[4] Mais n'y a t-il pas là aussi une allusion

---

1 Faut-il traduire ? «Après la libération– la débestialisation, l'humanisation.» *Thomas Wendt.* Troisième livre, scène 5. Op. cit. p.202.

2 « Die Idee ist tot, solange ich sie nicht lebe.» Ibidem, p.203.

3 «Die größte Idee, die die Menschheit kennt, (ist) ,daß zwischen Gedanken und Tat kein Widerspruch und kein Zeitraum sein darf.» Cité d'après *Revolution und Räterepublik in München 1918/19 in Augenzeugenberichten*, op.cit. p. 21.

4 « Holthaus: Kann denn ein stärkeres Erleben sein als das des Dramatikers ? Kostet er nicht alle Möglichkeiten voraus, stärker als irgendeine Wirklichkeit sie geben kann ? Hat er nicht Tun und Verzichten in einem ? Die beiden Pole menschlichen Fühlens, menschlichen Erkennens, asiatische

au fameux «Débat sur les artistes» qui s'était déroulé en janvier 1919 devant le Conseil National Provisoire? Eisner tint alors un discours enflammé, véritable profession de foi pour une symbiose de l'art et de la politique. Il s'adressait aux masses, forces créatrices, selon lui, et proclamait la fin de l'art comme refuge du désespoir. «La vie elle-même», poursuivait-il, «devrait être œuvre d'art, l'Etat devenant l'œuvre d'art suprême»[1]. Nul doute que Feuchtwanger ait voulu, de façon marquée, prendre le contrepied de ce mot célèbre.

Heureusement, le «tableau de l'époque», un instant passé au second plan, s'impose à nouveau. Il trouve son point culminant, au centre de l'acte, dans la «Fête de la Révolution» (scène 8). Si la manifestation grandiose organisée par Eisner le 17 novembre 1918 fut la fête de l'espoir et de la fraternité, Feuchtwanger, chroniqueur partial, en a fait la fête de l'illusion.

Il l'annonce par les deux scènes précédentes qui montrent déjà la révolution violente, bestiale: une populace inculte, ivre, a pris en otages quelques industriels, quelques fonctionnaires, dont Georg, sur lesquels elle exerce son pouvoir et sa haine (scène 7). Feuchtwanger a repris dans cette scène du «Poste de garde» une anecdote vécue, racontée par Marta dans ses Mémoires: gonflés de leur importance, les révolutionnaires illettrés établissent des laissez-passer sur lesquels ils appliquent le premier tampon venu, qu'ils peuvent à peine lire. Marta avait ainsi bénéficié un jour du tampon du «service des fromages»; dans la pièce un quidam s'en retourne avec celui du service de protection contre les épidémies[2]. Moins anodin, le motif des otages renvoie à des faits qui ont marqué non pas les débuts de la Révolution, mais sa phase de radicalisation, après la mort d'Eisner.

Eisner avait lui-même voulu que la Fête fût répétée à plusieurs reprises, fin novembre, pour les soldats et pour les écoles. A ce moment déjà, c'en était fait de la belle harmonie des premiers jours et le Ministre-Président avait été apostrophé sans ménagement. La raison en était politique. Il avait en effet introduit dans le débat le motif de la culpabilité de l'Allemagne dans le déclenchement de la guerre, allant même jusqu'à rendre publiques certaines pièces à conviction trouvées dans les Archives bavaroises. Ce qu'il en attendait, c'était un effet moral salutaire sur les puissances de l'Entente dont dépendait le sort du pays, après sa défaite. Mais cette mesure sera une de celles qui vont exacerber la haine des forces conservatrices contre les

---

und europäische Weisheit, Betrachten und Handeln, er schreitet sie aus, er vereint sie.» *Thomas Wendt*. Troisième livre, scène 5. Op. cit. p.203.

1 «In der heutigen Zeit und in der Zukunft, scheint es mir, daß das leben selbst ein Kunstwerk sein müßte und der Staat das höchste Kunstwerk.» Cité d'après W. FRÜHWALD/ J.M. SPALEK (Hg.): *Der Fall Toller. Kommentar und Materialien.* München, Wien (Hanser),1979. P.48.

2 Voir Marta FEUCHTWANGER: *Nur eine Frau.* Op. cit. p.120. Dans *Thomas Wendt*: troisième livre, scène 7 («Wachstube»), p.213.

révolutionnaires. Au sein même des Conseils, les critiques étaient acerbes et l'idéalisme moralisateur d'Eisner face à l'attitude inflexible des pays de l'Entente ne trouvait guère de défenseurs.

Ce motif politique n'a pas trouvé d'écho dans la pièce, pas plus que le duel opposant Eisner à Auer qui scella la division des forces populaires. Feuchtwanger a resserré les événements, faisant en sorte que l'enthousiame mystique unissant la masse à son chef Thomas lors de la Fête de la Révolution apparaisse déjà miné de l'intérieur. Apothéose et échec de la Révolution avec son idéal d'«Homme Nouveau» se rejoignent. La fête se termine sur l'image d'un Thomas Wendt déjà brisé, tandis que des chœurs scandent encore une fois les slogans de vie belle, de bonheur et de communion. La mise en scène théâtrale triomphe encore, les idéaux ont déjà perdu leur sens.

Après cette scène pivot, Feuchtwanger va achever sa chronique sur l'échec de la Révolution en quatre étapes. La première est celle des compromissions. Le capitaliste Schulz l'avait prédit: la Révolution ne peut fonctionner sans argent. La mort dans l'âme, Thomas lui confie le ministère des finances (sc.10), comme Eisner avait été contraint d'accepter un gouvernement de coalition pour éviter la paralysie économique du pays. La deuxième étape consacre la rupture de l'idéaliste révolutionnaire avec les masses populaires qui réclament la radicalisation par la violence: Thomas arrache à la vindicte populaire un trafiquant dont les motifs lui semblent humains. Mais il fait arrêter les responsables des sévices contre les otages, refusant de céder à la pression du peuple (sc. 10). Il s'aliène ainsi les faveurs de la masse. Ainsi Eisner, par sens de la justice et respect de la légalité, s'était opposé à certaines actions populaires de Mühsam et surtout des spartakistes dirigés par Max Levien qu'il jugeait trop extrémistes. Devant le reproche, qui fut fait également à Eisner, de ruiner sa propre œuvre, Wendt s'effondre. Abandonné de tous, il reconnaît le caractère illusoire de son rêve d'un bonheur universel, et n'a plus qu'une aspiration: «Etre homme parmi des hommes»[1].

La troisième étape est celle du revirement de la masse qui détruit son idole d'hier pour adorer un nouveau dieu. En contrepoint à la scène 3, une nouvelle scène de rue donne la parole au peuple protéiforme, haineux. Après le leurre de la communauté fraternelle, incarnée par les chœurs cadencés lors de la Fête de la Révolution, c'est le chaos des vociférations, l'amalgame de toutes les rancœurs projetées sur un bouc émissaire:

---

1 «Ich habe geglaubt, Revolution sei Glück für alle, Menschlichkeit für alle. Und jetzt ziehen mich die andern in ihre Tierheit hinunter.(...) Laßt mich! Ich will nicht mehr! Mensch sein will ich! Nur dies, nichts weiter: Mensch sein! Mensch sein unter Menschen!» *Thomas Wendt*, troisième livre, scène 10. Op. cit. p.232.

Thomas a passé de l'argent en Hollande – Il est de mèche avec les Juifs – Il est juif lui-aussi – Il faut l'abattre – [1]

Feuchtwanger n'a fait que puiser dans l'arsenal des calomnies et menaces proférées quotidiennement contre Eisner, par exemple, avant qu'il ne soit assassiné par le Comte Arco-Valley. Les motifs sont bien ceux-là:

Eisner est un bolchéviste. C'est un Juif. Ce n'est pas un Allemand. Il trahit la patrie – alors... [2]

Le cadre de l'étape finale de la révolution idéaliste de Wendt est une «réunion des commissaires du peuple». (sc.13) L'auteur situe donc l'échec de la République en avril 1919, lorsque, avec la République des Conseils, la dénomination de «commissaire du peuple» fut introduite à Munich. Face à une assemblée hétéroclite de responsables de tous bords, dont certains sabotent ouvertement la République, Thomas n'est plus dans cette scène qu'un fantoche impuissant, brandissant des idéaux désormais inutiles. Contre lui, tous approuvent une action armée pour briser les mouvements de résistance au gouvernement révolutionnaire. Refusant, comme Toller à cette époque, la violence et la lutte sanglante, Thomas démissionne de son poste de Ministre-Président. Le capitaliste Schulz lui succède, ovationné par le peuple.

Là s'arrête la chronique d'une révolution éphémère. Thomas Wendt rejoint ses modèles historiques, Eisner, Landauer et Toller, pris dans le même engrenage d'un engagement idéaliste débouchant sur la violence qu'ils refusent. Le 21 février 1919, pris entre les forces de la réaction qui ont gagné les élections, et les extrémistes qui le débordent à gauche, Eisner vient annoncer sa démission, aspirant à se retrouver lui-même, dans sa «petite maison»[3]. En avril, Landauer d'abord, puis Toller abandonnent leurs postes de responsabilité. On connaît leur destin. Ces trois idéalistes pacifistes – il y en eut bien d'autres – se trouvent broyés, ou du moins, dans le cas de Toller, brisés par la machine de la violence.

---

1 « Die Menge: Thomas Wendt hat Geld nach Holland geschickt – Er hält's mit den Juden – Er ist selber ein Jude – Totschlagen muß man ihn – ». Ibidem, scène 11, p.233.

2 «Er (Eisner) ist Bolschewist. Er ist Jude. Er ist kein Deutscher. Er verrät das Vaterland – also...» Graf ARCO-VALLEY. Cité d'après: *Revolution und Räterepublik in München 1918/19 in Augenzeugenberichten*, op.cit. p.228.

3 Un témoin a rapporté ces mots d'Eisner, heureux de quitter le devant de la scène politique, la veille de son assassinat: «Gott sei Dank, daß ich nun wieder in unser Häusel komme.» Cité d'après *Revolution und Räterepublik in München* ..., op. cit. p.230.

Feuchtwanger avait été le témoin de cette violence en février 1919, avec l'assassinat d'Eisner, en pleine rédaction de son «roman dramatique », et fin avril, puis début mai au moment où il l'achève. Délibérément, il a choisi de ne pas donner à la démarche de son personnage un terme tragique. Ce faisant, il prive son héros de la dimension politique qui fut celle de Kurt Eisner.

La distance que marquait ainsi l'écrivain envers l'intellectuel engagé, apparut symboliquement lors d'une cérémonie qui se déroula le 16 mars, à la mémoire d'Eisner. Feuchtwanger était présent, comme il avait été présent à l'enterrement, mais il n'était que spectateur, alors qu'un autre écrivain, un ami proche, prononçait l'oraison funèbre: c'était Heinrich Mann. Les termes par lesquels Heinrich Mann évoqua Eisner étaient ceux que Feuchtwanger avait mis dans la bouche de son poète : la foi dans le pouvoir de la pensée sur la réalité, le besoin de vérité, l'amour de l'humanité, le renouveau de l'homme par l'esprit. Mais l'orateur mettait aussi l'accent sur les réalisations politiques et sociales, économiques même, dont l'idée avait pu germer dans un esprit littéraire comme le sien. Il revendiquait pour Eisner la noble appellation de «Zivilisationsliterat»[1], allusion à une brouille fameuse entre les frères Mann. Premier intellectuel à la tête d'un Etat allemand, Eisner avait su, sans se laisser pervertir par ses fonctions, réaliser la synthèse de l'Esprit et du Pouvoir – «Geist und Macht» – à laquelle Heinrich Mann avait déjà appelé avant 1914. Ce même Heinrich Mann publiait en 1919 un recueil intitulé «L'Homme et le Pouvoir» – «Macht und Mensch» – qui rassemblait ses réflexions sur la Révolution et la République, en particulier dans un discours prononcé devant le «Conseil des Travailleurs Intellectuels» en décembre 1918. Il y mettait en garde les nouveaux maîtres de la Bavière contre l'abus de pouvoir qui mène à la dictature[2]. Heinrich Mann n'avait pas tenté de partager les responsabilités politiques de ces intellectuels, mais, comme ses discours en témoignent, il avait maintes fois pris publiquement position. Plus sceptique, Feuchtwanger garda ses distances, en particulier après la mort d'Eisler qui marqua pour lui la fin du rêve illusoire d'une synthèse du pouvoir et de l'esprit.

Dans l'épilogue de la pièce, l'auteur démiurge réaffirme ses droits. La pièce s'achève sur une parabole de l'éternel retour, le retour à la terre des pères et au rythme immuable de la nature. Peut-être le rêve d'Eisner, qui voulait quitter la sphère politique pour retrouver l'univers familier de sa petite maison, lui a-t-il inspiré cette fin. Mais elle est surtout philosophique.

---

1 Heinrich MANN: «Wer so unwandelbar in der Leidenschaft der Wahrheit und, eben darum, so mild im Menschlichen ist, verdient den ehrenvollen Namen eines Zivilisationsliteraten. Dies war Kurt Eisner.»
Voir le texte de l'oraison funèbre prononcée par H. Mann, reproduit partiellement dans *Revolution und Räterepublik in München 1918/19 in Augenzeugenberichten*, op.cit. p.247.

2 Heinrich MANN: *Sinn und Idee der Revolution.* In: *Macht und Mensch.* München,1919.

Avant même sa démission, Thomas était venu chercher chez son père, paysan au bon sens à la fois serein et sceptique, un remède à son désespoir (sc. 12). Il s'était agrippé à la terre, comme pour s'unir à elle, puisque les hommes avaient rejeté la communauté qu'il voulait construire avec eux. Cultiver son jardin, regarder les hommes s'agiter, les aider si l'occasion s'en présentait, c'était toute la philosophie de son père.

Une autre scène symbolique, très brève, est tout entière construite autour du «cri», expression la plus authentique, la plus intense de la détresse de l'homme chez les poètes expressionnistes. Ce n'est pas un hasard si l'auteur, volontiers ironique sur les excès d'un mouvement dévalorisé par la mode, recourt à ce motif comme à une sorte de procédé de distanciation pour évoquer son héros. Le titre de la scène est déjà parlant en lui-même: «Mer - Nuit - Nuages - Deux pêcheurs ». Tous les accessoires sont là pour l'élargissement symbolique, pour le cadrage d'un désespoir théâtral que Thomas hurle à la mer, à la nuit, à l'infini. Les pêcheurs commentent, sereins, le comportement étrange du personnage qui n'est présent sur la scène que par son cri: «le jour, il a pourtant l'air raisonnable», dit l'un, «je ne voudrais pas être à sa place», dit l'autre. On ne peut opérer meilleure dédramatisation, plus radical «démontage» du héros tragique.

Et ici l'on comprend pourquoi Feuchtwanger a laissé aux historiens l'évocation de l'épilogue réel de la révolution pour lui préférer l'utopie d'une construction philosopique. Il répugne fondamentalement au tragique, il ne croit pas à l'héroïsme et ce pourrait être une des raisons de son entente avec Brecht qui sera immédiate. Aucun des personnages dramatiques qu'il a créés jusque-là n'est tragique, pas même le peintre qui a crucifié son élève pour réaliser l'œuvre d'art parfaite, dans *Julia Farnese*, ni Warren Hastings dont le dualisme demeure abstrait. Ses personnages futurs le seront encore moins.

En 1919, quand le tragique envahit la réalité à Munich, semble même s'introduire de force dans l'univers protégé de l'écrivain - car le drame vécu par les Eisner, Landauer ou Toller est aussi le sien au moins pour une part - Feuchtwanger se rebiffe en quelque sorte et se protège. L'arme à laquelle il recourt est celle du scepticisme. Il laisse retomber le tragique dans le dérisoire.

Ainsi, le cri de Wendt se perd dans le vide infini. Ainsi la dernière scène, osons le dire, est proche du roman-feuilleton (scène 16). Tout y est «effet», mais en style indirect en quelque sorte. L'action dramatique est reléguée dans les coulisses. Par une chaude journée d'avril, on *relate* le succès d'estime de la reprise à la scène de la pièce écrite par Wendt. Le poète revient du cinéma où il a vu les *images* de «sa» révolution. Soudain, dit-il, il en a compris le vide, l'absence de toute spiritualité. Passe, pantin muet comme sorti de sa boite, le Roi. Les représentants de deux régimes

du passé se croisent. Thomas est pris de honte. Il reconnaît la contradiction qui a mené son engagement à l'échec:

> *Il en a toujours été ainsi: les idées étaient ma cible et je me suis heurté à des hommes.*[1]

Toute la scène est rythmée par les cris cadencés des pêcheurs rentrant leurs filets. Soudain, le silence, comme si la vie s'arrêtait. En effet, le poète Holthaus, encore sur scène à l'instant, vient de s'éteindre en coulisses, laissant la place à son successeur, Thomas Wendt. L'activité des pêcheurs reprend, symbole d'une vie de labeur et de foi dont le rythme immuable est donné par la nature:

> *Peut-être y a t-il là une voie ..*[2]

C'est la dernière réplique de la pièce, formulée par Thomas. Tel est donc le point d'aboutissement de ce chemin bordé de croix que Feuchtwanger a fait parcourir à son héros, chantre de Spartakus crucifié: l'utopie hors du temps. Mais ne porte t-elle pas la marque de l'impuissance ? On peut douter que Feuchtwanger s'identifie à son héros tant il le regarde avec distance.[3]

Dans la version de 1919 de son «roman dramatique», le dramaturge n'a pas vraiment réussi la «sortie» de son personnage. Et pourtant il tenait l'idée qu'il eût été intéressant d'exploiter: il suffisait de faire passer «en direct» la confrontation de Wendt avec le film des événements révolutionnaires et de laisser tout le reste aux archives. A la relecture de sa pièce, en exil, il n'y manqua pas. La scène finale, dans la version remaniée et considérablement écourtée de 1934, est désormais exempte de tout accent mélodramatique. Les temps ont changé. Qui pourrait encore dans les années trente, et dans le contexte de l'exil de surcroît, croire en cette utopie d'une vie en harmonie avec la terre et la nature sur laquelle s'achevait la première version? La terre, le sol, le peuple attaché à la glèbe, la fuite loin de l'asphalte des villes: l'idéologie nazie avait entre temps opéré la «récupération» de tous ces thèmes, à des fins plus nationalistes que sociales ou spirituelles.

---

1 «So war es immer. Ideen wollte ich treffen: und ich stieß auf Menschen.» *Thomas Wendt*, scène 16, op. cit. p.248.

2 « Vielleicht ist hier ein Weg.» Ibidem, scène 16, p.252.

3 Dans le roman autobiographique d'Oskar Maria Graf *Wir sind Gefangene*, op.cit. p.406, on trouve ce motif du bonheur à retrouver la terre, mais l'écrivain était indubitablement un homme de terroir. Chez Feuchtwanger, le motif pourrait avoir une source littéraire: Jack London, un auteur qu'il lisait volontiers, avait dans le roman *The Valley of the Moon*, paru en 1913, évoqué le retour à la terre comme solution aux problèmes sociaux et économiques de l'époque.

Thomas Wendt ne peut apparaître comme une figure d'identification pour Feuchtwanger. Même si l'écrivain s'est senti «interpellé» par l'engagement révolutionnaire d'hommes qui lui furent proches à Munich, il ne fut pas un instant tenté de jouer un rôle dans la «Révolution des Littérateurs». L'évocation qu'il en a donnée dans son œuvre dramatique est marquée par le scepticisme. Dès le «premier livre», l'engagement du poète est voué à l'échec et le «troisième livre» ne fera que consommer cet échec, malgré l'expérience de la guerre qui a nourri l'ardeur révolutionnaire du personnage. Les excès du langage expressionniste prêtés à Wendt par l'auteur relèvent certes d'une volonté d'exactitude historique, en référence au poète Ernst Toller, en particulier[1]. Pourtant, l'intention satirique est indéniable, même si Feuchtwanger a partagé avec la génération des expressionnistes certains thèmes et aussi des éléments de structure dramatique. La pièce *Jud Süß* en portait déjà la marque dans son déroulement en «stations» et dans le motif de la «métamorphose» spirituelle du héros. On retrouve ces composantes dans *Thomas Wendt.* Mais l'activisme politique de cette génération expressionniste est étranger à l'auteur et ce n'est pas un hasard si ce dernier a refusé à son héros la dimension d'un véritable orateur politique[2]. La phraséologie expressionniste et idéaliste des intellectuels qui s'engagèrent dans la Révolution n'avait, selon lui, rien de commun avec les exigences de la politique, aucun message, aucun programme politique réalisable ne pouvait en émaner. L'écrivain doit s'en tenir à un engagement moral, s'il ne veut pas faire le jeu du pouvoir économique que représente dans la pièce le personnage du capitaliste Schulz.

Y a-t-il lieu de voir dans cette prise de position de l'auteur un signe d'immaturité politique? Certains se sont plu à accréditer l'image d'un Feuchtwanger ne découvrant la politique qu'avec l'exil et l'engagement socialiste qu'avec le voyage en URSS en 1936/1937.[3] Il convient de nuancer ce jugement. Peut-on en effet reprocher à l'écrivain de n'avoir pas écrit la pièce *Thomas Wendt* dans la perspective de la classe ouvrière? Ne doit-on pas au contraire lui reconnaître le mérite d'avoir su évoquer avec lucidité à la fois le refus du poète de «se salir les mains» et la «récupération» de l'humanisme non violent par les puissances d'argent?

En fait, la «Révolution des Littérateurs» à Munich fut, avec la guerre, un des événements qui firent prendre conscience à Feuchtwanger du radicalisme des forces qui allaient s'affronter dans les années à venir. La transfiguration du «pouvoir»

---

1 Lors de ses premières interventions publiques au début de l'année 1918, Toller lut en guise de manifeste politique et pacifiste des scènes de *Die Wandlung* dont la langue peut être qualifiée d'«extatique».

2 La critique en a fait grief à Feuchtwanger, en particulier Dahlke dans son analyse de la pièce. Cf. *Dramen I*, *Nachwort,* op. cit. p.667-668.

3 «weitgehend fehlende Sachkenntnis Feuchtwangers in politischen Fragen»: tel est le jugement que porte Dahlke. Ibidem, p.668.

par «l'esprit» à laquelle croyait la génération expressionniste s'était avérée n'être qu'une illusion. Et pourtant, pour un homme comme Rathenau, lui aussi fort sceptique sur les événements de 1918-1919, c'était bien une révolution spirituelle qui devait précéder la révolution politique.[1] Mais l'inexpérience politique des intellectuels avait contribué à mener la révolution à l'échec. Le parti social-démocrate, évoqué dans la pièce sur le mode caricatural, n'avait pas mobilisé autour de lui les forces populaires. Le pouvoir était désormais économique. La masse, impatiente, versatile, n'attendait plus qu'un chef qui la menât. La retraite de Thomas Wendt dans l'utopie individuelle au sein de la nature était dénuée de tout espoir de renouveau. Elle était à interpréter comme un échec, comme un retour en arrière auquel Feuchtwanger n'adhérait pas. Mais il partageait la désillusion de son héros et la pièce historique qu'il écrira à la suite de *Thomas Wendt*, une pièce sous-tendue par la philosophie individualiste qu'incarnait Warren Hastings, en portera la marque[2].

Par la suite, l'écrivain est revenu à plusieurs reprises sur la Révolution de 1918-1919. Jamais il n'a changé d'avis à son sujet. L'intellectuel révolutionnaire est demeuré pour lui une figure incongrue, même si, dans *Erfolg*, par exemple, qui poursuit la chronique présentée dans *Thomas Wendt* et évoque l'épilogue sanglant de la Révolution, passé sous silence dans la pièce, il rend hommage à Eisner et Landauer, victimes parmi d'autres de meurtres politiques en Bavière[3]. Sa méfiance, voire son aversion pour Trotzki trouve là sa source et, dans le récit de son voyage à Moscou en 1937, Feuchtwanger renvoie explicitement à l'échec de l'intellectuel Eisner à Munich. C'est aussi une des raisons pour lesquelles il prendra parti pour Staline, opposant l'homme d'action qui «construit» à «l'éternel révolutionnaire»[4]. L'âpreté du ton

---

1 Rathenau avait développé ses idées à ce sujet dans sa *Critique de la triple Révolution*, un discours prononcé à Munich en juin 1919 devant un cercle d'invités, dont Feuchtwanger a peut-être fait partie. Dans le texte édité, on peut lire des formules comme: «Revolution aus Versehen» (p.9), «Die Revolution war kein Produkt des Willens, sondern das Ergebnis des Widerwillens» (p.10), «die äußere Revolution ist der inneren vorausgeeilt. (...) Nur die zweite Revolution kann uns retten, doch nicht die Revolution der Kosaken, sondern die Revolution der Gesinnung» (p.14-15). Rathenau s'opposait ainsi à la révolution venue de Russie et il abordait le problème de la démagogie des meneurs. Walter RATHENAU: *Kritik der dreifachen Revolution.* Berlin (S. Fischer), 1919.

2 Il s'agit de *Der Holländische Kaufmann*, œuvre écrite en 1919-1920 et publiée en 1923, dont il sera question plus loin, à la fin de ce chapitre.

3 Voir à ce sujet le Livre IV, chap.9 intitulé *Aus der Geschichte de Stadt München*, dans *Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz.* Roman. (1930) Edit. citée: Berlin und Weimar (Aufbau-Verlag), 1976, p.528-530.
Le genre romanesque a permis à Feuchtwanger d'élargir la chronique de son époque. Son objet est alors de faire le procès de la société munichoise et non d'évoquer le destin paradigmatique d'un individu, comme dans la pièce. *Erfolg* s'inscrit dans la continuité du «roman dramatique».

4 «Trotzki scheint mir der typische Nur-Revolutionär. (...) Trotzkis Tragik ist, daß er sich nicht damit begnügte, ein großer Schriftsteller zu sein. (...) Ich kenne ihn gut, diesen Typ des Schriftstellers und Revolutionärs, wenn auch nur in kleinem Format. Gewisse Führer der

étonne quelque peu. Comme elle paraît loin l'époque où Tucholsky ironisait non sans charme, dans un aphorisme fameux, sur cette révolution allemande qui, «pour cause d'intempéries, avait eu lieu dans la musique»![1] Lorsqu'il évoquera Ernst Toller en 1934, à l'occasion de la parution de son autobiographie *Jugend in Deutschland*, Feuchtwanger mettra en avant le poète plutôt que le révolutionnaire, l'homme sensible et lucide mettant la force de la souffrance vécue au service du monde qui l'entoure.[2]

Dans sa *Préface* à *Thomas Wendt*, datée de Juillet 1919, Feuchtwanger ne trahit rien de son jugement sur son héros et, à travers lui, sur la Révolution de Munich. S'il évoque les événements, c'est en termes généraux qui soulignent l'intensité du vécu sans jamais le décrire. Il en arrive ainsi à présenter son œuvre comme une création dont la forme s'est imposée à lui sous le choc émotionnel provoqué par les événements. Cette forme est celle du «roman dramatique». L'insistance que met l'écrivain à justifier la forme de son drame révèle au lecteur l'importance qu'il lui attribuait. Il s'agit d'une véritable profession de foi chez un auteur en quête d'un renouveau de son écriture dramatique.

C. Le «roman dramatique» et sa fortune à la scène

L'intérêt de Feuchtwanger pour une forme littéraire relevant à la fois du genre dramatique et du genre narratif n'était pas nouveau et se situait dans une longue tradition. L'écrivain ne manquait pas de s'y référer dans sa *Préface* à *Thomas Wendt*. Critique dramatique, puis adaptateur d'œuvres théâtrales du passé, il avait témoigné très tôt d'un intérêt marqué pour la tragédie grecque, la littérature asiatique et le théâtre de Shakespeare qu'il qualifie ici sans ambages de «romans dramatiques», allant même jusqu'à rattacher le *Faust* de Goethe à ce genre mixte[3].

---

deutschen Revolution, die Kurt Eisner und Gustav Landauer, hatten vieles mit Trotzki gemein, freilich in Miniaturausgabe. Das starre Festhalten an einem Dogma, (...) das Fehlen praktischer politischer Psychologie, machte diese Theoretiker und Doktrinäre nur für kurze Zeit tauglich zu politischem Handeln.» Lion FEUCHTWANGER: *Moskau,1937.* Ein Reisebericht nur für meine Freunde. Amsterdam (Querido), 1937. P.103 et 105.

1 «Wegen ungünstiger Witterung fand die Revolution in der Musik statt.» Peter PANTER (=Kurt TUCHOLSKY): *Schnipsel.* In: *Die Weltbühne*, 26 (1930), 53 (30.12.1930). P.999.

2 Voir Lion FEUCHTWANGER: *Tollers "Jugend in Deutschland".* In: *Die Sammlung*, hrsg. von Klaus MANN, 1 (1934), 6. Heft. Edit. citée: München (Rogner und Bernhard bei Zweitausendeins. Reprint), 1986, p.325.

3 *Vorwort* (zu *Thomas Wendt).* In: *Dramen I.* Op. cit. p.475.
A la fin de sa vie, dans un ouvrage, demeuré inachevé, sur le roman historique, Feuchtwanger est revenu sur la définition du «roman dramatique» à propos de *Goetz.* Il voit dans l'œuvre de Goethe une forme foncièrement épique malgré les dialogues, née d'un esprit rebelle aux règles, avide d'embrasser toute une époque: «das Schauspiel sprengt den Rahmen eines Theaterstücks, es ist eher ein dramatischer Roman, gibt eine ganze Zeit und hat den Atem der Geschichte.» Lion

Le terme même de «roman dramatique» n'est pas neuf, comme le croit Feuchtwanger[1]. Il était apparu sous la plume d'écrivains allemands dans le contexte du mouvement révolutionnaire du *Sturm und Drang*. Mais si Schiller l'utilise en 1781 dans la première *Préface*, non publiée, des *Brigands*[2], il n'en est pas l'inventeur. Dès 1779, en effet, avait été publié à Leipzig un roman dialogué dont le titre était: *Gustav Aldermann. Ein dramatischer Roman* [3]. L'auteur de cette œuvre expérimentale revendiquait le mérite d'une observation objective des choses quotidiennes et empruntait la voie préparée quelques années plus tôt par le théoricien du roman Blanckenburg qui tendait déjà à effacer les frontières entre le drame et le roman[4]. Schiller pour sa part justifiait le recours au mélange des deux genres dans *Les Brigands* par l'impossibilité de faire entrer dans les limites étroites du drame toute la «profusion de réalités imbriquées les unes dans les autres» qui s'offrait à son inspiration dramatique[5].Plus tard, Goethe et Schiller ont rassemblé dans un court texte leurs réflexions communes sur poésie épique et poésie dramatique[6]. Ce petit traité oppose et unit à la fois les deux genres dont apparaît la complémentarité: si le rhapsode, évoquant une matière qui appartient au passé, doit s'abstraire de sa personnalité, le mime au contraire est présent et participe à l'action avec son individualité. Invité par le premier à se laisser porter par ses réflexions et son imagination, le spectateur suit le second avec passion, dans une tension constante.

Feuchtwanger a construit son développement sur le «roman dramatique» selon le modèle de ce petit traité, confrontant sans cesse, dans un mouvement rapide, les particularités de chacun des deux genres. Comme Schiller, il renvoie au foisonnement d'une réalité multiple et complexe qui l'assaille pour expliquer la

---

FEUCHTWANGER: *Das Haus der Desdemona oder Größe und Grenzen der historischen Dichtung.* München, Wien (Langen-Müller), 1984. P.65. Ces composantes sont celles que l'auteur analyse ici à propos de *Thomas Wendt*.

1 «Die Bezeichnung ist neu, nicht die Sache.» *Vorwort* (zu *Thomas Wendt).* Op. cit. p.475.

2 «Ich kann eine Geschichte dramatisch abhandeln ohne darum ein Drama schreiben zu wollen. Das heißt: Ich schreibe einen *dramatischen Roman* und kein theatralisches Drama (...).» Friedrich SCHILLER: *Unterdrückte Vorrede. Geschrieben in der Ostermesse 1781.* In: *Die Räuber.* Vorreden, Selbstbesprechung, Textvarianten, Dokumente. Zusammengestellt v. Walter Hess. 1965 (Rororo Klassiker), p.113.

3 Friedrich Traugott HASE: *Gustav Aldermann. Ein dramatischer Roman.* Leipzig, 1779. Une édition en fac-similé de l'œuvre a été publiée par Metzler, Stuttgart, en 1964, avec une postface d'Eva Becker sur laquelle nous appuyons nos remarques.

4 Voir: Friedrich von BLANCKENBURG: *Versuch über den Roman.* Leipzig und Liegnitz, 1774.

5 «Hier war Fülle ineinandergedrungener Realitäten vorhanden, die ich unmöglich in die allzu engen Palisaden des Aristoteles und Batteux einkeilen konnte.» Friedrich SCHILLER: *Vorrede zur ersten Auflage.* Geschrieben in der Ostermesse 1781. In: *Die Räuber.* Op.cit. p.116.

6 «*Über Epische und Dramatische Dichtung*» von GOETHE und SCHILLER. In: *Briefwechsel.* (Beilage zum Brief Nr. 391 von Goethe an Schiller, vom 23.12.1797). Hrsg. v. Emil Staiger, Frankfurt/Main, 1977 (Insel Taschenbuch). Vol. I, p.521-524.

nécessité de son choix formel. La dimension collective de ce vécu, les contradictions inhérentes à cette réalité[1] - éléments de la conscience moderne - viennent s'y greffer pour conférer à la «matière» de l'œuvre son double caractère extensif et intensif. L'intensité en appelle au drame, le facteur extensif au roman. Toute la démonstration de l'écrivain vise ainsi non pas au *démontage* du drame - un exercice auquel Brecht s'est adonné dès ses débuts à la scène - mais à son *élargissement*.

Alfred Kantorowicz a trouvé une formule juste pour caractériser le «roman dramatique» *Thomas Wendt*:

> *Un roman d'éducation, découpé en sommets dramatiques qui en marquent les étapes.* [2]

Il interprète en outre la théorie développée par Feuchtwanger comme «une tentative pour dépasser le drame naturaliste qui ne montre que des extraits, des extraits superficiels» de la réalité[3]. C'est bien là en effet ce que refuse l'écrivain lorsqu'il qualifie le «roman dramatique» de «pôle contraire du drame d'anecdotes» qui croit ouvrir ses «petites perspectives» sur l'époque, une idée, voire le monde[4]. Faut-il pour autant affirmer que la dramaturgie qui sous-tend cette théorie est «foncièrement expressionniste», comme on peut le lire sous la plume non pas de Kantorowicz mais d'autres exégètes de ce texte[5]? Il convient de nuancer sur ce point.

---

1 Citons ces quelques passages significatifs: «...bei diesem Stoff, der so stark und gegenständlich um mich, *um uns alle* ist...», «...was um den Helden ist, begnügt sich nicht, in einer Einzelseele(...) sich *auszutoben*. Es ist zu *mannigfaltig*, es ist zu sehr voll *Widerspruch...*», «das wirbelt so *übers Maß* schnell ineinander...». (C'est nous qui soulignons.) In: *Vorwort* (zu *Thomas Wendt*), op. cit. p.476-477.

2 «Ein Entwicklungsroman, aufgelöst in dramatisch zugespitzte Etappen.» Alfred KANTOROWICZ: *Lion Feuchtwangers dramatischer Roman "Thomas Wendt"*. In: *Neue Deutsche Literatur* 2. Jg., Heft 4 (April 1954). Berlin (DDR), Verlag Volk und Welt. (Edit. citée). P.121. Ce texte a été réédité dans: Rudolf WOLFF (Hrsg.): *Lion Feuchtwanger. Werk und Wirkung*. Sammlung Profile, Band 6. Bonn (Bouvier), 1984. P.56-68.

3 «Der Extrakt seiner theoretischen Bemühungen ist zu deuten als der Versuch der Überwindung des naturalistischen Dramas, das nur Ausschnitte, Oberflächenausschnitte zeigt.» Ibidem, p.121.

4 «Dramatischer Roman ist der Gegenpol des Anekdotendramas, (...) das sich darauf beschränkt, eine Anekdote zu dramatisieren und von der Anekdote aus ein Perspektivchen in eine Zeit, eine Idee, ins allgemein Seelische, ins Leben, in die Welt aufzutun.» *Thomas Wendt, Vorwort*, op.cit.p.475.

5 «Feuchtwangers Theorie ist wesenhaft expressionistisch» écrit par exemple Ulrich WEISSTEIN dans un des tout premiers articles qui analysent la filiation existant entre Feuchtwanger et Brecht: *Vom dramatischen Roman zum epischen Theater. Eine Untersuchung der zeitgenössischen Vorraussetzungen für Brechts Theorie und Praxis*. In: *Germanic Review*, 38 (1963). Repris dans: *Episches Theater*. Hrsg. von Reinhold GRIMM. Köln, Berlin (Kiepenheuer & Witsch), 1970 (édit.citée). P.38.

Dans la démarche suivie par l'auteur pour justifier son choix de la forme du «roman dramatique», on est d'abord frappé par le langage imagé et l'abondance des références à la technique picturale. Le regard que porte l'écrivain alternativement sur le roman, le drame et le «roman dramatique», entraîne le lecteur dans une suite d'images visuelles qui tantôt s'élargissent, tantôt se resserrent. «L'arbre tout entier», avec le labyrinthe de ses racines et toute la vie fourmillante qui l'anime – symbole du roman – succède dans son champ de vision à la seule «frondaison de l'arbre, secouée par la tempête» – symbole du drame. La «pyramide» immense, avec hommes et bêtes à ses pieds et le désert infini qui l'entoure, laisse la place à la «seule pointe de cette pyramide» dans l'azur avec, «peut-être, un spectateur solitaire à son sommet».[1]

Dans leur convention voulue, agrémentée de détails amusants ou insolites, ces images-symboles ne sont pas sans rappeler les tableaux de certains romantiques allemands. Là aussi le regard du spectateur se porte alternativement sur l'arrière-plan et sur le premier plan du paysage peint, avec ici l'évocation d'une vie grouillante, là un personnage ténébreux et solitaire. Les couleurs, les différents plans, les éclairages divers, le chemin ascendant sont autant de métaphores permettant à l'écrivain d'exprimer avec le regard du peintre sa conception du «roman dramatique». Certes, il veut montrer seulement la pointe de la pyramide, mais tout ce qui constitue sa base, tout ce qui l'entoure doit être là aussi, sans qu'on s'y arrête. Le spectateur doit en «sentir les effluves»[2].

Avec l'évocation de la «matière» violente, contradictoire que la réalité impose à l'écrivain, la référence picturale change:

> *Ma technique: mettre devant un arrière-plan uniforme des personnages plastiques. Un grouillement de personnages, mais seulement comme taches de couleurs, seulement comme décors, et, devant ces décors composés de personnages, mettre des hommes réels.*[3]

---

1 «*Drama:* nur die Krone des Baums, vom Sturm geschüttelt, ein geschreckter Vogel vielleicht (...). *Roman:* der ganze Baum mit dem Erdreich ringsum, mit seinen Wurzeln, labyrinthisch nach allen Seiten langend, mit den Ameisen (...).
Drama: nur die Spitze der Pyramide, blaue Luft darüber und, vielleicht, ein einsamer Betrachter auf dem Gipfel. *Roman:* die ganze Pyramide mit den Spießbürgern, die auf ihr herumkriechen, mit den Schakalen, die ihren Fuß bepissen (...). In: *Thomas Wendt, Vorwort.* Op. cit. p.476. On le voit, Feuchtwanger se laisse volontiers entraîner par la métaphore jusqu'au jeu caricatural.

2 «Dramatischer Roman: ich will nur die Spitze der Pyramide geben, aber ihr sollt spüren (...), wie darunter die Basis wuchtet, wie ringsum die Wüste wächst (...). Ich halte mich nicht auf, ich halte euch nicht auf (...). Aber verzichten will ich nicht auf dies alles. Da soll es sein. Seinen Dunst sollt ihr spüren.» Ibidem, p.476.

3 «Meine Technik: vor einem flächigen Hintergrund plastische Menschen gesetzt. Ein Gewimmel von Personen, nur als Farbflecke gesetzt, ein Gewimmel von Personen, nur als Kulissen gesetzt, und vor den aus Personen gewirkten Kulissen wirkliche Menschen.» Ibidem, p.477.

Cette technique est bien celle de la peinture expressionniste avec ses taches de couleurs brutales, juxtaposées sur un fond sans relief, d'où ressort, en gros plan, une figure expressive. On pourrait penser à cette toile fameuse d'Eduard Munch avec un personnage comme déformé par l'intensité de son cri, sur le devant du tableau, tandis que se perd derrière lui, hors des lois de la perspective, un chemin montant à l'infini. Le chemin, le cri, l'intensité de la souffrance qui brûle le personnage, tous ces motifs expressionnistes sont, dans l'analyse de Feuchtwanger, des composantes essentielles du «roman dramatique» qu'il a voulu écrire.[1] L'écrivain va jusqu'à répondre par avance au reproche qu'on pourrait lui faire, comme il le fut aux peintres expressionnistes, de livrer un tableau inachevé, les personnages secondaires restant schématiques et sans relief. Cette réponse est un appel au lecteur ou spectateur dont il espère qu'il saura se «forger sa propre entéléchie à partir de la vision dynamique» qui lui est livrée. «Peut-être», conclut l'auteur, «la tache de couleur, l'association suscitée était-elle tout pour moi.»[2]

Par cette dernière remarque qui attribue au lecteur un rôle de complémentarité avec l'activité de l'auteur, celui-ci en appelant même un peu plus loin au traditionnel lecteur bienveillant, juge suprême de son œuvre, Feuchtwanger s'éloigne d'un coup de la dramaturgie expressionniste. Il laisse apparaître la forme du «roman dramatique» comme un art de la suggestion, à l'image de l'impressionnisme. L'expressionnisme recherche au contraire le choc, l'ébranlement émotionnel du lecteur.

Cette «incohérence» est révélatrice des limites de la parenté du dramaturge avec l'expressionnisme, celui d'un Toller par exemple. Les métaphores picturales témoignent en fin de compte de l'orientation avant tout esthétique de la dramaturgie exposée par Feuchtwanger. On comprend dès lors l'absence de toute référence explicite à la Révolution de 1918 et à ses acteurs. L'écrivain n'est pas attiré par la dimension politique et activiste du drame expressionniste. Pourtant il n'a pu échapper à la fascination qu'a exercée sur les contemporains le radicalisme esthétique de la jeune génération révoltée. Ce radicalisme s'exprimait non par la réflexion mais par le verbe parlé, au théâtre ou dans la rue, sur la scène politique. Son but était l'ascension de l'individu vers une humanité nouvelle, voie ardue rappelant les «stations» du Chemin de Croix. Dans la définition de son «roman dramatique», Feuchtwanger met en avant

---

1 Les passages suivants en apportent l'illustration: «Ruckweis empor soll der Weg gehen, auf stark gegliederten Stufen (...). Bei diesem Stoff (...) spürte ich die Kräfte zuerst, die in dem Helden wirken und sich bekämpfen und ihn verbrennen.(...) Das, was diese Kräfte löst, das, was um den Helden ist, (...) es ist zu sehr da, als daß man nicht davon reden, nicht davon schreien (...) möchte.» Ibidem, p.475-477.

2 «Vielleicht wollte ich nur die Stoffteilchen hinstellen, in dem kühnen Glauben, der richtige Leser, der Hörer, von dem ich träume, werde sich aus dieser Dynamis selber seine Entelechie machen. (...) Vielleicht war mir der Farbfleck alles, die geweckte Assoziation.» Ibidem, p.478-479.

ces deux composantes, mais ce faisant il aboutit à une troisième qui, nous semble-t-il, l'éloigne encore une fois de l'expressionnisme:

> *Roman dramatique: ne pas s'attarder ni progresser en douceur, éviter les considérations, exclure les jugements seulement énoncés par l'auteur, sans qu'ils prennent corps. Par à-coups, suivre le chemin dans son ascension, en étapes fortement structurées; le verbe parlé sera l'instrument premier, et l'objectivation sera tout.*[1]

Arrêtons -nous quelques instants sur ce terme d'«objectivation». Le mot même est étranger à l'expressionnisme qui part toujours dans sa révolte de l'exacerbation du moi, du sujet bafoué. De là, voulant embrasser l'humanité et l'univers pour les engager sur une voie nouvelle, leur donner une signification neuve, il s'élève dans une profusion d'images-symboles à *l'abstraction*, jamais à l'expression *objective*. Dans *Die Wandlung* de Ernst Toller, la scène de l'ascension solitaire du sommet par l'alpiniste portant les traits du héros Friedrich, au douzième tableau de la pièce, en apporte l'illustration[2]. Ce qu'entend Feuchtwanger par cette «objectivation» dans le «roman dramatique», c'est au contraire la mise en retrait de l'expression subjective du héros dramatique et des considérations de l'auteur au profit d'une synthèse de certains éléments constitutifs du roman et du drame: il s'agit de donner à la fois un «tableau de l'époque» sous «des éclairages multiples» et la peinture d'un «destin individuel»[3]. Dans ce contexte, la volonté de peindre «des hommes réels» («wirkliche Menschen»), évoquée plus haut, prend tout son sens. Les personnages mis sur le devant de la scène, devant un arrière-plan de figures non élaborées, parfois caricaturales, ont une dimension *objective* dans l'esprit de l'auteur. Ainsi le «roman dramatique» *Thomas Wendt* n'a pas été conçu comme un drame expressionniste, une parabole *abstraite* comme *Die Wandlung* de Toller ou *Gas* de Kaiser, mais comme une chronique («Zeitbild») sur les événements révolutionnaires et leurs acteurs que l'écrivain s'efforce d'«objectiver». Si la démarche de Wendt apparaît comme une parabole, en particulier dans certaines scènes symboliques, cette parabole reste ancrée dans le réel et dans la situation historique des années 1918-1919.

Feuchtwanger s'engage-t-il par là dans une direction littéraire qui dans les années vingt prendra la dénomination de «nouvelle objectivité»? On ne peut véritablement l'affirmer au vu de la pièce *Thomas Wendt*, en raison de son sujet

---

1 «Ein dramatischer Roman: kein Verweilen soll sein, kein sanftes Vorwärtsgleiten, Betrachtung soll vermieden, gesagte, nicht gestaltete Wertung vom Autor her soll ausgeschlossen sein. Ruckweis empor soll der Weg gehen, auf stark gegliederten Stufen, das gesprochene Wort sei das Hauptmittel, und Objektivierung alles.» Ibidem, p.475-476.

2 Ernst TOLLER: *Die Wandlung*. Sechste Station, 12. Bild. Op.cit. p. 116-117.

3 «Zeitbild», «Belichtungen von verschiedenen Seiten» et «Einzelschicksal» sont les termes qu'emploie Feuchtwanger. In: *Thomas Wendt. Vorwort.* Op. cit. p.475.

même: le devenir d'un poète. Pourtant certaines scènes, celles où apparaît le capitaliste Schulz, en particulier, et certains aspects du «roman dramatique», tel que Feuchtwanger le définit ont les caractères de l'objectivité: la pluralité des perspectives, qui s'oppose à la concentration de la tension dramatique sur le seul héros, les contradictions et le caractère collectif du «vécu» dont l'auteur se fait le chroniqueur. Ce ne peut être un hasard si Alfons Paquet, en 1923, donne à sa pièce *Fahnen* sur la révolte anarchiste à Chicago en 1886 le sous-titre de «roman dramatique»[1]. L'œuvre, montée par Erwin Piscator en 1924, marqua le théâtre politique des années vingt et Alfred Döblin, dans son compte-rendu sur la mise en scène, souligna l'adéquation qu'il percevait entre le théâtre engagé et la forme du «roman dramatique»[2].

L'œuvre de Feuchtwanger a donc eu une postérité, même si celle-ci n'a pas été explicite. Il serait d'ailleurs intéressant de comparer dans le détail *Thomas Wendt* et *Fahnen*, deux pièces nées de l'expérience de l'échec de la Révolution vécue par leurs auteurs en 1919 et toutes deux marquées par une structure en tableaux et un certain «pathos» de la langue.

Mais la postérité ou parenté qui a fait l'objet des controverses les plus âpres concerne Brecht dont la théorie du «théâtre épique», formulée beaucoup plus tard, pourrait avoir trouvé quelques impulsions dans les discussions menées avec Feuchtwanger à propos du «roman dramatique» lors des premières rencontres, au début de l'année 1919. Nous voudrions réserver nos réflexions à ce sujet pour le prochain chapitre de cette étude, consacré aux relations entre les deux dramaturges et à leur collaboration étroite jusqu'en 1925.

Si elle a contribué au rapprochement avec Brecht, l'expérimentation d'une synthèse des genres épique et dramatique a en outre mis Feuchtwanger sur la voie du roman.[3]

Trois expériences semblent avoir joué un rôle décisif dans cette évolution de l'écrivain. La première fut la prise de conscience des limites du genre dramatique à l'occasion de la mise en scène de *Jud Süß* et de son succès mitigé. Dans la *Préface* à

---

1 Alfons PAQUET: *Fahnen. Ein dramatischer Roman.* München (Drei Masken Verlag), 1923.

2 «Paquet ist nicht der erste, der das Zwischengebiet Drama-Roman beschritten hat. Eine ganze Gruppe der jugendlichen Dramen der letzten Jahre gehört hier hin. (...) Tendenzstücke werden die Neigung zum dramatischen Roman haben, und ihr Autor ist nicht episch sondern lyrisch inflammiert. (...) Ich möchte glauben, dies Zwischengebiet ist ein sehr fruchtbares.». Alfred DÖBLIN: *Alfons Paquet:«Fahnen». 5.6.1924.* Cette critique a été reprise dans le recueil *Ein Kerl muß eine Meinung haben. Berichte und Kritiken 1921-1924.* München (dtv), 1981. P.250-251.

3 «Ganz besonderes Interesse verdient der dramatische Roman *Thomas Wendt* als Übergang des Dramatikers Feuchtwanger zum Epiker» écrit Alfred KANTOROVICZ, op.cit. p.121.

Thomas Wendt, il est question de cette «étroitesse»[1] du drame qui avait empêché l'auteur de livrer au spectateur les éléments historiques nécessaires à la compréhension de son personnage juif. La seconde fut la lecture du roman de Heinrich Mann *Die kleine Stadt*, paru en 1909. Toujours dans la *Préface*, Feuchtwanger qualifie le livre de «roman-drame», né d'une démarche inverse à la sienne dans son «roman dramatique» pour aboutir à la même fin: présenter devant un arrière-plan fourmillant de vie une action de structure dramatique, portée par des personnages s'exprimant en dialogues[2]. Heinrich Mann avait construit son roman comme une pièce en cinq actes dont le personnage central n'était pas un héros unique mais le peuple. Ce «modèle» qui avait marqué Feuchtwanger dans les débuts de sa carrière d'écrivain a contribué sans conteste à orienter le dramaturge vers une écriture romanesque où le dialogue est roi. C'est vrai déjà dans le roman *Der töneme Gott* (1910), le tout premier essai en ce sens, dont la faiblesse tenait pourtant à l'absence de tension dramatique, étouffée par le discours esthétique. Ce l'est plus encore dans le roman *Jud Süß* dont la rédaction commence juste après l'achèvement de *Thomas Wendt*. Mais la production la plus originale née de ces réflexions sur l'imbrication du drame et du roman, enrichies par l'expérience du film, sera *Erfolg* (1930). C'est là aussi un point sur lequel nous reviendrons.[3]

La troisième expérience qui orienta alors l'auteur de *Thomas Wendt* vers l'écriture romanesque fut sans doute le destin de son «roman dramatique» à la scène. Dans sa *Préface*, Feuchtwanger en appelait à la participation bienveillante du lecteur ou de l'auditeur de sa pièce, mais il se gardait d'aborder la question qui avait été à l'origine de ses réflexions pour justifier la forme mixte de son œuvre: une pièce forte de deux cent cinquante deux pages de texte et de quelque quarante six scènes réparties en trois «livres» et se déroulant dans les lieux les plus divers, était-elle jouable? Schiller, conscient d'avoir engendré avec ses *Brigands* une sorte de monstre sur le plan scénique, avait prétendu ne pas écrire pour être joué. Il le fut pourtant, après remaniements certes, et avec le triomphe que l'on sait. Après plusieurs tentatives manquées, *Thomas Wendt* ne fut au contraire présenté au public que pour une unique

---

1 «Drama ist zu eng, Roman zu lahm.» *Thomas Wendt. Vorwort.* Op. cit. p.477.
Rappelons à ce propos le premier témoignage d'un certain scepticisme de Feuchtwanger sur les possibilités offertes à l'écrivain par la forme du drame: «Der Dramatiker kann nur handelnd gestalten, nicht schildern.» In: *Das Erlebnis und das Drama.* (1909) In: *Ein Buch nur für meine Freunde.* Op. cit. p.88.

2 «Vom Roman her hat Heinrich Mann den umgekehrten Weg eingeschlagen, der ungefähr zum gleichen Ziel führen muß: zum Roman-Drama. In der *Kleinen Stadt* hebt sich reliefartig vor einem wimmelnden Romanhintergrund die Handlung der wichtigsten Menschen ab, dramatisch fortschreitend, dramatisch gegliedert, fast nur mit gesprochenem Wort wirkend.» Thomas Wendt. Vorwort, op. cit., p.477.

3 Voir le chapitre VII de cette étude.

représentation, limitée à des extraits – avant que, au lendemain de la «révolution pacifique» de novembre 1989, un metteur en scène ne sorte la pièce de l'oubli.

Dès 1919, l'éditeur de Feuchtwanger, le *Drei Masken Verlag,* avait proposé une version scénique de l'œuvre «avec une succession de scènes très simplifiée», destinée à être jouée sur deux soirées[1]. Auteur très présent sur les scènes munichoises depuis le succès de *Warren Hastings* et de *Vasantasena,* Feuchtwanger n'avait eu, semble-t-il, aucune peine à faire accepter son œuvre, dans cette version scénique, aux Kammerspiele. En date du 16 octobre 1919, le *Theater-Courier* annonça la création de la pièce pour la saison 1919-1920.[2] Le 26 février 1920, tout semblait prêt pour la première, d'abord fixée au 22, puis au 24 mars. Ce fut le putsch de Kapp qui, bouleversant, le 13 mars, la vie publique à Munich, obligea le théâtre à retirer l'œuvre de son programme. Auteur, acteurs et metteur en scène[3] furent alors la cible de menaces venant d'extrémistes de droite. Une deuxième tentative quelques mois plus tard fut tout aussi infructueuse, dans une atmosphère politique toujours tendue. Lors de la réédition de l'œuvre en1934, Feuchtwanger a rendu compte de ces échecs ainsi que de l'ultime tentative à peine plus heureuse qui eut lieu au Stadttheater de Bielefeld, le 22 novembre 1924 avec une mise en scène de Hans Abrell: la représentation s'acheva dans le chaos et la pièce fut aussitôt retirée du répertoire[4].

La création de l'œuvre à Bielefeld avait été pourtant soigneusement préparée. Un exposé d'introduction avait précédé la représentation et la presse locale en avait publié de larges extraits.[5] Son auteur était un certain «Dr. Alfred Kant». Il s'agissait en fait d'Alfred Kantorowicz qui, très jeune, s'était intéressé à l'œuvre dramatique de Feuchtwanger avec qui il allait se lier d'une amitié durable. C'était lui qui était à l'origine de cette nouvelle tentative pour porter la pièce à la scène[6]. Dans son

---

1 La première édition de l'œuvre en 1920 porte, après la copyright, la mention: «Eine Bühnenfassung, auf zwei Abende berechnet, mit sehr vereinfachter Szenenfolge, steht zur Verfügung».

2 Pour tous ces détails, voir DAHLKE, in *Dramen I, Nachwort.* Op.cit. p.672-673.

3 Si l'on en croit Marta FEUCHTWANGER, c'était Erich Engel, alors au début de sa carrière prestigieuse, qui avait préparé la mise en scène. Voir:*Nur eine Frau,* op. cit. p.140.

4 «Als schließlich eine mutige Provinzdirektion im Rheinland die Aufführung allen Hindernissen zum Trotz durchsetzte, kam es zu Ruhestörungen. Die Polizei griff ein, es gab Verwundete, die Aufführung konnte nicht wiederholt werden.» Lion FEUCHTWANGER: *Vorwort zu den «Drei Stücken» (1934).* In: *Ein Buch nur für meine Freunde,* op.cit. p.393.

5 Cf. *Westfälische Neueste Nachrichten / Generalanzeiger. Bielefeld*, en date du 15 novembre 1924 («Zum Vortrag Dr. Alfred Kants über Lion Feuchtwanger») et du 17 novembre 1924 («*Thomas Wendt.* Aus dem Vortrag Dr. Kants über Lion Feuchtwanger.»)
Ces documents nous ont été aimablement communiqués à Berlin (Ouest), Archiv der Akademie der Künste.

6 Dans ses Mémoires, Kantorowicz se souvient de ce *Thomas Wendt* «dessen einzige Aufführung ich als junger Frechdachs 1924 in Bielefeld durchzusetzen vermochte», écrit-il. In: Alfred KANTOROWICZ: *Deutsches Tagebuch.* München (Kindler), 1961. 2.Teil. P.409.

exposé, il rappelait l'atmosphère de violences, les menaces de mort envers l'auteur et ses interprètes, qui avaient empêché la création en 1920. Il ne mâchait pas ses mots, citant nommément les responsables d'alors, l'Association des Etudiants de Munich et le chef de la police, marqués par l'idélogie nationaliste («deutschvölkisch»). Puis il s'efforçait de «désamorcer» le message politique de la pièce. Il ne s'agissait pas seulement d'une tactique. Ce qu'il écrivait était vrai et restituait la pensée de l'auteur: *Thomas Wendt* n'était pas une pièce révolutionnaire au sens politique du terme, mais l'histoire d'un poète qui comprenait qu'on ne peut changer le monde par un engagement politique actif. La révolte de Wendt était humaine, elle signifiait le refus de la «démence de cette époque» et non une prise de position partisane[1]. Concluant à la valeur intemporelle de l'œuvre, Kantorowicz en prenait pour garant Thomas Mann dont il citait les mots élogieux à son propos[2].

Mais il y avait sans doute quelque naïveté de la part de l'interprète à croire que l'opposition à la pièce n'avait à voir qu'avec son sujet et que ce sujet se réduisait au problème de l'engagement de l'intellectuel dans l'action révolutionnaire. C'était la révolution socialiste, engendrée par la défaite, et l'acceptation de cette défaite que les nationalistes ne pouvaient tolérer. Les intellectuels libéraux, juifs pour beaucoup, en étaient tenus pour responsables. Entre-temps, l'auteur avait en outre publié certaine satire sur la montée du parti national-socialiste qui n'avait pas été oubliée[3].

Toujours est-il que la création ne se déroula pas dans l'atmosphère sereine que Kantorowicz avait tenté de susciter par ses propos. Le «Jungdeutscher Orden» avait appelé ses membres à venir en masse à la représentation pour la troubler et

---

Feuchtwanger et Kantorowicz se retrouvèrent plus tard dans des conditions difficiles en exil en France, puis en 1940, lors de leur internement au camp des Milles. Devenu professeur d'Université en Allemagne de l'Est après la guerre, Kantorowicz avait été le «redécouvreur» de l'œuvre dramatique de Feuchtwanger et lui avait consacré un cycle de conférences. Son étude sur *Thomas Wendt*, déjà citée, est jusqu'à ce jour la seule sur le sujet. Dahlke n'en souffle mot – concession (en 1984!) à un régime dont Kantorowicz s'était éloigné dès 1957.

1 «Der *Thomas Wendt* ist keine politische, sondern eine rein menschliche Angelegenheit. Voll Empörung gegen den Wahnsinn und den Schmutz dieser Zeit allerdings. Aber nicht als Parteipropaganda, sondern aus maßlosem Schmerz über das Wissen, daß es so nicht geht, so nicht weitergeht.» Alfred KANTOROWICZ: *Thomas Wendt.* In: *Westfälische Neueste Nachrichten, 17 11.1924.*

2 «Thomas Mann hat einmal gesagt: dieses Werk hat mich tief ergriffen. Es ist voll Wahrheit, Freiheit und Gerechtigkeit, also Schönheit.» Ibidem.
A propos des réflexions de Feuchtwanger sur le «roman dramatique» Thomas Mann était moins enthousiaste, jugeant leur originalité très surestimée: «Er (= Feuchtwanger) überschätzt die Originalität der Form. Aber die Melancholie und Gerechtigkeit seiner Bilder ist sympathisch.» Thomas MANN: *Tagebuch.* 1. März 1920. Cité d'après: Wolfgang FRÜHWALD: *Der Heimkehrer auf der Bühne. Lion Feuchtwanger, Bertolt Brecht und die Erneuerung des Volksstückes in den zwanziger Jahren.* In: *IASL* (= Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur), Tübingen (Niemeyer), 8 (1983). Note 29, p.183.

3 Voir plus haut dans le chapitre III nos remarques à propos du pamphlet *Gespräche mit dem Ewigen Juden* (1920).

empêcher que d'autres suivent. Le mot d'ordre était d'inspiration nationaliste et raciste: refuser sur le sol allemand toute glorification de la Révolution, cette honte, cette trahison envers le peuple[1]. Le scandale avait eu lieu, on avait évacué quelques rangées de spectateurs et la presse locale avait courageusement pris le parti de l'auteur et de son œuvre. La force suggestive de la pièce, le rythme rapide dans la succession des tableaux – la pièce avait été réduite à vingt trois scènes – avaient été relevés, de même que la sincérité de l'auteur. Mais un critique avait regretté l'atomisation des épisodes ainsi qu'une certaine imprécision dans les contours donnés aux personnages dont on ne savait s'il fallait les juger en tant qu'individus, représentants de la masse ou types.[2] La technique du «roman dramatique», avec sa pluralité de perspectives, n'avait donc pas vraiment persuadé.

La représentation de Bielefeld ne fut pas renouvelée. Ainsi, les «Jungdeutschen» avaient atteint leur but. Le destin de cette pièce qui montrait la nécessité pour l'intellectuel de rester en marge de la politique s'il voulait sauvegarder les valeurs d'humanisme, ne pouvait être en effet que politique: le problème de la légitimité de la révolution, de la révolution socialiste, restait posé.

L'intérêt que porta Kantorowicz à *Thomas Wendt* en 1953 avait lui aussi une dimension politique. S'adressant alors à Feuchtwanger dans une lettre, Kantorowicz avait souligné combien la pièce lui paraissait «actuelle en cette période de transition»[3]. C'était au lendemain du soulèvement du 17 juin à Berlin et la résignation de l'homme d'action, ancien combattant des brigades internationales et fidèle du Parti,qui s'identifiait maintenant à Thomas Wendt, l'intellectuel désabusé, n'était que trop perceptible[4]. Que Kantorowicz n'ait pas alors tenté de faire représenter la pièce, on le comprend. Le message de l'œuvre était contraire à l'idéologie officielle et il fallait déjà un certain courage pour en faire l'objet de conférences à l'Université Humboldt.

Actuelle en 1953 aux yeux d'un Kantorowicz, la pièce est également apparue comme telle fin 1989 à des hommes de théâtre en RFA. Le 9 novembre avait vu pour la première fois, avec la chute du Mur, la réussite d'une révolution pacifique

---

1 «Laßt uns eintreten für Reinheit und Sauberkeit!! Fort mit den Theaterstücken, die die Revolution, den großen Volksverrat verhimmeln!! Wir leben noch nicht in Sowjet-(Juda) Rußland! Auf deutschem Boden dulden wir Schande nicht!» Les *Westfälische Neueste Nachrichten* du 22 novembre 1924 avaient reproduit cet appel pour en prendre le contrepied et souligner la position de Feuchtwanger au dessus des partis.

2 Voir pour ces divers arguments les comptes-rendus sur la création du 22 novembre dans la *Westfälische Zeitung* et les *Westfälische Neueste Nachrichten*, en date du 24 novembre 1924.

3 «(Das Stück ist) ungemein gegenwärtig in unserer Übergangszeit. Den Figuren Ihres Jugenddramas sind wir alle hier in Fleisch und Blut begegnet» Alfred KANTOROWICZ: *Deutsches Tagebuch* ". 2.Teil. Op. cit. p.410. L'auteur reproduit ici une lettre adressée à Feuchtwanger en Juillet 1953.

4 «Der Vers, der das Motiv des weise gewordenen Dichters Holthaus in Ihrem Drama ist: "Und all dein Tun ist eine Spur im Schnee", wird, lieber Feuchtwanger, nach fünf und dreißig Jahren des «Tuns» für mich nun zu einer Mahnung.» Ibidem, p.410.

en Allemagne. C'était en quelque sorte une revanche prise sur la Révolution de 1918 qui avait elle aussi débuté autour du 9 novembre. Les intellectuels de RDA avaient joué un rôle important dans la prise de conscience de la nécessité d'un changement sans recours à la violence[1], mais ils s'étaient trouvés par la suite mis à l'écart de l'évolution politique, prise en charge par les hommes de partis. Faire ressortir de l'oubli la pièce de Feuchtwanger avait, dans ces circonstances, quelque chose de fascinant. Einar Schleef, metteur en scène originaire d'Allemagne de l'Est, présenta l'œuvre dès janvier 1990 à Francfort sur le Main, sous le titre de la version remaniée par l'auteur en 1934, *Neunzehnhundertachtzehn*[2]. Le texte proposé est une adaptation de Hans-Ulrich Müller-Schwefe et de Einar Schleef. Elle respecte la structure du «roman dramatique» en trois livres, mais leur donne des titres explicites: *Paix - Guerre - Révolution*. Les scènes portent elles aussi des titres, dans la tradition de Brecht, et non des indications scéniques comme dans l'original. De nombreuses coupures ont été opérées ainsi que des regroupements pour aboutir à un spectacle de quatre heures, sur une soirée. Le metteur en scène avait trouvé dans l'œuvre de Feuchtwanger deux motifs dont il voulait souligner l'actualité: l'homme et la révolte, la révolution non violente[3]. Le message final de la pièce qui montrait l'échec de la Révolution, «récupérée» par les puissances d'argent, passait de ce fait au second plan.[4]

Dans le cadre de cette actualisation de la pièce, l'interprétation scénique donnée par Einar Schleef a de quoi surprendre. Le metteur en scène a en effet opté pour une vision monumentale de l'œuvre dont il accentue délibérement les composantes expressionnistes.[5] Le «chemin bordé de croix» évoqué par le héros de Feuchtwanger prend sur scène une réalité écrasante: une vingtaine de personnages évoluent sur une passerelle et dressent une double rangée de croix immenses qui les

---

1 Citons parmi eux, sans vouloir être exhaustif, Christoph Hein, Heiner Müller, Stefan Heym et Christa Wolf. En outre, on ne saurait oublier le rôle décisif de l'Eglise protestante.

2 Schauspiel Frankfurt, Bockenheimer Depot. La première eut lieu le 14 janvier 1990 et l'œuvre fut jouée jusqu'au 7 février inclus.

3 Sous le titre «Die Gewaltlosen», repris sans doute à dessein de l'œuvre dramatique du poète expressionniste Ludwig Rubiner, publiée en 1919, le programme du spectacle présentait la pièce en en soulignant ainsi l'actualité: «In den Deutschen lebt ein Traum von der gewaltlosen Revolution, von einer weltverändernden Erhebung der Herzen und der Vernunft. Zwischen Rostock, Berlin und Dresden scheint er sich derzeit zum erstenmal zu verwirklichen. Lion Feuchtwangers Schauspiel *Neunzehnhundertachtzehn* handelt von ihm.»
Le programme présente en outre une chronologie des événements qui ont mené à la Révolution de 1918 et au mouvement spartakiste ainsi que de ceux de l'année 1989 en RDA.

4 Dans la perspective de beaucoup d'intellectuels de l'ancienne RDA qui ont ressenti la disparition de leur pays en tant qu'Etat comme une perte de leur identité, on pourrait imaginer aujourd'hui une tout autre vision actuelle de l'œuvre de Feuchtwanger qui serait au contraire centrée sur la désillusion. Peut-être un autre metteur en scène se laissera-t-il inspirer par l'œuvre en ce sens.

5 Nous avons pu assister à une représentation de l'œuvre en février 1990. L'impression de grandiloquence que nous en avons gardée, alliée à l'irritation qu'engendre la confrontation avec un texte devenu méconnaissable, sinon incompréhensible, peut, bien sûr, apparaître subjective.

écrasent dans un décor en noir et blanc. La démarche individuelle du poète Thomas Wendt se trouve ainsi démultipliée quasiment à l'infini, tandis que des chœurs psalmodient des phrases où revient sans cesse le mot «Mensch». Le geste, grossi par le jeu chorégraphique des masses, l'emporte sur le verbe. Le texte n'est plus que prétexte à déclamation collective dont l'expressivité et non la signification doit s'imposer au public.

A partir de cette unique expérience de réhabilitation du «roman dramatique» de Feuchtwanger, suscitée par les circonstances politiques, il est difficile de conclure à l'actualité de l'œuvre et à la pérennité de son message. Toujours est-il que l'accueil que lui réservèrent la presse et le public fut mitigé, les réflexions critiques sur la mise en scène l'emportant largement sur l'intérêt porté au texte lui-même.[1]

D. Le retour à la convention du drame historique: *Der Holländische Kaufmann* (1921-1922)

Ni *Die Kriegsgefangenen* ni *Thomas Wendt* n'avaient permis à Feuchtwanger de s'affirmer sur la scène théâtrale comme interprète de la réalité contemporaine, puisque la représentation en avait été soit interdite soit interrompue en raison des circonstances. Plus encore: les prises de position pacifistes de l'écrivain, son intérêt (pourtant critique) pour la thématique révolutionnaire lui avaient attiré la haine des cercles d'inspiration nationaliste. Sa production dramatique s'était ainsi trouvée projetée à un niveau politique qu'il refusait. Sa réticence à accepter la couleur plus politique adoptée par la *Schaubühne* lorsque Jacobsohn l'avait rebaptisée *Weltbühne*, ainsi que l'accent mis sur les seuls problèmes de forme dans la préface de *Thomas Wendt*, avaient apporté une illustration de ce refus.

Certes, depuis 1914, l'écrivain revendiquait pour ses pièces historiques et ses adaptations une dimension d'actualité, mais, dans son esprit, il n'y avait là rien de commun avec l'intrusion de la politique au théâtre. Il en déplorait les ravages, allant même, dans un essai sur Calderón publié en 1922, jusqu'à juger qu'il n'était plus possible d'écrire des drames à une époque où la politique venait s'immiscer partout et rendait impossible, à la scène, autre chose qu'une expression «plaquée», sans nuance[2]. A la désillusion du poète Thomas Wendt se retirant de la scène politique à la fin de la pièce correspondait ainsi celle de l'auteur qui ne réussissait pas à trouver un

---

1 Quelques documents de presse sur ce spectacle nous ont été aimablement communiqués par le Théâtre de Francfort/M.

2 « hier ist kein Drama möglich, hier muß jeder Ansatz, jeder Wille mißdeutet werden (...), überall spielt Politik herein, Karikatur wird nicht erkannt, ernst genommen, jede andere als plakative Wirkung ist auf der heutigen Bühne unmöglich.» Lion FEUCHTWANGER: *Über Calderón.* In: *Das Programm* . Blätter der Münchner Kammerspiele. Aprilheft 1922. Cité d'après: *Dramen II*, op. cit. p.7.

public réceptif à son nouveau théâtre. Faut-il s'étonner que Feuchtwanger ait abandonné alors sa recherche d'une forme dramatique propre à traduire la réalité immédiate pour en revenir à la convention éprouvée du drame historique?[1]

Deux œuvres marquaient cette volonté de l'écrivain de prendre du recul par rapport à son temps: l'adaptation en vers d'une pièce de Calderón, sous le titre *Der Frauenverkäufer*[2], créée en mars 1922 à Munich, et *Der Holländische Kaufmann*[3], écrit en 1921/1922 et créé en janvier 1923, également à Munich. Avec cette dernière pièce, Feuchtwanger repartait à la conquête du public qui avait fêté *Warren Hastings* en 1916. Il lui proposait un héros de la trempe du Gouverneur des Indes ou de Josef Süß Oppenheimer: le Hollandais Daniel Raule (en réalité *Benjamin* Raule, 1634 - 1707), armateur et commerçant, chargé par Frédéric Guillaume, Grand Electeur de Brandebourg, de rassembler une flotte de guerre et de commerce, au service de sa politique coloniale en Afrique. Cet homme d'action, possédé par l'ambition et le goût du pouvoir, fût-ce au prix de toute vie personnelle, connaissait le même destin changeant que les deux héros du dixhuitième siècle, une ascension fulgurante et une chute brutale, accompagnée de la perte des êtres qui lui étaient le plus proches.

En 1934, avec le recul des années et la distance critique à laquelle invitait l'exil, Feuchtwanger semble avoir pris conscience de la régression que pouvait représenter, après l'expérience de *Thomas Wendt*, le retour à une thématique éprouvée:

> *Après une vaine tentative de plongée dans les sentiments de la masse, elle (=la pièce* Der Holländische Kaufmann *) signifie, dans le devenir de l'auteur, le retour à l'affirmation de l'individualisme dont il était parti.*[4]

---

1 Pour des raisons thématiques, nous évoquerons plus loin, au chapitre VI, la pièce «actuelle» *Der Amerikaner oder die entzauberte Stadt* (1920), œuvre de transition dont Feuchtwanger avait à dessein situé l'action avant 1914, pour la soustraire à toute interprétation politique.

2 *Der Frauenverkäufer*. Ein Spiel in drei Akten (acht Bildern) nach Calderón. München (Drei Masken Verlag), 1923. Repris dans: *Dramen II*, op. cit. p.11 à 69.
Achevée début 1922, l'œuvre fut créée le 24 mars 1922 de la même année aux Kammerspiele de Munich dans la mise en scène de Rudolf Frank, avec Elisabeth Bergner dans un des rôles féminins.
Nous ne nous attarderons pas sur cette adaptation qui tend à réduire la dimension historique (le conflit entre Maures et Chrétiens à la fin du XVème siècle) de ce théâtre «de cape et d'épée» pour en faire un drame de la passion, avec pour héros une sorte de «super-Don Juan» («ein Über-Don-Juan»). Voir à ce sujet le commentaire de Feuchtwanger cité plus haut et celui de Dahlke, dans *Dramen II*, op. cit. p.719 à 723.

3 *Der Holländische Kaufmann*. Schauspiel. München (Drei Masken Verlag), 1923. Repris dans: *Dramen II*, op. cit. p.71 à 130.

4 «Es (= das Stück *Der Holländische Kaufmann*) bedeutet im Werdegang des Autors nach einem vergeblichen Versuch, in den Gefühlen der Masse unterzutauchen, die Rückkehr und das Bekenntnis

Rédigée assez rapidement, dans les mois où Feuchtwanger achevait la rédaction du roman *Jud Süß*, la pièce *Der Holländische Kaufmann* présente en effet un héros de facture classique dont l'envergure et la présence sur scène sont écrasantes. Personnalité forte et sans scrupules, dans la réalisation de ses projets grandioses en Afrique comme dans sa vie privée, Daniel Raule est avant tout un joueur. Au jeu, il a gagné une femme, ce qui lui vaut la haine de Cyprian, son financier, et il place ses amis, au sein de la Compagnie brandebourgeoise de Commerce maritime qu'il dirige, comme des pions sur un échiquier. Située dans «une ville maritime allemande», un port de la Baltique sans doute, l'action se déroule tout entière au domicile de cet aventurier. Là, insouciant des hésitations du Grand Electeur et sourd aux mises en garde de son entourage qui vise à sa chute, il forge ses plans ambitieux:

> *Découvrir une terre nouvelle, la prendre, la civiliser! Envoyer des navires au cœur de l'inexploré, du jamais osé! Faire du commerce avec des choses nouvelles, hommes, animaux, épices! Des colonies, Messieurs! Changer la terre, la renouveler! Nous bâtirons des citadelles, nous prendrons un continent dont on ne connaît que la pointe extrême et la couleur de peau. Nous porterons les drapeaux du Brandebourg à l'autre bout du globe, nous nous soumettrons le sud, nous nous remplirons les mains de sa profusion. Des navires, Messieurs, des navires pour l'Afrique!* [1]

Seul personnage projeté devant les feux de la rampe dans son affrontement à des protagonistes bien pâles[2], présent dans treize des seize scènes qui constituent l'œuvre, Daniel Raule est bien une de ces figures d'exception, grandies par les conflits et l'adversité, dont la littérature dramatique offre maints exemples. La dimension humaine ne saurait lui manquer car c'est elle qui, dans la meilleure tradition classique, rend le héros vulnérable et mène en fait à sa chute. Son jeune ami Henning, dont il connaît pourtant l'animosité à son égard, le trahit et fait échouer le plan génial qu'il a conçu pour éviter que la flotte coloniale de la Compagnie ne tombe aux mains des

---

zu dem Individualisme, von dem er ausging.» Lion FEUCHTWANGER: *Vorwort zu den* Drei Stücken. Op. cit. p.667.

1 «Neues Land finden, packen, zivilisieren! Schiffe ins Unerforschte, Ungewagte! Handel mit neuen Dingen, Menschen, Tieren, Gewürz! Kolonien, meine Herren! Die Erde anders machen, erneuern! Wir bauen Festungen, wir packen einen Weltteil, von dem man nur den letzten Zipfel kennt und die äußerste Haut. Wir tragen brandenburgische Fahnen ans andre Ende des Globus, wir zwingen uns den Süden, wir füllen uns die Hände mit seinem Überfluß. Schiffe, meine herren! Schiffe für Afrika!» In: *Der Holländische Kaufmann.* Acte I, scène 4. Op. cit. p.86.

2 L'auteur est allé, non sans facétie, jusqu'à donner à certains personnages cette seule appellation: «der Fette, der Hagere, der Kurze». Un autre personnage, «le Maure», confident et souffre-douleur de Raule, est là à la fois pour la couleur exotique et pour montrer l'asservissement qu'impose à tous le Hollandais.
Même le personnage de Henning, collaborateur de Raule au sein de la Compagnie, se réduit à un seul trait: la haine pour le Hollandais, qui l'amène à saboter l'action de celui-ci pour provoquer sa chute. Jantje, unique personnage féminin, n'est guère plus complexe, et son «émancipation» vis-à-vis de Raule a pour origine principale l'ambition déçue.

Français, au Sénégal. La Compagnie est ruinée, la disgrâce du Grand Electeur assurée, mais Daniel Raule endosse la responsabilité de cet échec pour lequel il paiera avec la perte de sa liberté et de ses biens. Son rêve africain anéanti, brisé par la trahison de l'être auquel il était le plus attaché, le héros scelle lui-même son destin, mais il sort grandi de cette épreuve.

Le personnage est attachant, sans conteste, et Feuchtwanger a su allier le froid tacticien, souvent cynique, qui, par la ruse, réussit à insuffler au Prince Electeur sa propre ambition coloniale (Acte I: le triomphe), au fol aventurier jouant son va-tout en toute circonstance (Acte II: chute et grandeur du héros) et croyant jusqu'au bout qu'il peut entraîner ses proches dans son sillage afin de reconquérir une puissance nouvelle. Au terme de la pièce, réhabilité par le Prince, il se retrouve abandonné de tous et part seul au château recevoir les honneurs (Acte III: la solitude de l'homme de pouvoir).

Construit en trois étapes que marquent les trois actes, le devenir de Daniel Raule est moins celui d'un héros historique que celui d'un individu d'exception qui sort brisé de son aspiration despotique au pouvoir. A dessein sans doute, Feuchtwanger a réduit au minimum les allusions historiques, laissant au spectateur le soin de situer l'action autour de 1682, date à laquelle fut fondée la Compagnie brandebourgeoise de commerce avec l'Afrique. La politique coloniale africaine de Frédéric Guillaume, dont Raule fut l'instigateur, connut ensuite des années glorieuses et déclina après la mort du Grand Electeur en 1688. L'emprisonnement du Hollandais à Spandau sous le rêgne de Frédéric III, pour cause de malversations, est à peine évoqué dans la pièce. La réhabilitation de l'impétueux homme d'affaires et son retour à la tête de la Compagnie se situèrent en1691, avant qu'une nouvelle disgrâce ne le menât encore en prison jusqu'en 1702. Ses dernières années furent difficiles, après la confiscation de tous ses biens[1]. L'auteur n'a pas exploité toute la succession de situations dramatiques que lui offrait son sujet, pas plus qu'il n'a tenté d'évoquer la Cour de Brandebourg à la fin du dix-septième siècle . Choisissant comme épilogue historique la réhabilitation de Raule par le Prince Electeur – le spectateur n'entend jamais prononcer son nom–, le dramaturge a en quelque sorte désamorcé le drame *extérieur* du personnage au profit du drame *intérieur* vécu par l'homme d'action et de pouvoir, abandonné par tous.

La pièce *Warren Hastings* s'achevait elle aussi sur un tel drame intérieur, le Gouverneur des Indes devant choisir entre le pouvoir et la femme qu'il aimait. Si le rapprochement entre les deux pièces semble s'imposer, la distance qui les sépare n'est pas moins évidente et éclairante sur les intentions de l'auteur dans son nouveau drame

---

1 Peu d'ouvrages ont évoqué le personnage historique de Benjamin Raule. Feuchtwanger semble avoir utilisé comme source principale l'article de la *Allgemeine Deutsche Biographie*. Voir à ce sujet Dahlke, in: *Dramen II*. Op. cit. p.726.

historique. Il suffit d'en prendre pour exemple le thème du colonialisme, sujet épineux en 1916 où le sort des colonies allemandes était en jeu, et plus brûlant encore sans doute en 1922 où leur perte définitive était mal acceptée par certains. En évoquant la colonisation anglaise en Inde, Feuchtwanger avait voulu confronter deux philosophies. Apporter la «civilisation» occidentale en Inde, au nom du progrès, devait apparaître comme une manifestation de la «volonté de pouvoir», un viol contre l'esprit et la philosophie de la contemplation, fondements de la civilisation orientale. La colonisation était condamnée sans appel, l'Occident ayant, selon l'auteur, tout à apprendre d'un pays comme l'Inde.

Dans *Der Holländische Kaufmann*, l'approche du sujet est bien différente. L'image qui est donnée de la colonisation africaine se limite à l'iconographie traditionnelle et l'on peut douter que l'auteur ait voulu, une seconde fois, faire le procès du colonialisme. Le personnage du Maure, naïf et sans malice, esclave soumis, traité comme une bête, incarne l'Afrique noire, cette inconnue, terre d'esclaves, d'ivoire et de caoutchouc, exploitable à merci. C'est bien ainsi qu'on se la représentait au dix-septième siècle, lui déniant toute culture propre. Si le lecteur ou spectateur attendait de l'évocation d'un épisode puisé dans l'histoire allemande, comme l'avait été l'histoire du financier Joseph Süß, une certaine «prise» sur l'actualité contemporaine, il ne pouvait qu'être déçu. Contrairement à ses habitudes, le dramaturge n'a en rien voulu exploiter la dimension d'actualité que pouvait avoir son sujet historique. Nulle trace de répliques à double sens ou d'allusions anachroniques permettant d'assimiler la politique coloniale du Grand Electeur de Brandebourg à l'impérialisme de l'Empire wilhelminien qui venait de s'écrouler.

Feuchtwanger faisait-il en cela preuve de prudence, à une époque où, écrivain juif, pacifiste et réputé sympathisant de la Révolution de 1918, il avait des difficultés pour faire représenter ses dernières œuvres dramatiques? Il ne s'est exprimé que beaucoup plus tard à ce sujet, jugeant que son héros Daniel Raule avait été, avec Warren Hastings, un des plus mal compris à l'époque de la création de la pièce. Comparer ces deux personnages à Cecil Rhodes ou à Carl Peters, comme cela avait été fait, lui paraissait incongru, car, écrivait-il, on ne peut mesurer les hommes et les événements historiques selon les critères d'aujourd'hui:

> *Certes, mes personnages de Warren Hastings et de Daniel Raule ne sont pas sans parenté avec Cecil Rhodes et Carl Peters. Mais, alors que l'action de ces impérialistes attardés répondait à une morale alors déjà dépassée et pervertie, Daniel Raule et Warren Hastings étaient, par leur pensée, en avance sur leur temps, et ce qu'ils firent était progressiste pour leur époque.*[1]

---

1 «Nun haben gewiß mein Hastings und mein Daniel Raule Verwandtschaft mit Cecil Rhodes und Carl Peters. Aber wenn das Tun dieser späten Imperialisten einer Moral entstammte, die damals

Si Feuchtwanger répugne à reconnaître de telles «clés» établissant un lien entre l'histoire et le présent, il n'en a pas moins, pensons-nous, dépeint à travers le personnage du négociant hollandais l'homme d'affaires moderne. La peinture de l'individualisme, à laquelle Feuchtwanger disait être revenu avec cette nouvelle pièce historique, a mené l'écrivain à camper un type nouveau dans son théâtre: l'homme d'action, pragmatique, porté par l'appétit de pouvoir et de succès, mais aussi et surtout par le goût du risque. Comme le financier Joseph Süß, c'est un apatride, qui prête ses services aux puissants, dans une sorte de pacte dont chaque partie doit tirer bénéfice. Le choix d'un Hollandais pour l'incarner n'était pas innocent et permettait à l'auteur de mettre dans la bouche de son héros, lors d'une scène vive où celui-ci se voyait reprocher de ne pas œuvrer pour le bien du Brandebourg, ces paroles altières:

Ma patrie est là où je puis agir.[1]

Non dénué d'une certaine éthique, puisqu'il assume sans hésiter l'échec dont est responsable son associé, cet homme d'affaires sait faire jouer les rouages de la concurrence, utilise les menaces de démission lorsqu'il s'agit de forcer la décision du Prince (acte I, sc. 6). Au contraire de Warren Hastings ou de Joseph Süß, il n'a pas de philosophie. Nulle aspiration spirituelle ne le déchire. «Les capitaux n'ont pas d'odeur»[2]: pourquoi ne s'identifierait-il pas à cette formule, expression d'un capitalisme moderne sans attache morale ou nationale? Le cynisme qu'il manifeste lorsqu'il envisage, après sa chute, de céder Jantje au Prince, monnaie d'échange dont il espère qu'elle lui permettra de recouvrer le pouvoir (acte III, sc. 1), n'est pas sans rappeler celui de Warren Hastings. Les deux personnages ont d'ailleurs ceci en commun que leur cynisme, compensé par une dimension humaine, fait d'eux des victimes plutôt que des bourreaux. Daniel Raule n'est encore qu'une incarnation «modérée» de ce type de l'homme d'affaires moderne dont Feuchtwanger donnera quelques années plus tard une image extrême avec la figure de la redoutable «Reine du pétrole» dans sa comédie *Die Petroleuminseln*.

---

schon veraltet und verkommen war, so dachten Daniel Raule und Warren Hastings ihrer Zeit voraus, und was sie taten, war für ihre Zeit progressiv.» Lion FEUCHTWANGER: *Vorwort zu «Stücke in Prosa»*. (Pacific Palisades, 1958). Rudolstadt, 1959. Cité d'après *Dramen II*. Op. cit. p.670.
Les noms de l'homme d'affaires britannique Cecil Rhodes (1853-1902) et surtout de l'Allemand Karl Peters (1856-1918), personnage haut en couleurs et fort controversé, qui fut Commissaire impérial pour l'Afrique Orientale allemande, restent liés à une conception brutale du colonialisme, portée par les seuls intérêts économiques. Karl Peters fut glorifié à l'époque nazie, ce qui explique aussi que, rétrospectivement, Feuchtwanger refuse de le rapprocher de son personnage dramatique.

1 «Vaterland ist, wo ich wirken kann.» In: *Der Holländische Kaufmann*. Acte II, scène 2. Op. cit. p.100.

2 «Kapital stinkt nicht.» Ibidem, acte I, scène 6. P.93.

Peut-être, en conclusion, pourrait-on voir l'intérêt essentiel de cette pièce *Der Holländische Kaufmann* en ceci précisément: sans originalité particulière sur le plan de la structure dramatique, et donc en ce sens en «régression», si l'on veut, par rapport aux recherches formelles menées pour le «roman dramatique» *Thomas Wendt*, elle apparaît comme une œuvre de transition dans la production dramatique de Feuchtwanger. En tant que drame historique et par la thématique présentée – l'homme de pouvoir, son ascension et sa chute – la pièce se situe dans la continuité de *Warren Hastings* et de *Jud Süß*. De multiples réminiscences dans le détail des scènes le montrent sans conteste[1]. Mais dans la conception de son héros hollandais, Feuchtwanger s'est débarrassé de tout le «ballast» philosophique dont étaient porteurs Warren Hastings et le Juif Süss. Le motif du renoncement, teinté de philosophie orientale, n'est plus qu'une sorte de citation parodique en passant. Pressé par Cyprian, le financier juif, de «renoncer» (à son ambition africaine), Raule l'accepte en paroles, pour avoir la paix. Mais en fait, ce joueur «veut tout», garder *et* la puissance *et* ses amis.[2] Il annonce déjà le Warren Hastings de 1926, refondu par Feuchtwanger et Brecht. C'est une individualité forte que l'auteur a voulu mettre sur scène, non une thèse philosophique. Pour la première fois d'ailleurs, il n'a pas jugé nécessaire de commenter son œuvre pour en donner «l'idée» centrale au spectateur. Radical dans son comportement et aussi dans son langage, Daniel Raule présente déjà certains traits des héros de la «nouvelle objectivité»: une assurance et un égocentrisme souvent teintés de cynisme, et surtout une lucidité, une combativité en affaires qui lui permettent, même abattu, de toujours repartir de l'avant. S'il apparaît brisé à la fin de la pièce où il se retrouve seul pour jouir de sa réhabilitation et recevoir les honneurs du Prince, il n'est pas sûr qu'il ne se relance pas alors vers une nouvelle carrière glorieuse. En effet, l'épilogue n'est pas sans ambiguïté et sa force dramatique tient à

---

1 N'en citons ici qu'un exemple: la scène cinq du deuxième acte, scène de beuverie («Saufgelage») où Raule attend la nouvelle du succès de sa tactique pour sauver ses navires au Sénégal, tandis que Henning savoure déjà sa traîtrise, est un «remake» de la scène de *Jud Süß* où le Duc fête trop tôt la réussite du «projet catholique», au début de l'acte trois. Feuchtwanger était coutumier de ces jeux de correspondances.

2 Voici ce dialogue, à la fin de la scène 2 de l'acte III:
«CYPRIAN Du mußt verzichten, Daniel! Nicht bloß fallenlassen, nicht bloß nicht haben. Verzichten, von innen, es ganz in dir herausdrücken. Sag: ich verzichte. Blut es aus: Ich verzichte. Das ist es.
DANIEL *mühsam*: So will ich verzichten.
CYPRIAN: Das ist gut. So wird alles gut, Daniel. *Geht.*
DANIEL *allein* : Ist es gut? Hab ich es herunter von der Brust? – Nein! Es gilt nicht! Her Henning! Ich laß dich nicht los, Afrika! Er *und* Afrika. *Tobend*: Kein Verzicht! Beides! Beides!»
In: *Der Holländische Kaufmann.* Op. cit. p.124.

l'absence de tout sentimentalisme lorsque le héros, après son cri de bête blessée, quitte la scène sur un sarcasme, à sa propre adresse[1].

Créée le 5 janvier 1923 au Residenztheater de Munich, dans la mise en scène de Kurt Stieler, la pièce connut neuf représentations, puis tomba dans l'oubli. L'accueil de la critique fut mitigé, celui du public plus chaleureux, du moins dans le souvenir qu'en a gardé Feuchtwanger. Mais les circonstances politiques furent encore une fois responsables de la trop brève carrière de l'œuvre à la scène, l'année même du putsch de Hitler. Par la suite, l'auteur refusa de faire jouer la pièce dont la «tendance individualiste» risquait, selon lui, de trouver une exploitation politique, néfaste à la République.[2] Les craintes de l'auteur étaient-elles justifiées? On a peine à le croire si l'on considère le succès en 1928 de *Kalkutta, 4. Mai,* la nouvelle version de *Warren Hastings,* dont la tendance n'était pas moins individualiste.

Une langue plus incisive, des dialogues plus vifs que dans les drames historiques précédents, un héros joueur, volontiers cynique en dépit d'une dimension humaine à laquelle il doit sa chute: tous ces éléments de la pièce *Der Holländische Kaufmann* ouvrent un univers nouveau dans la production dramatique de Feuchtwanger, qui trouvera son aboutissement dans la pièce *Die Petroleuminseln* en 1926. Déjà on peut se demander si la rencontre avec Brecht au début de 1919, suivie d'une période d'échanges intenses où les deux dramaturges confrontent leurs productions, n'a pas sa part dans cette orientation nouvelle.

---

1 «Daniel plötzlich, brüllend: Henning, Henning! Will fortstürzen, fängt sich ein, sitzt wieder, stiert. (...)
Geheimrat: Afrika, Mann!
Daniel erhebt sich, in heiserer, höhnischer Ruhe : Ja. Natürlich. Das ist nicht zu vergessen. Afrika. Er geht vorwärts, durch den Spalier, ins Dunkel, allein.
In: Der Holländische Kaufmann. Acte III, scène 4. Op. cit. p.129-130.

2 «Später wollte man den *Holländischen Kaufmann* oft spielen. (...) Aber der Autor ließ die Aufführung nicht mehr zu. Die Republik war sehr schwach geworden, und der Autor fürchtete, die individualistische Tendenz des Stückes könnte politisch gegen die Republik ausgedeutet werden zugunsten von Diktatoren, die ihm nicht erwünscht schienen.» In: *Vorwort zu den «Drei Stücken».* Op. cit. p.668.

CHAPITRE V

Feuchtwanger et Brecht: un rapport dialectique (1919 - 1926)

«Heinrich Mann hat meine Diktion verändert, Döblin meine epische Form, Bertolt Brecht meine dramatische.»

Lion Feuchtwanger: *Versuch einer Selbstbiographie* (1927)

«Feuchtwanger (ist) einer meiner wenigen Lehr-meister.»

Bertolt Brecht: *Gruß an Feuchtwanger* (1949)

CHAPITRE V
FEUCHTWANGER ET BRECHT – UN RAPPORT DIALECTIQUE (1919 - 1926)

Si ce chapitre prend parfois les accents d'un plaidoyer, les raisons en apparaîtront aisément. Rares sont en effet les témoignages de contemporains – surtout dans l'entourage de Brecht – et, plus tard, les analyses littéraires qui reconnaissent à Feuchtwanger plus qu'un rôle de conseiller bienveillant aux côtés du jeune Brecht. Et pourtant, les deux écrivains eux-mêmes ont revendiqué la dette intellectuelle qui les liait l'un à l'autre. Quand on sait le peu de scrupules dont Brecht fit souvent preuve en ce domaine, on se doit d'accorder tout son poids à l'hommage qu'il a rendu à son aîné en reconnaissant en lui «un de (ses) rares maîtres»[1].

Quant à Feuchtwanger, on oublie parfois qu'il fut un des tout premiers «découvreurs» de Brecht dont il présenta au public le talent original dès 1922 dans les colonnes de *Das Tage-Buch*[2], au lendemain de la création de *Trommeln in der Nacht*. Malgré une production dramatique déjà abondante et d'incontestables succès à la scène avant 1919, l'auteur de *Warren Hastings* reconnut dès lors en Brecht son mentor dans l'art dramatique, au même titre que Heinrich Mann et Alfred Döblin dans l'art narratif[3].

L'amitié de ces deux Bavarois, née en 1919, fut sans faille jusqu'à la mort de Brecht en 1956 et leur collaboration dans le domaine théâtral fut intense dès les premiers mois à Munich, puis à Berlin où Brecht sut attirer Feuchtwanger. L'exil les sépara, mais dès qu'il purent se rejoindre aux Etats Unis en 1941, une nouvelle phase de travail en commun commença, dont on peut dire qu'elle fut à l'origine d'un renouveau de l'inspiration dramatique chez Feuchtwanger.

C'est donc bien sous le signe de la «productivité» – un mot cher à Brecht que Feuchtwanger n'aurait pas renié – qu'il faut considérer cette rencontre. Qui fut le maître, qui le disciple? Peut-être jouèrent-ils les deux rôles à la fois, se rejoignant souvent, s'opposant plus souvent encore dans leurs discussions passionnées. Le fruit

---

1 «Feuchtwanger (ist) einer meiner wenigen Lehrmeister.» Bertolt BRECHT: *Gruß an Feuchtwanger (1949).* In: *Ost und West.* Hrsg. von Alfred Kantorowicz. Berlin, 2 (1949), 6 (Juni 1949). P. 21. Cet hommage a été écrit pour le 65ème anniversaire de Feuchtwanger.

2 Lion FEUCHTWANGER: *Bertolt Brecht.* In: *Das Tage-Buch,* 3 (1922), 40 (7.10.1922). P.1417-1419.

3 «Von den Zeitgenossen haben drei mich stark beeinflußt, die Begegnung mit ihrem Werk das meine verändert. Heinrich Mann hat meine Diktion verändert, Döblin meine epische Form, Brecht meine dramatische.» Lion FEUCHTWANGER: *Versuch einer Selbstbiographie (1927).* In: *Ein Buch nur für meine Freunde,* op. cit. p.355.

de cette collaboration amicale *et* conflictuelle fut la création, en 1924, d'une adaptation de *La Vie d'Edouard II* d'après Marlowe, en 1927 celle d'une version profondément remaniée de *Warren Hastings*, sous le titre *Kalkutta, 4.Mai.* Ensemble, les deux dramaturges expérimentèrent dans ces œuvres de nouvelles structures dramatiques et une technique de jeu démonstratif, «objectif». «Théâtre objectif» était l'expression que Brecht employait alors, celle de «théâtre épique» n'apparaissant dans ses écrits qu'à partir de 1926. Sans en être la source unique, les réflexions de Feuchtwanger sur l'élargissement du drame dans le «roman dramatique», objet de discussions avec Brecht dès les premières rencontres, ont sans doute joué un rôle dans cette recherche d'une expression dramatique nouvelle.

A. La rencontre «productive» de personnalités complémentaires

Le jeune homme mal rasé qui, un jour de mars 1919, avait frappé à la porte des Feuchtwanger, sur le conseil avisé de l'acteur Arnold Marlé, était venu voir une personnalité reconnue dans le monde du théâtre à Munich. L'auteur de *Warren Hastings* était alors très présent sur les scènes munichoises, au point de susciter dans la presse des articles fielleux, d'inspiration nationaliste[1]. Ses activités de dramaturge au *Volkstheater,* en 1918 et jusque dans les premiers mois de 1919, avaient encore accentué cette présence. Les mises en scène d'œuvres de Keyserling, Georg Kaiser et Gorki, dont il fut chargé durant cette période troublée des derniers mois de guerre et de la Révolution de novembre, avaient surtout révélé un esprit exigeant sur le plan littéraire et celui de la diction, plutôt qu'un créateur d'images fortes à la scène.[2] Pourtant ces activités et une collaboration étroite avec les *Kammerspiele* que dirigeait son ami Otto Falckenberg, témoignaient de l'engagement total de Feuchtwanger dans le monde théâtral de l'époque et de son incontestable réussite. L'homme dont Brecht

---

1 On pouvait ainsi lire dans une glose parue dans *Der Merker*, en date du premier mars 1919, ces remarques acides: «Lion Feuchtwanger muß damit zufrieden sein, an einem Abend bloß in den *Kammerspielen*, dem *Schauspielhaus* und *Volkstheater* uraufgeführt zu werden. Sicherlich wird auch bald das *Neue Theater*, die *Figuren-Bühne* und Papa Schmids *Marionetten-Theater* dazukommen.» Cité d'après Hans DAHLKE: *Nachwort*. In: Lion FEUCHTWANGER: *Dramen II*, op. cit. p.687-688.

2 Parmi les œuvres montées par Feuchtwanger ou avec sa collaboration au *Volkstheater* de Munich, on peut citer *Ein Frühlingsopfer* d'Eduard von Keyserling (Première le 2.4.1918), *Die Sorina* de Georg Kaiser (Première le 3.9.1918) et *Nachtasyl* de Gorki (Première le 1.3.1919). Plus tard, Feuchtwanger participa encore à la mise en scène d'une œuvre de son ami Bruno Frank *Die Trösterin*, dont la première eut lieu le 10. 10. 1919 au *Schauspielhaus*. Les rares échos de ces spectacles dans la presse locale ne permettent pas de se faire une idée précise du travail de mise en scène effectué par Feuchtwanger. D'après sa *Postface* à l'édition des *Drames* (*Dramen II, Nachwort*, op. cit. p.687), Dahlke n'est pas mieux renseigné à ce sujet.

venait solliciter l'appui, avec pour tout bagage le manuscrit de *Spartakus*, était bel et bien un des «papes» de la vie théâtrale à Munich.

Brecht, alors tout juste agé de vingt et un ans, avait-il déjà pu apprécier l'œuvre de Feuchtwanger à la scène ou par la lecture ? En l'absence de tout document ou témoignage à ce propos, l'affirmer relèverait de la spéculation. Une coïncidence amusante pourtant: le 4 mars 1919, Brecht assista avec son ami Caspar Neher à une représentation de *Asile de Nuit*(*Nachtasyl*) de Gorki. Les deux amis quittèrent la salle avant la fin du spectacle.[1] La mise en scène était de Feuchtwanger!

L'amitié, l'estime réciproque, une connivence intellectuelle durable, bien qu'agitée d'orages, tout cela est né de la première rencontre, que Feuchtwanger a décrite en ces termes:

> *Fin 1918 - début 1919, peu après le déclenchement de ce qu'on a appelé la «Révolution allemande», vint à mon domicile à Munich un très jeune homme, frêle, mal rasé et négligé dans sa tenue. Il rasait les murs, parlait le dialecte souabe, avait écrit une pièce — il s'appelait Bertolt Brecht. La pièce avait pour titre* Spartakus. *Au contraire de la plupart des jeunes auteurs qui, en remettant leurs manuscrits, ne manquent pas d'invoquer le cœur meurtri auquel ils auraient arraché leur œuvre, ce jeune homme affirmait avoir écrit sa pièce uniquement pour de l'argent.*[2]

D'entrée, Feuchtwanger avait compris qu'il avait affaire à une personnalité hors du commun, allant à contre courant de toutes les modes, celle de l'expressionnisme en particulier. Brecht pour sa part allait découvrir en cet écrivain qui était son aîné de quatorze ans non seulement un homme arrivé et de grande culture, mais aussi un esprit curieux, prêt à s'enthousiasmer pour des voies nouvelles et à les expérimenter. Ces deux personnalités avaient nombre de traits communs. Par d'autres côtés, elles s'opposaient, mais Feuchtwanger ne répugnait pas aux discussions acerbes et, pour Brecht, elles étaient la condition même de sa créativité.

---

1 Cf. *Brecht-Chronik.* Daten zu Leben und Werk. Zusammengestellt von Klaus VÖLKER. München (Hanser), 1971. P.15.

2 «Um die Jahreswende 1918/19, bald nach Ausbruch der sogenannten deutschen Revolution, kam in meine Münchner Wohnung ein sehr junger Mensch, schmächtig, schlecht rasiert, verwahrlost in der Kleidung. Er drückte sich an den Wänden herum, sprach schwäbischen Dialekt, hatte ein Stück geschrieben, hieß Bertolt Brecht. Das Stück hieß *Spartakus.* Im Gegensatz zu der Mehrzahl der jungen Autoren, die, wenn sie Manuskripte überreichen, auf das blutende Herz hinzuweisen pflegen, aus dem sie ihr Werk herausgerissen hätten, betonte dieser junge Mensch, er habe sein Stück *Spartakus* ausschließlich des Geldverdienstes wegen verfaßt.»
Lion FEUCHTWANGER: *Bertolt Brecht. Dargestellt für Engländer.* In: *Die Weltbühne,* 24 (1928), 36 (4.9.1928), p. 372. Repris dans: *Ein Buch nur für meine Freunde.* Op. cit. p.541. (Edition citée)

Le fait qu'ils se soient rencontrés alors qu'ils tentaient l'un comme l'autre de donner forme dramatique à une même réalité contemporaine — l'expérience de la guerre, la Révolution — n'était pas le moindre des hasards destinés à les rapprocher. Tous deux portaient sur cette réalité un regard critique. La dialogue avait ainsi rapidement pu s'établir sur un pied d'égalité, permettant des échanges et une confrontation productive. Dans les scènes de *Spartakus,* pièce écrite en quelques semaines début 1919, et de *Thomas Wendt,* dont la rédaction était déjà fort avancée en mars, au moment de la première rencontre, la communauté d'esprit des deux auteurs était perceptible sur des points essentiels: le premier était le refus de l'héroïsme guerrier, le second un regard sceptique porté sur l'engagement révolutionnaire.

Suivant de près les événements de la «Révolution des Littérateurs» à Munich et discutant volontiers avec ses amis sur le socialisme et le spartakisme, Brecht était toujours resté en marge de l'action révolutionnaire, se retirant dès qu'on le sollicitait pour quelque responsabilité[1]. Tandis que son frère Walter s'engageait dans les corps francs, lors de l'ultime phase révolutionnaire, il cachait chez lui un ami spartakiste et s'enflammait au même moment non pour l'action mais pour son *Baal.*

Après le maniscrit de *Spartakus,* Feuchtwanger avait lu avec enthousiasme la première version de ce *Baal* et, sur son conseil, Brecht s'était lancé avec fougue dans le remaniement de son drame, élaguant, simplifiant, mais ne lui enlevant rien de sa brutalité provocante. Inspiré par la figure du poète François Villon, *Baal* prenait ostensiblement le contrepied de la littérature expressionniste avec sa prédilection pour les poètes martyrs de dimension messianique. Par ce refus de la grandiloquence expressionniste dont les discours des «littérateurs» de la Révolution de Munich étaient imprégnés, Brecht rejoignait encore l'auteur de *Thomas Wendt* : on pense en particulier aux scènes où celui-ci laissait libre cours à sa veine satirique pour camper le personnage du «Jüngstdeutscher»[2]. Certaines répliques attribuées à cette figure-fantoche ont dû être conçues au milieu des fous rires auxquels les deux dramaturges s'abandonnaient volontiers à ce sujet. Dès les premières rencontres, un de leurs jeux littéraires consistait en effet à rivaliser dans la déclamation des vers «extatiques» de jeunes poètes expressionnistes. Il importe de souligner ce détail, car il serait erroné de croire que les rapports entre Brecht et Feuchtwanger revêtaient un sérieux imperturbable. L'esprit caustique du premier et l'ironie souveraine du second se rejoignaient à merveille, et la littérature ou la politique étaient loins d'être les seuls objets de leur connivence. La «bonne société» munichoise, par exemple, pouvait

---

1 Brecht appartint à Augsbourg au Conseil des Travailleurs et des Soldats, présidé par Ernst Niekisch, mais il ne s'y distingua jamais.
Voir à ce sujet et pour les données biographiques sur Brecht: Werner MITTENZWEI: *Das Leben des Bertolt Brecht oder der Umgang mit den Welträtseln.* 2 Bde. Berlin und Weimar (Aufbau), 1986.

2 Voir plus haut à ce sujet au chapitre IV B.

susciter à l'envi leur veine satirique[1]. Le monde du théâtre à Munich et ailleurs était peuplé de jeunes et ravissantes créatures féminines auxquelles il eût été inconvenant de ne pas s'intéresser lorsque l'on était auteur dramatique... Sans insister là dessus[2], il convient de ne pas négliger la dimension d'intimité humaine, rapidement devenue une amitié inconditionnelle, qui constitua un des fondements d'une connivence de plusieurs décennies sur le plan intellectuel et littéraire.

Ce que Brecht apportait à Feuchtwanger sur le plan de la création dramatique, c'était une sorte de bain de jouvence à un moment où ce dernier était en quête d'une inspiration et d'une forme nouvelles après ses premiers drames historiques. Le théâtre expressionniste, auquel il avait emprunté des éléments de structure lui permettant de prendre ses distances par rapport au drame de structure classique, ne pouvait être pour lui un modèle à suivre. Il en refusait l'outrance verbale, comme Brecht, et, comme Brecht aussi, l'abstraction des personnages[3]. Il s'essayait alors au mélange des genres avec son «roman dramatique», tentait d'échapper aux compromis qu'exige l'art dramatique, en se tournant vers le roman avec, *JudSüß*.

Lisant le manuscrit de *Spartakus*, puis celui de *Baal*, dès le lendemain de la première rencontre, prenant peu après connaissance de la première esquisse de *Galgei*, en 1920, puis de *Dickicht*, Feuchtwanger découvrait un univers dramatique nouveau, loin des modes, loin de l'expressionnisme en particulier, sauf pour en prendre le contrepied. La seule filiation qu'il y décelait - et dans son esprit ce n'était pas un mince mérite - était celle de Büchner, dans la structure de *Baal*.[4]. Les mots revenant sous sa plume dans les articles par lesquels il tenta d'imposer le théâtre du jeune Brecht auprès du public allemand et aussi du public anglo-saxon, étaient «l'évidence» des personnages et des situations, la «sincérité sauvage du tempérament» qui s'y s'exprimait, «l'absence de tout sentimentalisme»[5]. La langue surtout, «non littéraire», «sans crispation», lui apparaissait comme la «voix de ce temps», «objective

---

1 Feuchtwanger retrouvait chez Brecht ce même refus de la bourgeoisie conservatrice dont il était issu et la même attirance pour la vie de Bohème, qui avaient marqué sa jeunesse.

2 Seul le premier biographe de Feuchtwanger, l'Américain Lothar KAHN, qui a bien connu l'écrivain, n'a pas occulté son côté «bon vivant» et c'est bien ce qui rend attachant le portait qu'il a fait du personnage. Voir: Lothar KAHN: *Insight and Action.* The Life and Work of Lion Feuchtwanger. Rutherford, London, 1975.

3 Feuchtwanger n'a pas pris position sur le théâtre de Ernst Toller à cette époque, mais il aurait sans doute souscrit pour l'essentiel au jugement sévère sur la pièce *Die Wandlung* formulé par Brecht dans un court texte daté du 14 décembre 1920: «Flache Visionen, sofort zu vergessen. Kosmos dünn. Der Mensch als Objekt, Proklamation statt: als Mensch. Der abstrahierte Mensch, der Singular von Menschheit. Seine Sache liegt in schwachen Händen.» Bertolt BRECHT: *Dramatisches Papier und anderes. (=Augsburger Theaterkritiken).* In: *Schriften zum Theater I* (1918-1933). Frankfurt/Main (Suhrkamp), 1963. P. 49.

4 Voir: Lion FEUCHTWANGER: *Bertolt Brecht* (1922). Op. cit. p. 1418.

5 «Selbstverständlichkeit», «(die) wilde Ehrlichkeit des Bluts», «unsentimental». Ibidem, respectivement p.1418, p.1417 et p.1419.

et concrète» à la fois, «d'une précision fanatique»[1]. Feuchtwanger saluait donc l'avènement d'un nouveau langage dans le théâtre allemand. Il saisissait même l'occasion pour faire, par contraste, le procès impitoyable du théâtre expressionniste. Ni le «rythme hystérique» d'un Georg Kaiser, ni la «brièveté militaire» de Sternheim ne trouvent grâce à ses yeux, pas plus que «l'enflure» d'un Werfel et d'un Unruh ou la «lourdeur» d'un Schönherr ![2]

Cette admiration de Feuchtwanger pour les premières productions de Brecht, dont la formulation pourrait laisser croire qu'elle était inconditionnelle, ne constituait en fait que le point de départ de la relation de travail entre les deux hommes de théâtre. Celle-ci était fondée sur une critique réciproque, sans la moindre indulgence. Lorsque Brecht séjournait à Munich, ils se rencontraient presque quotidiennement, au point que Marianne Zoff, la chanteuse d'opéra que Brecht avait épousée en novembre 1922 (Feuchtwanger était son témoin de mariage) se sentait fort délaissée !

Conscient des limites de ses propres capacités d'invention à la scène, Feuchtwanger ne pouvait qu'être fasciné par le perpétuel jaillissement créateur de son cadet, comme le fut Zuckmayer lorsqu'il rencontra Brecht à Munich en 1923 [3]. Mais il fallait sans cesse élaguer dans cette production quasi spontanée. L'auteur de *Warren Hastings* entrait volontiers dans ce rôle de conseiller littéraire. Il savourait le non-conformisme de Brecht, son jeu provocateur. Sans doute voyait-il en lui une sorte de Baal, bravant les interdits avec toute l'insouciance de la jeunesse, le «bohème» plus conséquent, plus extrême qu'il ne l'avait été lui-même lorsque, à vingt ans, il s'était émancipé de son milieu familial. N'avait-il pas pour ainsi dire le devoir de guider ce génie impétueux, sans, bien sûr, jamais briser son élan ou brider sa créativité? Mais l'enthousiasme n'empêchait pas Feuchtwanger de voir les contradictions du personnage, que reflétait son œuvre. Il décrit son ami en ces termes:

---

1 Citons tout ce passage, inspiré par un sincère enthousiame qui n'empêche pas l'écrivain de voir juste: «Die Verzauberung geschieht vor allem durch Brechts Sprache. Dieser junge Mensch schreibt ein Deutsch ganz ohne Beispiel und ohne Vorfahren. Vollkommen unliterarisch dabei und unverkrampft. (...) Brechts Deutsch ist die Stimme der Zeit, von einer enormen Sachlichkeit und Sinnenhaftigkeit, von einer wilden, fanatischen Präzision. (...) kein Wechselbalg aus Mode und Makulatur. (...) Die Sprache der Zeit und doch die Sprache eines singulären Menschen.» Ibidem, p.1419.
On peut trouver plus discutable l'expression de «beseelte Sachlichkeit» sur laquelle Feuchtwanger conclut son analyse du théâtre de Brecht.

2 «Hier endlich wieder ist dramatisches Deutsch. Nicht zerkrampft: gewachsen, notwendig. Nicht die hysterische Gehetztheit Georg Kaisers, nicht die peinvoll dressierte, militärische Kürze, das tragikomisch kahle Telegrammtempo Sternheims, nicht der ideologisch geschwollene Sturm Werfels oder Unruhs, nicht die plumpe Holzhackerlackelei Schönherrs.» Ibidem, p. 1419.

3 Voir à ce sujet les pages inoubliables de Carl ZUCKMAYER dans ses Mémoires: *Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft.* Frankfurt /Main (Fischer), 1966. Edition citée: Fischer Taschenbuch , 1969. En particulier p.316 et suivantes.

Il ne recule devant aucune grossièreté, ni non plus devant un réalisme extrême. Il y a en lui un étrange mélange de délicatesse et de brutalité. De lourdeur et d'élégance, d'entêtement borné et de logique, de cri sauvage et de musicalité sensible. Il suscite l'aversion de plus d'un; mais une fois qu'on a compris le ton qui lui est propre, on a peine à se détacher de lui. Il est désagréable et attirant, piètre écrivain et grand poète; dans la jeune génération en Allemagne, c'est sans aucun doute celui qui est le plus marqué par le génie.[1]

Brecht, pour sa part, avait vite compris quelle aide irremplaçable pouvait lui apporter son aîné, grâce à une sûreté de jugement et surtout une culture que lui-même ne possédait pas. Autodidacte dans une large mesure, «boulimique» dans ses lectures, il découvrait chez l'auteur de *Jud Süß* un savoir encyclopédique qui lui en imposait, parce que l'usage qu'en faisait celui-ci n'avait rien de conventionnel. Feuchtwanger n'avait pas le culte des classiques, ni de l'histoire; il s'en servait comme de matériaux qu'il pliait à ses desseins dramatiques. Créativité et goût de l'expérimentation d'une part, savoir et expérience de l'autre: là où elles s'opposaient, ces deux personnalités se complétaient. Tout aussi attaché que Brecht à la langue, mais moins inventif, Feuchtwanger savait les limites à ne pas dépasser dans l'audace ou la vulgarité. Il apportait un sens de la mesure dont l'auteur de *Baal*, dans sa démesure, sentait qu'il lui était nécessaire. Rendant hommage à son «maître» à l'occasion de son soixante-cinquième anniversaire en 1949, Brecht a ainsi formulé sa dette intellectuelle et morale envers lui:

Par lui, j'ai appris quelles lois esthétiques je m'apprêtais à enfreindre; mais sa largeur d'esprit ne le cède en rien à l'ampleur de ses connaissances.[2]

Les discussions étaient âpres entre les deux dramaturges, l'un arguant des règles et de son expérience de la scène, l'autre de sa liberté d'expression et de son sens dramatique. Feuchtwanger sortait de ces séances de travail dans une sorte d'état second, la tête bouillonnante, raconte Marieluise Fleißer, qui découvrit ainsi Brecht, avant de succomber elle-même à la fascination qu'il exerçait [3]. Il y allait parfois de

---

1 «Er schreckt vor keiner Derbheit zurück und nicht vor letztem Realismus. Er ist ein wunderliches Gemisch von Zartheit und Rücksichtslosigkeit. Von Plumpheit und Eleganz, von Verbohrtheit und Logik, von wüstem Geschrei und empfindlicher Musikalität. Er wirkt auf viele abstoßend; aber wer einmal seinen Ton begriffen hat, der kommt schwer los von ihm. Er ist widerwärtig und reizvoll, ein sehr schlechter Schriftsteller und ein großer Dichter und unter den jüngeren Deutschen ohne Zweifel der, der die meisten geniehaften Züge trägt.» Lion FEUCHTWANGER: *Bertolt Brecht. Dargestellt für Engländer.* (1928). Op. cit. p.543-544.

2 «Durch ihn erfuhr ich, welche ästhetischen Gesetze zu verletzen ich mich anschickte, aber so kundig er ist, so weitherzig ist er.» Bertolt BRECHT: *Gruß an Feuchtwanger.* Op. cit. p.21.

3 Marieluise Fleißer a décrit les scéances de travail des deux dramaturges en 1922 en ces termes: «Feuchtwanger kam mit intensiven Blicken, die noch ganz woanders waren, nur auf einen Sprung

l'emploi d'une virgule, sur lequel Feuchtwanger n'était pas homme à céder[1], mais plus souvent du choix d'un mot, du rythme d'une phrase ou d'un vers. Tous deux se rejoignaient dans une même exigence de clarté. Toute formulation floue, obscure, faisant obstacle à une compréhension immédiate par le public était impitoyablement rayée. La «bagarre» était ardente, les compromis difficiles. Mais le dialogue, fondé non sur l'osmose mais sur le conflit, était toujours constructif, progressait par contradictions, chacun étant prêt à une perpétuelle remise en question de ses positions si l'autre avait les meilleurs arguments. Lorsque Brecht cédait, c'était parfois en grinçant des dents, comme en témoignent les notes consignées dans ses *Journaux*[2]. Mais il savait reconnaître la légitimité des critères de son aîné et, après les disputes, le travail pouvait reprendre. Ils étaient les meilleurs amis du monde.

Le point de rencontre, c'était aussi la référence au public, la volonté de le conquérir, de trouver le «succès», maître-mot pour l'un et l'autre, avec une différence pourtant: jamais encore joué, Brecht voulait forcer ce succès par la provocation, le scandale. Feuchtwanger, pour sa part, était alors plutôt en quête d'un succès fondé, solide, gagné peu à peu. On pouvait le croire arrivé en 1919, mais il cherchait toujours sa voie, ainsi avec son «roman dramatique». C'est pourquoi il était bien décidé à tout mettre en œuvre pour que «l'expérimentateur de génie»[3] qu'il reconnaissait en Brecht trouve rapidement accès au public, sur les scènes allemandes. A Munich et Berlin, il connaissait tous les grands metteurs en scène et, grâce à lui, Brecht put se faire connaître auprès des Falckenberg, Jessner, Reinhardt, Fehling, Engel et même Piscator. On ne saurait, bien sûr, attribuer à Feuchtwanger le seul mérite de ces

---

heraus, weil ihm über die Mitarbeit mit dem Augsburger dort im Zimmer der Schädel rauchte (...) Brecht versteifte sich nicht auf etwas, hatte er es gemacht. Er war stets zum Ändern bereit, er spürte deutlich, was alles offen war, im Fluß war; viel lieber als das Gewordene war ihm das Werden. Daran hatte nun Feuchtwanger seine wahre Gärtnerlust und schnitt an ihm herum, Brecht nahm es an oder auch nicht und lockte ihn vielleicht wo anders hin, aber der Ältere hatte noch das Übergewicht.» Marieluise FLEISSER: *Frühe Begegnung*. In: *Akzente*, 13 (1966), 3. (Reprint 2001, Frankfurt /Main, Bd.V). P. 239.

1 Citons à ce sujet une anecdote savoureuse: après une dispute violente à propos d'une virgule, les Feuchtwanger furent réveillés en pleine nuit par un sifflement devant leur fenêtre. C'était Brecht qui leur lança: «Sie haben Recht, ich werde das Komma einsetzen!» Cité d'après SKIERKA: *Lion Feuchtwanger*. Op. cit. p.83.

2 Ainsi à propos de *Baal*, dans une note datée du 24 août 1920: «München. Feuchtwanger meint, ich soll die letzte Szene lassen, aber das Ganze («Baal») habe sich halt im Manuskript viel besser gelesen. Das ist richtig, es stinket mir.» Bertolt BRECHT: *Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954*. Frankfurt/M. (Suhrkamp), 1978. P.32.

3 Feuchtwanger parlait volontiers du «laboratoire» dans lequel Brecht faisait ses «expérimentations» dramatiques. Voir par exemple dans: *Zu meinem Stück «Die Petroleuminseln»*. In: *Die Weltbühne*, 23 (1927), 42 (18.10.1927), p.603. Repris dans *Dramen II*, op. cit. p.361. L'hommage qu'il rendit à son ami Brecht dans la presse américaine, après la mort de celui-ci, portait ce titre: *The Great Experimenter. Essence of Brecht's Genius*. In: *The Nation*, New York, 10. 11. 1956. (Texte original conservé au *Feuchtwanger Memorial Library*, Los Angeles)

contacts, car on sait avec quelle énergie Brecht sut forcer les portes des hommes de théâtre les plus influents, en particulier à Berlin.

Les séances communes de travail à Munich avaient donc une finalité bien concrète: élaguer, polir, remanier les manuscrits de Brecht pour qu'ils soient acceptés par les théâtres et joués. L'engagement de Feuchtwanger fut sur ce point inestimable et sa foi dans le talent original de l'auteur de *Baal* ne fut jamais ébranlée. Le public de Munich fut ainsi le premier à découvrir le théâtre de Brecht à la scène: Otto Falckenberg créa *Trommeln in der Nacht* – dont Marta Feuchtwanger avait suggéré le titre, moins politique que celui de *Spartakus* – le 29 septembre 1922, aux Kammerspiele, dans des décors d'Otto Reigbert.

Le critique berlinois Herbert Ihering s'est posé en découvreur de Brecht – il ne l'a connu qu'en février 1922 à Berlin et lui fit décerner le Prix Kleist en novembre de la même année – mais c'est bel et bien Feuchtwanger qui, le premier, a fait en sorte qu'il soit joué et qu'il obtienne un contrat de dramaturge aux Kammerspiele de Munich. L'importance de ce contrat ne fut pas seulement financière. Car c'est en sa qualité de dramaturge que Brecht eut l'occasion de concevoir, en collaboration avec son «mentor», sa première adaptation de théâtre «classique», *La Vie d'Edouard II* d'après Marlowe. Il put alors mettre en pratique, dans le texte mais surtout dans la mise en scène, dont il était chargé et qui fut réalisée en 1924, les premiers principes de son «théâtre objectif», futur «théâtre épique». La conception de ce dernier est donc indissociable de la collaboration avec Feuchtwanger. Nous y reviendrons plus loin, mais il est important de le souligner dès à présent.

Feuchtwanger fut-il à l'origine de la création de *Im Dickicht*, au Residenztheater de Munich, le 9 mai 1923, dans la mise en scène d'Erich Engel et les décors de Caspar Neher? C'est probable. Erich Engel préparait alors la mise en scène de *Thomas Wendt* et Brecht fit sa connaissance à l'occasion d'une soirée en compagnie des Feuchtwanger.[1] L'auteur de ce *Thomas Wendt* fut en tout cas le lecteur privilégié de la première version de la pièce, rédigée par Brecht pour l'essentiel entre septembre 1921 à Augsbourg et avril 1922, après son expérience berlinoise de la «jungle des villes». Il en fut également le premier commentateur, dans l'article paru en octobre 1922 dans *Das Tage-Buch* où l'on sent l'impression forte qu'il en avait retirée.[2] Dans le souvenir qu'a gardé Arnolt Bronnen de cette époque, la contribution de Feuchtwanger aux derniers remaniements du texte, durant l'hiver 1922-1923, avant sa représentation, fut importante. L'auteur de *Vatermord* va jusqu'à reconnaître dans

1 Voir à ce sujet Marta FEUCHTWANGER: *Nur eine Frau*. Op. cit. p.140.

2 Feuchtwanger présente la pièce en ces termes: «(...) in *Dickicht* ist die äußere Handlung fast ganz schon aufgelöst. Geblieben ist die Haßliebe zweier Männer, die aneinander gebunden sind, unerklärlich, ohne jeden äußeren Grund, die sich verderben müssen, triebhaft, ohne Spur von vernünftigem Motiv, und doch spürt der Zuschauer dieses wilden und unerhörten Kampfes, daß das so sein muß.» Lion FEUCHTWANGER: *Bertolt Brecht*. (1922). Op. cit. p.1419.

les joutes oratoires des deux héros de l'œuvre, Garga et Shlink, le ton spécifique aux deux dramaturges dans leurs discussions. [1] Voilà une idée bien attrayante, conférant une dimension nouvelle au combat singulier mené par les personnages dramatiques, Garga l'idéaliste et Shlink le réaliste. Brecht n'a t-il pas d'ailleurs eu quelqu'intention parodique en jouant du motif de la passivité asiatique, trouvé chez Döblin (*Wang-lun*) et Feuchtwanger (*Warren Hastings*), pour inverser les rôles, puisque l'idéaliste devient le réaliste, Shlink incarnant alors l'attentisme oriental ? On ne saurait pousser trop loin l'analogie, mais peut-être est-ce l'occasion de mentionner que l'on retrouvera encore une fois Feuchtwanger, sous les traits du penseur Fe-hu-wang, dans la parabole *Me-ti. Buch der Wendungen,* conçue par Brecht à la fin des années vingt [2].

Il eût été étonnant que l'auteur de *Jud Süß* ne donnât point lui aussi une vie littéraire à ce jeune «génie» qu'il avait découvert. Mais l'expérience ne lui a guère réussi et il s'est vu reprocher d'avoir falsifié son «modèle» alors même qu'il n'était pas dans son intention d'en donner une copie conforme. Ce fut le cas avec la pièce *Thomas Wendt,* qui fut annoncée une fois dans la presse sous le titre *Thomas Brecht* [3]. N'est ce pas faire un faux procès à l'auteur que de l'accuser, sur la seule foi de ce maigre indice, d'être «tombé à côté du sujet» et d'avoir vu Brecht sous le traits d'un expressionniste, Toller en l'occurrence ?[4] Il n'était tout de même pas aveugle au point d'avoir jamais vu en Brecht un idéaliste à la façon d'un Toller ou d'un Eisler qui étaient ses modèles véritables ! Le seul élément par lequel Wendt et Brecht se rejoignaient était en fait la pièce sur Spartacus, écrite par l'un comme par l'autre, mais l'évocation historique de la révolte des esclaves par Wendt était sans rapport avec l'histoire de Kragler. Feuchtwanger fut à peine plus heureux avec Kaspar Pröckl, portrait indubitable cette fois, mais ironique et volontairement outré, du Brecht marxiste d'après 1926, dans *Erfolg*[5]. Brecht lui-même n'avait pas eu le bon goût d'en

---

1 «Das *Dickicht* wurde gelichtet. Der engere und nun mehr ausgewogene Kontakt mit Lion Feuchtwanger half Brecht bei der Ausmeißung profilierterer Züge für die beiden Antagonisten im individualistischen Endkampf dieses aus einer Leidenschaft fürs Stückeschreiben geschriebenen Stückes. Der Garga wurde unverwechselbar Brecht, der Shlink erhielt die souveräne, gedehnte, humorige Sprache Feuchtwangers.» Arnolt BRONNEN: *Tage mit Bertolt Brecht. Geschichte einer unvollendeten Freundschaft.* Wien, München (Desch), 1960. P.106-107.

2 Demeuré fragment, *Me-ti. Buch der Wendungen* fut publié pour la première fois en 1965, mais la genèse des premières esquisses du texte remonte à la fin des années vingt.

3 Ce titre ne pouvait être compris que comme un hommage, même si Feuchtwanger avait été, si l'on en croit Brecht, jusqu'à reprendre le prénom de Kragler, héros de *Spartakus*, pour son personnage Thomas Wendt. Fort susceptible sur le plan de la paternité littéraire, lorsqu'il s'agissait de ses propres œuvres, Brecht cria alors au plagiat et donna à Kragler le prénom d'Andreas.

4 Le dernier biographe de Brecht, Werner MITTENZWEI colporte encore cette idée fausse. Op. cit. p.189.

5 Feuchtwanger a joliment «croqué» le personnage, tel qu'il l'a connu en 1919, dans le portrait qu'il fait de lui au chapitre 4 du deuxième livre: «Kaspar Pröckl kam. Er trug seine verwahrloste Lederjacke, war unrasiert, drückte sich (...) auf der Kante des prunkvollen Stuhls, in unschöner Haltung. Musterte geduckt, aus tiefliegenden, mißtrauischen Augen seinen Chef. Kramte Pläne,

rire et ses adeptes avaient emboité le pas[1], comme s'il se fût agi d'un crime de lèse-majesté!

Par son extrême sensibilité sur la paternité de ses idées et également sur l'image que l'on pouvait donner de lui, Brecht a contribué à entretenir une vision partiale de ses rapports avec Feuchtwanger. Il y eut une relation privilégiée entre les deux dramaturges, sur le plan humain autant que sur le plan intellectuel. Il serait faux, nous semble-t-il, de penser que l'un a exploité l'autre, Brecht utilisant Feuchtwanger comme une sorte de «tremplin» à ses débuts, Feuchtwanger se parant du talent de son cadet en le démarquant. Comme nous le verrons plus loin, dans les adaptations réalisées en commun Feuchtwanger a apporté une contribution significative, non pas secondaire, et même lorsque, avec *Die Petroleuminseln*, achevé en1926, il a approché au plus près le «modèle» brechtien, il n'y avait rien là d'un plagiat. Le bénéfice tiré de cette relation était réciproque. L'auteur de *Warren Hastings* a par exemple porté l'attention de Brecht sur des œuvres qu'il n'aurait sans doute jamais découvertes par lui-même, ainsi *La Vie d'Edouard II* de Marlowe ou le *Beggar's Opera de John Gay.* Tous deux avaient besoin du dialogue et de la contradiction pour progresser et expérimenter des possibilités nouvelles. Leur relation intellectuelle était ainsi de nature dialectique, toujours en mouvement, ce qui explique qu'elle ait pu être fructueuse la durée d'une vie.

Si les exégètes de l'œuvre de Brecht ont été, dans l'ensemble, peu enclins à reconnaître à Feuchtwanger une influence significative sur la production de Brecht à ses débuts, il s'en est pourtant trouvé un pour s'inscrire en faux par rapport à cette attitude. Il s'agit de Wolfgang Frühwald qui, disposant d'un livret de scène («Rollenbuch») inédit de *Trommeln in der Nacht,* fixant un état du texte utilisé lors de la création à Munich et antérieur à celui de l'édition de 1922, a tenté une étude comparée de la pièce avec *Thomas Wendt.* La thèse défendue ici est celle d'un équilibre entre les deux dramaturges au début de leur collaboration, la pièce de Brecht n'étant pas concevable sans celle de Feuchtwanger[2].. Frühwald rend ainsi à Feuchtwanger la paternité de certains motifs («das rote Haus» par exemple) et apporte des éléments d'interprétation fort intéressants montrant le parallélisme entre les deux pièces. Celui-ci, par exemple sur la dimension allégorique des personnages féminins

---

Zeichnungen. Dozierte eifrig, im Dialekt. Wurde, da er den Eindruck hatte, Reindl verstehe ihn schlecht, bald ungeduldig, begann zu schreien.» In: *Erfolg.* Op. cit. p.144-145.

1 Maireluise Fleißer qualifie l'idée de Feuchtwanger de «erschreckender Einfall», dans *Frühe Begegnung.* Op. cit. p.239.

2 Wolfgang Frühwald: *Der Heimkehrer auf der Bühne. Lion Feuchtwanger, Bertolt Brecht und die Erneuerung des Volksstückes in den zwanziger Jahren.* Op. cit. p.182 et suiv.
Voici la thèse: «Die Brecht-Literatur neigt zu der Annahme, daß Feuchtwanger den jungen sprachmächtigen Autor Brecht "geplündert" habe, wogegen der vorliegende Aufsatz die Komplementärfunktion beider Stücke behauptet. Brecht war zumindest so stark an Feuchtwanger orientiert, wie dieser an ihm.» P.182 (note 29).

dans l'une et l'autre œuvre: Annemarie, dans *Thomas Wendt,* hésite entre le poète Thomas et le capitaliste Schulz, apparaît comme une allégorie de l'Allemagne, prise entre l'aspiration à l'humanisme et le besoin de confort économique. Brecht a en quelque sorte dédoublé le personnage dans les deux figures de la fiancée de Kragler, Anna, la fille-mère, et de la fille de joie, Marie. Le motif, déjà préfiguré dans un poème de 1920 («O Deutschland, du blondes, bleiches») trouvera son développement dans l'allégorie de l'«Allemagne, Mère blafarde», dans un poème d'exil. L'autre idée-force, dont la formulation est très proche dans les deux pièces, est celle du refus de la suprématie de l'idée sur l'homme: Thomas Wendt reconnaît au terme de son expérience de la politique qu'il a sacrifié les hommes à des idées mortes. «Voilà ce qui importe: l'homme, non pas l'idée», comprend-il enfin [1]. Le «Rollenbuch» de *Trommeln in der Nacht* présente un dialogue, supprimé dans la version imprimée, où revient le même refus d'un idéalisme auquel a sacrifié la génération expressionniste [2].

Cette étude sans partialité invite à considérer avec un regard différent le problème controversé de la part prise par Feuchtwanger dans l'élaboration de la théorie du «théâtre épique» par Brecht.

B. Du «roman dramatique» au «théâtre épique»

Les avis sont divergents sur la place qu'il convient de donner aux réflexions de Feuchtwanger sur le «roman dramatique» dans l'élaboration par Brecht de sa théorie du «théâtre épique»[3]. Selon les uns, les discussions avec Feuchtwanger ont permis à Brecht de concevoir son «théâtre épique», selon les autres, la définition du «roman dramatique» dans la préface de *Thomas Wendt* est sans rapport avec la théorie brechtienne.[4] On ne saurait éluder la discussion à ce propos, puisque Brecht

---

1 «Das ist es, darauf kommt es an: auf den Menschen, nicht auf die Idee.» In. *Thomas Wendt,* op. cit. p.250

2 «GLUBB: Ich sage dir, Andree, es kommt auf die Idee an !
KRAGLER *verbissen und zornig*: Nein, das kommt es nicht.
BABUSCH: Bravo ! Das kommt es nicht ! Wenn eine Frau kaputt geht, auf die Idee kommt es nicht an !» Bertolt BRECHT: *Trommeln in der Nacht (Rollenbuch).* Cité d'après FRÜHWALD, op. cit. p.191.

3 Sur la définition du théâtre épique, voir Reinhold GRIMM: *Episches Theater.* (= Neue Wissenschaftliche Bibliothek 15). Köln, Berlin (Kiepenheuer & Witsch), 1970. Voir sur l'état de la question: Juliane ECKHARDT: *Das epische Theater.* (= Erträge der Forschung, Bd. 204), Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), 1983.

4 Citons deux positions extrêmes sur cette question:
«... so könnte man ohne zu übertreiben, geradezu behaupten, daß ohne Feuchtwangers kritischen Scharfsinn und literarisches Gespür Brechts Theorie (und vielleicht sogar Praxis) des epischen Theaters nie Form gewonnen hätte, zumindest nicht in der uns geläufigen Art.» Ulrich WEISSTEIN: *Vom dramatischen Roman zum epischen Theater.* Op. cit. p.40.
A l'opposé: «Sehen wir uns genauer an, was Feuchtwanger formal und inhaltlich unter einem dramatischen Roman versteht, so kann Punkt für Punkt ein scharfer Gegensatz zu dem späteren

lui-même a reconnu sa dette envers l'auteur de *Warren Hastings* en ce domaine. Fritz Sternberg, qui le rapporte, est un témoin digne de confiance[1] et l'on sait combien Brecht était peu prodigue en «aveux» de ce genre. Feuchtwanger pour sa part s'est contenté de qualifier sa théorie du «roman dramatique» de «matière à réflexion» pour Brecht.[2]

Notre thèse: la théorie du «roman dramatique» élaborée par Feuchtwanger en 1919 n'est pas, avant l'heure, une théorie du «théâtre épique» telle que Brecht la développera et la pratiquera à la fin des années vingt. Mais un certain nombre de composantes de cette théorie ont nourri les discussions entre les deux dramaturges dès leurs premières rencontres et contribué, parfois par le jeu des contradictions plus que par le consensus, à mettre Brecht sur la voie de son «théâtre épique».

Feuchtwanger n'a jamais eu l'ambition d'être un théoricien du théâtre. Dès ses débuts comme critique dramatique, il s'est intéressé aux formes théâtrales se situant aux frontières des deux genres, qu'il s'agît des théâtres antique et asiatique ou de Shakespeare, mais sans jamais esquisser une théorie ou écrire lui-même en ce sens. C'est sa propre expérience des événements de la Révolution et ce sont les difficultés qu'il a rencontrées pour rendre compte sous une forme dramatique de ce vécu de dimension collective qui l'ont amené *empiriquement* à concevoir sa théorie du «roman dramatique». La théorie est née de la pratique de l'écriture théâtrale et non l'inverse. Elle n'a pas eu d'incidence directe sur sa production ultérieure, si ce n'est pour rendre l'écrivain plus audacieux dans l'expérimentation de formes nouvelles, comme dans *Die Petroleuminseln* dont il sera question plus loin. Elle est ainsi restée liée à une époque et à un sujet donnés.[3] Mais elle a sans doute joué un rôle dans le passage de l'écrivain à l'écriture narrative, dès 1920, l'année même de la parution de *Thomas Wendt*. Feuchtwanger a révélé, avec la *Préface* de la pièce, une dimension d'expérimentateur, ne prétendant pas être un pionnier du théâtre contemporain, mais

---

Brechtschen epischen Theater festgestellt werden.» Manfred VOIGTS: *Brechts Theaterkonzeption. Entstehung und Entfaltung bis 1931.* München (Fink), 1977. P.69.

1 Fritz Sternberg raconte: «Er (= Brecht) sagte mir einmal, er habe zwei uneheliche Väter: der eine sei Georg Kaiser, der andere Alfred Döblin. Diesen beiden und Lion Feuchtwanger fühlte er sich verpflichtet für die Ausarbeitung seiner eigenen Anschauungen über das epische Drama.» Fritz STERNBERG: *Der Dichter und die Ratio. Erinnerungen an Bertolt Brecht.* (= Schriften zur Literatur, hrsg. von Reinhold Grimm. Bd. 1) Göttingen (Sachse und Pohl Verlag), 1963. P.16-17.

2 «Als Brecht, ein zwanzigjähriger, zu mit kam, arbeitete ich an einem «dramatischen Roman». Diese Bezeichnung gab Brecht Stoff zum Nachdenken. Er fand, man müsse in der Verschmelzung des Dramatischen mit dem Epischen viel weiter gehen. Er machte immer neue Versuche, das «epische Theater » zu schaffen.» Lion FEUCHTWANGER: *Bertolt Brecht*. In: *Sinn und Form* (2. Sonderheft Bertolt Brecht) 9, 1957. P.103.

3 «...im dramatischen Roman, nicht anders will heute dieser Stoff (c. à d. la Révolution) gepackt sein.» *Thomas Wendt. Vorwort.* Op. cit. p.477.

plaidant pour l'éclatement des limites du genre dramatique selon la tradition aristotélicienne.

A ses débuts, Brecht n'avait pas plus que Feuchtwanger l'âme d'un théoricien et, avant le milieu des années vingt, rares sont ses réflexions théoriques sur le théâtre en général et sur un théâtre «épique» en particulier. L'expression elle-même, dont il n'a jamais revendiqué la paternité, apparaît pour la première fois sous sa plume en 1926, dans un texte sur la mise en scène de *Sturmflut* d'Alfons Paquet par Piscator.[1] Ses références lorsqu'il parle du «théâtre épique» sont les mises en scènes de Leopold Jessner, d'Erwin Piscator et d'Erich Engel. Mais ses collaborateurs, Elisabeth Hauptmann par exemple, ont vu volontiers en lui l'inventeur du genre.[2] Feuchtwanger entretient lui aussi cette idée en écrivant:

> *Bertolt Brecht a fait une invention, il l'appelle le drame épique. Il n'est pas content du tout lorsqu'on l'explique par son manque de sens pour la construction. L'invention est la suivante: il renonce à toute tension dramatique et considère comme non artistique toute structure ingénieuse d'une action. Le drame épique brechtien supprime au contraire toute tension en faisant annoncer d'entrée les événements de façon naïve et explicite. Selon Brecht, il s'agit pour le spectateur de porter son attention non plus sur le contenu, mais sur le comment. Il s'agit en outre pour le spectateur de ne surtout pas s'identifier avec ce qu'il regarde.* [3]

Cet hommage n'est pas dénué d'une amicale ironie à l'égard de l'auteur de *Mann ist Mann*. La théorie de celui-ci va déjà un peu trop loin dans le formalisme, au

---

1 Voir Bertolt BRECHT: *Der Piscatorsche Versuch*. In: *Schriften zum Theater I*. Op. cit. p.188-190. L'emploi de l'expression «théâtre épique» dans ce texte n'est pas le fait du hasard. On sait en effet la part qu'a eue Piscator dans l'élaboration de ce théâtre.

2 Elisabeth HAUPTMANN, collaboratrice de Brecht, a noté dans son *Journal*, en date du 23 mars 1926: «Brecht findet die Formel für das *Epische Theater*: aus dem Gedächtnis spielen (Gesten, Haltungen zitieren) und arbeitet beim Schreiben in dieser Richtung. Er spielt sich die Vorgänge vor. So entstehen die "Zeigeszenen" wie B. sie nennt.» In: *Notizen über Brechts Arbeit 1926*. In: *Sinn und Form*. 2. Sonderheft Bertolt Brecht, 9,1957. P.243.

3 «Brecht hat eine Erfindung gemacht, er nennt sie «das epische Drama» . Er wird sehr böse, wenn man diese Erfindung aus seinem eignen Mangel an konstruktivem Sinn erklärt. Die Erfindung besteht darin, daß er auf jede Spannung im Drama verzichtet (...), daß er jeden zweckvoll ersonnenen Aufbau einer Handlung für unkünstlerisch ansieht. Vielmehr vernichtet das Brechtsche Drama (...) jede Spannung, indem es die Geschehnisse von vornherein naiv und deutlich ansagen läßt. Es kommt, nach Brecht, darauf an, daß der Zuschauer nicht mehr auf das Was, sondern auf das Wie achtet. Es kommt weiterhin, nach Brecht, darauf an, daß der Zuschauer um Gottes willen sich nicht einfühlt.» Lion FEUCHTWANGER: *Bertolt Brecht für Engländer. (1928)* Op. cit. p.544.

goût de Feuchtwanger, toujours en attente de l'œuvre achevée qui permettra à Brecht de s'imposer véritablement auprès d'un large public.[1]

Prendre pour référence cette théorie du «théâtre épique», telle que l'a formulée Brecht à partir de 1926, pour la comparer aux réflexions de Feuchtwanger sur le «roman dramatique» en 1919, n'est légitime que si l'on considère le chemin parcouru par Brecht, en partie avec Feuchtwanger, pour aboutir à l'élaboration de cette théorie.[2] Elle n'est pas sortie tout armée de la tête de Brecht en l'an 1926. D'ailleurs, en 1927, il insiste sur le caractère encore inachevé, en devenir, des principes d'un théâtre qu'il définit avec plus de nuances que Feuchtwanger, en se gardant par exemple d'opposer sentiment et «ratio»:

> *L'essentiel dans le théâtre épique est peut-être qu'il en appelle moins au sentiment qu'à la raison du spectateur. Celui-ci ne doit pas vivre le spectacle mais en faire l'objet de ses réflexions. Pourtant, il serait tout à fait inexact de dénier à ce théâtre la dimension du sentiment.* [3]

Il faut donc se garder d'une vision trop simplifiée et dogmatique qui donnerait à cette théorie du théâtre une rigidité qu'elle n'avait pas, du moins dans la première «phase» de la production dramatique de Brecht, dont le «tournant» se situe en 1926-1927, avec l'initiation du dramaturge au marxisme. C'est cette phase initiale qui nous intéresse ici, celle des tâtonnements jusqu'à l'expression des premiers principes du théâtre épique, non celle du *Petit organon pour le théâtre*, deux décennies plus tard.

Mais revenons au point de départ de nos réflexions: l'année 1919 où Feuchtwanger rédige la *Préface* de son «roman dramatique» et rencontre l'auteur de *Spartakus* . Nombre d'idées formulées dans cette *Préface* offraient matière à discussion entre les deux dramaturges. Nul doute que Brecht ait été d'emblée séduit par l'idée d'un élargissement de la définition du genre dramatique. Lui-même aspirait alors à briser le carcan des formes classiques du drame, dans l'écriture comme dans le jeu théâtral. Mais, à cette époque, il était loin de s'être détaché d'une vision encore

---

1 L'essai de Feuchtwanger sur Brecht, publié en 1928 peu après le succès de *L'Opéra de Quat'sous*, ne fait pas mention de cette œuvre. Cette comédie a-t-elle enfin satisfait l'attente de l'écrivain ? On peut le penser, bien que l'écrivain n'ait pas laissé de témoignage écrit à ce sujet.

2 Il ne peut être question pour nous ici de développer tous les aspects de la théorie du «théâtre épique». Seuls les éléments en rapport avec les réflexions de Feuchtwanger sur le «roman dramatique» nous intéressent.

3 «Das Wesentliche am epischen Theater ist es vielleicht, daß es nicht so sehr an das Gefühl, sondern mehr an die Ratio des Zuschauers appelliert. Nicht miterleben soll der Zuschauer, sondern sich auseinandersetzen. Dabei wäre es ganz und gar unrichtig, diesem Theater das Gefühl absprechen zu wollen.» Bertolt BRECHT: *Betrachtung über die Schwierigkeiten des epischen Theaters.* (D'abord publié sous le titre *Der Autor über sich selbst* dans *Frankfurter Zeitung*, 27. 11.1927.) In: *Schriften zum Theater I.* Op. cit. p.412.

traditionnelle, comme le montrent ses chroniques théâtrales, parues entre octobre 1919 et janvier 1921 dans le quotidien de la USPD *Der Volkswille*, à Augsbourg.[1] Il réclame une expression «plus forte du pathos du désespoir», parle de ses émotions et critique le jeu des acteurs, trop orienté vers le public, qui fait sentir l'absence du «quatrième mur», dans la mise en scène de *Kabale und Liebe*.[2] Jouer pour le parterre est négatif selon lui, la tension dramatique est au contraire un élément positif. Il refuse l'abstraction, la «proclamation» qui cache l'homme, dans *Die Wandlung* de Toller.[3] Ce qui est neuf dans ces critiques, c'est le ton, souvent provocant, grossier même, mais non la conception dramatique. Brecht cherche alors sa voie.

Or Feuchtwanger proposait une forme théâtrale jouant sur les deux registres de l'expression dramatique et narrative. Il ne s'agissait pas seulement de l'addition des possibilités offertes pas les deux genres, mais surtout de leur opposition. Cherchant à allier les contraires, l'auteur de *Thomas Wendt* ouvre la voie d'une écriture en double perspective, faisant se succéder un rythme rapide, dynamique et un rythme plus lent, ce qui annonce véritablement les oppositions de champs, mises plus tard en œuvre par Brecht, lorsqu'il fait alterner les scènes «dramatiques» et les passages statiques de «réflexion» dans une pièce comme *Le cercle de craie caucasien*. On pense aussi à la technique du film: une alternance de «gros plans», cadrés sur le «héros» avec ses conflits et ses contradictions [4], et de plans «en grand angle», montrant la réalité multiple, contradictoire et collective, entourant le héros et permettant de comprendre les forces qui l'agitent et le «brûlent» [5]. L'important ici est le dépassement d'une vision dramatique limitée au seul héros et à sa seule perspective. Le monde environnant – «Umwelt» – devient tout aussi essentiel. Un mot revient sous la plume de l'écrivain pour caractériser ces deux univers: le mot «contradictoire». Le terme est pris dans son acception générale ou psychologique. Brecht lui confèrera une dimension plus technique, puis dialectique, faisant du choc des contradictions un principe de structure et de jeu scénique, dont la finalité sera de «déranger» le public dans ses habitudes de vision et de pensée pour l'amener à une attitude active face au spectacle. Dans les réflexions de Feuchtwanger, il manque cette dimension de l'expression scénique, essentielle pour Brecht, chez qui elle est présente dès les

---

1 Voir le texte de ces chroniques de Brecht sous le titre *Augsburger Theaterkritiken* dans *Schriften zum Zheater I*. Op. cit. p.7 à 54.
Werner HECHT a analysé ces textes dans: *Der Augsburger Kritiker*. In: *Aufsätze über Brecht*. Berlin (Henschelverlag), 1970. P.11-25.

2 Bertolt BRECHT: *Kabale und Liebe*. 29. 9. 1920. In: *Augsburger Kritiken*. Op. cit. p.26.

3 Bertolt BRECHT: *Dramatisches Papier und anderes*. 14. 12. 1920. Ibidem, p.49.

4 «...die Kräfte (...), die in dem Helden wirken und sich bekämpfen und ihn verbrennen.» *Thomas Wendt. Vorwort*. Op. cit. p.477.

5 «Aber das, was diese Kräfte löst, das, was um den Helden ist (...), es ist zu mannigfaltig, es ist zu sehr voll Widerspruch (...), es kriecht mit zu viel Beinen (...), als daß man nicht davon reden, nicht davon schreien (...) müßte.» Ibidem, p.477.

premières pièces.[1] Brecht ne pouvait concevoir d'écrire sans être joué, et dans l'adaptation avec Feuchtwanger de *La Vie d'Edouard II* d'après Marlowe, sa créativité s'était exprimée autant dans le texte que dans la mise en scène, assurée par lui.

Certes, le vocabulaire employé par Feuchtwanger pour caractériser la forme nouvelle de sa pièce sur la Révolution reflète l'intensité du vécu, dont l'écrivain veut donner une image dramatique. Nous l'avons souligné plus haut: c'est un théâtre du cri, un théâtre-choc comme celui des expressionnistes, que semble ici prôner le dramaturge, bien qu'il ne l'ait pratiqué qu'avec mesure et avec une distance souvent ironique dans *Thomas Wendt.* Ce théâtre émotionnel semble se situer aux antipodes de la «froideur» brechtienne. Mais l'opposition est-elle aussi radicale qu'il y paraît ? En date du 27 juin 1920, Brecht a noté dans ses *Journaux*:

> *Parfois, l'idée m'envahit que mes travaux sont peut-être trop primitifs et démodés, ou bien lourds et sans assez d'audace. Je cherche des formes nouvelles et j'expérimente avec mon* sentiment *comme les tout jeunes. Mais ensuite, j'en reviens toujours à cette constatation que, par nature, l'art est simplicité, grandeur et* sensibilité, *et sa forme* froideur. *La chose est exprimée de façon imparfaite, je le sais.»*[2]

Cette «confession», liée à un moment de découragement, révèle un Brecht toujours en mouvement, n'excluant nullement le sentiment et l'émotion dans le théâtre nouveau qu'il recherche. Dénier cette dimension émotionnelle à sa théorie du théâtre épique relève d'un malentendu. Seules les pièces didactiques – «Lehrstücke» – du début des années trente iront dans le sens d'un jeu démonstratif d'où toute émotion sera bannie.

La contradiction avec la position développée par Feuchtwanger sur ce point s'amenuise encore si l'on rapproche cette «froideur» de la forme, évoquée par Brecht, de l'«objectivation» concernant le «roman dramatique»: «L'objectivation est tout», écrit-il [3]. Le dramaturge entend par là le refus de tout jugement de valeur

---

1 Un des éléments les plus précoces témoignant de cette écriture foncièrement *scénique* de Brecht, est la présence d'une lune en carton et de pancartes avec des slogans tels que «Glotzt nicht so romantisch» dans *Trommeln in der Nacht.*

2 «Mitunter überfällt es mich, daß meine Arbeiten vielleicht zu primitiv und altmodisch seien, oder plump und zu wenig kühn. Ich suche herum nach neuen Formen und experimentiere mit meinem *Gefühl* wie die Jüngsten. Aber dann komme ich doch immer wieder drauf, daß das Wesen der Kunst Einfachheit, Größe und *Empfindung* ist und das Wesen ihrer Form *Kühle.* Das ist mangelhaft ausgedrückt, ich weiß es.» Bertolt BRECHT: *Tagebücher 1920-1922.* Op. cit. p.13. (C'est nous qui soulignons).

3 «Ruckweis empor soll der Weg gehen, auf stark gegliederten Stufen, das gesprochene Wort sei das Hauptmittel und *Objektivierung alles.» Thomas Wendt. Vorwort.* Op. cit. p.476. (C'est nous qui soulignons).

exprimé de façon directe par l'auteur [1], le refus donc du théâtre tendancieux («Tendenzstück») ou didactique («Lehrstück») tel qu'il va se développer dans les années vingt avec le théâtre politique de tous bords. Feuchtwanger n'emploie pas l'expression de «théâtre objectif», mais Brecht l'utilisera avant celle de «théâtre épique» [2]. On peut considérer que, pour Feuchtwanger, entrent dans la définition de cette «objectivation» au théâtre non seulement la neutralité de l'auteur, mais aussi l'éclatement de l'univers étroit du héros dramatique. Avec l'introduction dans le drame de l'élément narratif qu'est la peinture du «monde environnant», et par là-même la confrontation du héros à une pluralité de perspectives [3], le dramaturge prend du recul, de la «distance» par rapport à celui-ci. Il a expérimenté le procédé dans *Thomas Wendt*, utilisant cette stratégie de la «distanciation» pour faire la chronique d'une époque, livrée au lecteur comme un document [4]. La pièce porte encore le nom du héros. Mais lorsqu'il remaniera son théâtre en 1934, en vue de sa publication dans les pays anglo-saxons puis chez Querido, Feuchtwanger l'intitulera *Neunzehn hundertachtzehn*: transformation révélatrice d'une conception dramatique qui n'est plus centrée sur un personnage principal, comme est significatif le passage du titre de *Warren Hastings* à celui de *Kalkutta, 4. Mai*, lors de l'adaptation de la pièce avec Brecht en 1926.

Nul doute que cette dimension «objective» du «roman dramatique» ait nourri les discussions avec l'auteur de *Spartakus*. La forme donnée à *La Vie d'Edouard II*, œuvre conçue également comme une chronique dédramatisée, en a été le premier fruit, produit de la collaboration des deux dramaturges.

Brecht a poussé beaucoup plus loin que son mentor cette «objectivation» du déroulement dramatique par l'introduction du «monde environnant». Le monde extérieur au héros «s'émancipe» radicalement de celui-ci [5]. Feuchtwanger introduisait dans le drame le monde réel avec sa profusion et ses contradictions, mais ne coupait pas le lien avec le héros. Brecht ne recherche pas la totalité du réel et confère à ce «monde environnant» une valeur en soi. Il met lui aussi l'accent sur les contradictions

---

1 «... Betrachtung soll vermieden, gesagte, nicht gestaltete Wertung vom Autor her soll ausgeschlossen sein.» Ibidem, p.475.

2 Ainsi par exemple en janvier 1926, à propos d'une pièce d'Emil Burri en qui il voit un écrivain de type nouveau, dans: B. BRECHT: *Objektives Theater.* In: *Schriften zum Theater I.* Op. cit. p.172.

3 «Roman: (...) ein Zeitbild, Hintergründe, Unterströmungen, Belichtungen von verschiedenen Seiten, (...) Umwelt, Ursachen und Ziele, das Bewegte und Bewegende.» *Thomas Wendt. Vorwort.* Op cit. p.475.

4 Voir plus haut nos remarques à ce sujet, au chapitre IV.

5 Brecht écrit par exemple: «Die Umwelt war natürlich auch im bisherigen Drama gezeigt worden, jedoch nicht als selbständiges Element, sondern nur von der Mittelpunktsfigur des Dramas aus. (...) Im epischen Theater sollte sie aber nun selbständig in Erscheinung treten.» Bertolt BRECHT: *Schriften zum Theater.* p.62. Cité d'après WEISSTEIN: *Vom dramatischen Roman zum epischen Theater.* Op. cit. p.38.

de ce monde. Mais, peu à peu, seules les contradictions sociologiques vont l'intéresser, et il les situera dans une structure dialectique, mettant en avant la possibilité de changer ce monde. Techniquement, Feuchtwanger gardait le principe de la mise en relief du héros, au premier plan, et lui opposait le grouillement de personnages à peine esquissés («flächig») à l'arrière-plan [1]. Les exemples tirés de *Thomas Wendt*, en illustration de cette remarque, témoignent de cette «platitude» des personnages secondaires: ils sont réduits à un seul trait, à une *fonction* dans l'économie de la pièce. Toute caractérisation psychologique complexe, toute mise en situation pittoresque sont évitées à dessein par le dramaturge, par exemple dans les figures du «Jüngstdeutscher», du «Oberlehrer» ou du «Regierungsrat».[2] Or. cette réduction des personnages à leur signification, à leur fonction dans l'instant scénique, sans le poids de leur histoire ou de leur psychologie, est un des principes du «théâtre épique», mais Brecht, l'a appliqué à tous les personnages, pas seulement aux figures secondaires, dans un contexte sociologique.

Brecht laisse au spectateur le soin d'établir le rapport entre l'action liée au héros et le monde extérieur à lui, de voir les contradictions entre les différentes «strates» qui constituent le «drame épique». Feuchtwanger renvoie lui aussi à un spectateur actif. Sur ce rôle du spectateur précisément, ses réflexions font apparaître à la fois une parenté d'esprit et une distance par rapport à la position brechtienne. La parenté d'esprit réside dans l'importance accordée au spectateur, instance suprême qui confère son sens à l'œuvre théâtrale. L'auteur de *Thomas Wendt* invite le spectateur (ou lecteur) à organiser lui-même les «fragments de matière» qu'il lui a livrés [3]. Le rapport entre auteur et lecteur (spectateur) est dynamique: à ce dernier de parachever ce que l'auteur a volontairement laissé inachevé, ce qui est resté imparfait, encore au stade expérimental dans son «roman dramatique». Ce spectateur actif semble rejoindre celui du théâtre épique, mais il reste encore prisonnier d'un rôle issu du théâtre que Brecht a qualifié de «bourgeois»: il demeure le personnage «sensible à la littérature», venant au théâtre pour y recueillir des impressions, pour voir s'éveiller en lui des «associations»[4]. A l'époque où il tentait de faire jouer son *Thomas Wendt,* Feuchtwanger était assez pessimiste sur la faculté de réception du public actuel, dont il

---

1 «Meine Technik: vor einem flächigen Hintergrund plastische Menschen gesetzt. Ein Gewimmel von Personen, nur als Farbflecke gesetzt (...).» *Thomas Wendt. Vorwort.* Op. cit. p.477.

2 Voir *Thomas Wendt. Vorwort.* Op. cit. p.478.

3 «Vielleicht wollte ich nur die Stoffteilchen hinstellen, in dem kühnen Glauben, der richtige Leser, der Hörer, von dem ich träume, werde sich aus dieser Dynamis selber seine Entelechie machen.» Ibidem, p.478-479.

4 «(Denn was ist am letzten Ende Dichtung anders als die Möglichkeit, Fäden weiterzuweben.) Vielleicht war mir der Farbfleck alles, die geweckte Assoziation.» Ibidem, p.479.

regrettait qu'il ne soit qu'une «masse composite rassemblée par hasard», avide de sensation et incapable de suivre «l'idée» mise en avant par l'auteur.[1]

Un fossé sépare finalement ce *spectateur idéal* selon Feuchtwanger, avec sa vision individuelle du jeu dramatique, du *spectateur d'aujourd'hui,* réagissant au sein de la masse, auquel Brecht a destiné son théâtre épique. Brecht est allé le chercher non au théâtre mais dans les arènes sportives.[2] Aussi attend-il de lui qu'il suive l'action scénique comme un match de boxe. C'est déjà à ce spectateur que s'adresse le combat singulier montré dans *Im Dickicht der Städte* ou la lutte pour le pouvoir dans *La Vie d'Edouard II.* Le théâtre comme «institution sportive» s'adressant à la masse prend la relève du théâtre «institution morale», s'adressant à l'individu.

Ainsi, la théorie du «roman dramatique» formulée par Feuchtwanger a joué un rôle dynamique dans les relations intellectuelles entre les deux dramaturges. Elle a été le point de départ de réflexions et d'expérimentations communes, qui ont permis à Brecht de systématiser l'idée d'un théâtre non aristotélicien. La conception de Feuchtwanger n'avait rien de révolutionnaire, mais elle mettait l'accent sur certaines possibilités nouvelles grâce à l'élargissement du genre dramatique par les éléments propres au genre narratif: il s'agissait en particulier de la multiplicité des perspectives, de rythmes contrastés dans le déroulement dramatique et du choc des contradictions entre le monde du «héros» et le monde extérieur à lui. Feuchtwanger se référait à un vécu de dimension collective et formulait l'idée d'un théâtre recherchant l'objectivité. Le spectateur était appelé à un rôle actif, consistant à remplir les «vides» laissés par l'auteur. Brecht a trouvé là, à une époque où lui-même n'avait encore aucune conception théorique une riche matière à réflexion. Plus audacieux que son aîné, il devait donner une orientation radicale à ses réflexions en les développant surtout sur le plan du jeu dramatique et gestique, une dimension qui manquait dans les considérations de Feuchtwanger, dont la théorie est centrée sur le verbe. Le spectateur actif, entrant dans le jeu, auquel s'adressait Feuchtwanger, devenait avec Brecht un

---

1 Citons largement ce texte de 1921, peu connu: «(...) schriebe einer heute das Stück unserer Zeit – für oder gegen die Revolution oder über ihr – schriebe einer ein heißes, atmendes Stück, «Kabale und Liebe» aus unserer Zeit heraus: das Publikum hörte ihn nicht zu Ende, Gejohl und Stinkbombeb wären die Antwort.
Was bleibt dem Dramatiker übrig in einer Zeit, die kein Publikum hat, nur zusammengewürfelte Zufallsmasse ? Vor Zuschauern, die kein einziges Gefühl, keine einzige Idee gemeinsam haben, sondern sich zusammensetzen aus lauter heterogenen Elementen, die niemals Eins werden können ?» Lion FEUCHTWANGER: *Die Bühnenkunst und die neue Zeit.* In: *Glossarium.* Satirische Monatsschrift für Theater, Kientop, Musik und Bücher. Hrsg. von Gerhard Schäke. Nr. 2, Leipzig, 1921. P.7-8.

2 «Mehr guten Sport» est le titre d'un article de Brecht paru dans le *Börsen-Courier* à Berlin, en date du 6 février 1926. Il commence par cette phrase: «Unsere Hoffnung (= c. à d. des dramaturges d'aujourd'hui) gründet sich auf das Sportpublikum.» In: *Schriften zum Theater I. Op. cit. p.60.*

personnage détaché, suivant une rixe sportive, tout en fumant son cigare. La dimension sociologique et dialectique, qui n'est pas non plus développée chez l'auteur de *Thomas Wendt,* est venue plus tard dans la réflexion de Brecht, avec la «découverte» du marxisme. Feuchtwanger n'est pas devenu un adepte inconditionnel du «théâtre épique», bien au contraire. Il est resté attaché à un certain équilibre entre les éléments émotionnels nécessaires pour «accrocher» le spectateur («die Spannung») et la «distance», tout aussi nécessaire pour permettre une prise de conscience de ce même spectateur.

L'élaboration progressive de la théorie du «théâtre épique», en partie par la radicalisation des réflexions de Feuchtwanger sur le «roman dramatique», en partie en contradiction avec ces idées, trouve son illustration dans les adaptations faites de concert par les deux dramaturges. La première, celle de la *Vie d'Edouard II,* d'après Marlowe, a été l'occasion de créer un langage nouveau et de structurer l'action dramatique par des procédés de «distanciation». Pour Brecht, ce fut aussi la première expérimentation d'un jeu scénique dédramatisé.

C. Débuts d'une collaboration: le démontage du héros classique dans *Leben Eduards des Zweiten von England* (1923-1924)

Si l'adaptation de la tragédie de Marlowe, éditée en 1594 sous le titre *The troublesome raigne and lamentable death of Edward the second, King of England: with the tragicall fall of proud Mortimer,* retient ici notre attention, ce n'est pas pour en disputer la paternité à Brecht. Certes, un conflit sérieux avait éclaté à ce sujet entre les deux dramaturges, Brecht allant jusqu'à demander à Herbert Ihering d'intervenir auprès de Feuchtwanger afin que celui-ci renonce à figurer comme co-auteur de l'adaptation[1]. Mais un accord était finalement intervenu, Feuchtwanger étant mentionné en pages intérieures comme collaborateur de Brecht pour ce texte[2], de même que Brecht sera nommé dans l'édition de la nouvelle version de *Warren Hastings,* parue sous le titre *Kalkutta, 4. Mai.* De cette dispute on peut pourtant

1 Voir à ce sujet: BRECHT: *Briefe.* Herausgegeben und kommentiert von Günter Glaeser. 2 Bände. Frankfurt/Main (Suhrkamp), 1981. Voir en particulier les lettres 88 à 92, écrites entre octobre 1923 et mars 1924. Vol. I, p.98 à 102.

2 La première édition complète du texte en 1924, chez Kiepenheuer à Potsdam, a pour intitulé: *Leben Eduards des Zweiten von England* (nach Marlowe). Historie von Bertolt Brecht. A l'intérieur, est indiquée cette mention: «Dieses Stück schrieb ich mit Lion Feuchtwanger. Bertolt Brecht.
Edition utilisée: B. BRECHT: *Leben Eduards des zweiten von England.* Vorlage, Texte und Materialien. Ediert von Reinhold GRIMM. Frankfurt/Main (Edition Suhrkamp 245), 1968. Cette édition critique propose également la traduction allemande du texte de Marlowe, publiée par A. W. Heymel en 1912, ainsi que la première version fragmentaire de Brecht, éditée dans *Der Neue Merkur* en 1924.

conclure que la part de Feuchtwanger dans l'adaptation du texte de Marlowe n'avait pas été négligeable.

La première contribution de l'écrivain avait été de faire porter l'attention de Brecht sur l'auteur élisabethain et de lui proposer d'adapter ensemble le texte anglais.[1] Dramaturge aux Kammerspiele de Munich, Brecht hésitait alors - nous sommes en septembre 1923 - à monter l'œuvre de Shakespeare, *Macbeth* ou *Richard II*, qu'on lui proposait. Le monument qu'était Shakespeare avait de quoi effrayer un débutant, et les «re-créations» révolutionnaires de son théâtre par le metteur en scène Leopold Jessner à Berlin apparaissaient comme un modèle difficile à suivre. Moins connu et moins joué que Shakespeare, Marlowe offrait à l'auteur de *Baal* un terrain idéal d'expérimentation théâtrale.

La proposition de Feuchtwanger d'adapter la chronique historique de Marlowe sur la vie d'Edouard II n'avait rien de fortuit. Elle montrait en effet combien l'écrivain s'était familiarisé avec l'univers dramatique des premières pièces de Brecht, au point de leur trouver une sorte de pendant dans le théâtre élisabethain de la fin du seizième siècle. Les correspondances étaient nombreuses[2] et c'était sur elles qu'allait s'ancrer le travail d'adaptation.

Il y avait d'abord le motif de l'homosexualité du roi, élément d'anarchisme menant à l'autodestruction du personnage, déjà présent dans *Baal* et dans *Im Dickicht*. Marlowe avait choisi de mettre en scène un anti-héros, déplacé dans son rôle de Roi et de Puissant, voué à un destin lamentable. Son assassinat, dans les égouts du château, était un épilogue du goût de Brecht. N'avait-il pas laissé son poète Baal, un être lui aussi mu par ses seuls instincts jusqu'à la déchéance totale, «crever» comme une bête au terme de la pièce ? Rien de tragique dans cette mort sordide qui devait susciter le dégoût plus que la pitié. Celle-ci, encore perceptible chez Marlowe, n'aurait plus sa place dans l'adaptation.

L'équivoque, les contradictions du personnage d'Edouard II, hésitant à renoncer à son favori ou à abdiquer, cherchant le scandale, tantôt aveugle, tantôt lucide, étaient encore un élément propre à intéresser Brecht. L'action historique lui offrait en effet une profusion d'épisodes à la lumière desquels il pouvait mettre en avant ces contradictions en montrant les *comportements* du héros dans une succession

---

1 Feuchtwanger était bon connaisseur du théâtre élisabéthain, ayant lui-même adapté entre octobre 1917 et février 1918, à la suite de *Jud Süß*, la pièce *Appius und Virginia* de Webster. Son adaptation était libre, en vers non rimés, et mettait surtout en avant le problème de l'homme de pouvoir devenant criminel. Par contraste, les rôles comiques avaient été fortement accentués.

2 Voir à ce sujet l'article de Manfred PFISTER: *Vor- und Nachgeschichte der Tragödie* Eduards II *von Marlowe über Brecht und Feuchtwanger bis zu Ihering und Kerr.* Wirkungsästhetische Untersuchungen zur Klassikerrezeption in den zwanziger Jahren. In: O. KUHN (Hg.): *Großbritannien und Deutschland.* Festschrift für J.W. Bourke. München, 1974. P.372-403. Voir en particulier p.381 et suivantes.

de *situations* significatives. La psychologie du souverain démythifié, tombé dans la déchéance, devait même être primitive afin qu'apparaisse le motif essentiel de la chronique de Marlowe, selon Brecht: l'évocation d'une lutte sans merci, chaotique et impénétrable dans sa motivation, comme dans *Im Dickicht*.

En outre, la dramaturgie «ouverte» de l'écrivain élisabethain s'inscrivait dans une tradition populaire à laquelle Brecht tentait lui aussi de rattacher son théâtre. Le montage de tableaux non reliés entre eux, centrés chacun sur un épisode, sans unité de lieu ni de temps, permettait les changements de perspective et les contrastes les plus marqués, comme dans les ballades ou les complaintes («Moritaten») chantées sur les foires. Le titre même de la pièce de Marlowe, cité plus haut, situait l'œuvre dans la tradition des chroniques épiques, mais dans une perspective anti-héroïque: chronique d'une mort lamentable annoncée. La tension dramatique, l'attente d'où naissaient, dans le drame classique, la crainte et la pitié, se trouvaient ainsi d'entrée neutralisées. Marlowe offrait à Brecht l'exemple d'un procédé «épique» à un moment où celui-ci était en quête d'une dramaturgie en rupture avec la tradition classique. L'occasion était belle pour faire de l'adaptation de cet *Edouard II* anglais un champ d'expérimentation pour une technique nouvelle d'écriture et aussi de jeu, puisque l'adaptateur était également le metteur en scène. La harangue au public, qui ouvre cette adaptation dans la tradition des jeux de foire pour annoncer l'histoire et le destin de ses héros, ainsi que les titres narratifs donnés à chacun des tableaux en apportent l'illustration la plus immédiate. La pièce est ainsi découpée en onze séquences datées avec précision, la première marquant la montée sur le trône d'Edouard II, le14 décembre 1307, et le rappel à la cour de son favori Gaveston, la dernière l'assassinat du roi, le 11 février 1326, à Londres[1].

Feuchtwanger avait ainsi vu juste en proposant à Brecht cette pièce de Marlowe dont les composantes thématiques et formelles avaient une parenté incontestable avec ses premières œuvres, *Baal* et *Im Dickicht* en particulier. Il ne pouvait douter que son jeune ami traiterait le texte original avec une liberté iconoclaste, et ce n'était sans doute pas pour lui déplaire. Lui-même avait utilisé le théâtre antique pour s'exprimer, au moment de la guerre, sur des sujets alors censurés: l'héroïsme guerrier, la défaite, la paix. Il n'avait pas craint d'actualiser les textes, sans audace excessive dans *Les Perses*, avec plus d'insolence dans *La Paix*, le genre comique le permettant plus aisément.

Le bouleversement des valeurs engendré par la défaite de 1918 posait en des termes nouveaux le problème de la réception des «classiques» pour les hommes de théâtre. Fallait-il les rejeter dans l'oubli, avec les «valeurs éternelles» et les grands

1 Le texte auquel nous nous référons est celui de la première édition complète de 1924, repris dans le volume édité par R. Grimm, op. cit. p.149 à 230. La version créée le 19.3.1924 fut sensiblement différente, Brecht remaniant sans cesse son texte au cours des répétitions. Le livret de scène ayant été perdu, on en est réduit aux témoignages des contemporains à ce sujet.

caractères humains qu'ils mettaient en scène ? Fallait-il actualiser ces «intouchables», réputés hors du temps ? Brecht était pour les solutions radicales. Avant qu'il ne découvrît *Edouard II*, il se déclarait prêt à monter *Die Jungfrau von Orleans* de ce «Schillinger», comme il l'appelait dans son irrespect. Il avait même déjà fait les coupures: quelques vers, c'était tout ce qu'il en gardait ![1] Pour le reste, le texte classique n'était pour l'auteur de *Baal* que «matériaux» exploitables à merci, et l'idéologie qui s'y exprimait ne pouvait avoir pour le public du temps la moindre «valeur utile»[2].

Certes, le théâtre de Marlowe était fort éloigné du théâtre classique allemand ou français et pouvait être pour Brecht l'occasion de nuancer sa position sur le répertoire du passé. Mais ne fallait-il pas craindre, en dépit des analogies qu'il y trouvait avec son propre univers dramatique, qu'il rende l'œuvre méconnaissable? Cette crainte, Feuchtwanger ne l'avait pas, si l'on en croit un bref poème qu'il écrivit l'année même de la création de *La Vie d'Edouard II* sur l'activité d'adaptateur: à l'unisson avec Brecht, il la définit comme la création d'une «œuvre nouvelle à partir d'une matière ancienne»[3]. La part du «mentor» dans l'adaptation de la pièce ne pouvait donc être de veiller jalousement au respect du modèle littéraire, mais bien d'entrer dans les intentions dramaturgiques du re-créateur de l'œuvre et de contribuer à les réaliser.

Cette réalisation passait en particulier par le choix d'un langage propre à traduire la brutalité de la fable historique et le caractère primitif des rapports de force entre les personnages. Dans la traduction de A. W. Heymel, parue en 1912, les vers non rimés se lisaient bien, trop bien même, avec leur rythme le plus souvent iambique et leur archaïsme baroque. Feuchtwanger était capable de recourir au texte anglais original pour en analyser la rhétorique, les allusions savantes et les images. Nul doute que son aide dans ce domaine de la versification fut précieuse pour Brecht. L'alternative d'une adaptation en prose fut-elle objet de discussions entre les deux dramaturges ? On l'ignore. On peut penser que, pour l'un comme pour l'autre, utiliser le vers non par fidélité à l'original, mais pour prendre le contrepied de l'élévation et de l'harmonie recherchées par l'auteur élisabethain et par son traducteur allemand avait un attrait tout particulier. Quelques années plus tard, en exil, Brecht poussera très loin

---

1 Rudolf Frank, metteur en scène aux Kammerspiele, raconte cet épisode dans ses mémoires, rapportés par Wolfgang PETZET dans: *Theater. Die Münchner Kammerspiele 1911-1972.* Op. cit. p.151-152.

2 «Gebrauchswert», «Materialwert» sont les termes qu'emploie Brecht à cette époque à propos des classiques. Voir par ex. :*Wie soll man heute Klassiker spielen?* In: Bertolt BRECHT: *Schriften zum Theater I.* Op. cit. p.89 et suiv.

3 «Ich, zum Beispiel, schreibe manchmal / Bearbeitungen. Manche nennen es auch / Nachdichtungen, und das ist so: Ich mache / aus altem Stoff ein neues Stück und / setze unter den Titel / den Namen des toten Dichters, der sehr / berühmt ist und von keinem gekannt (...).» Lion FEUCHTWANGER: *Bearbeitungen.* In: *Die Weltbühne.* 1924 (20), 44 (30.10.1924), p.673.

l'utilisation du vers à contre emploi: sa tentative,en 1945, pour mettre le *Manifeste communiste* en hexamètres laissera Feuchtwanger quelque peu perplexe...

En l'absence de documents écrits, on en est réduit à des conjectures sur la part exacte revenant à chacun des deux adaptateurs dans la mise au point du texte.[1] Les souvenirs de quelques témoins privilégiés de la collaboration entre Feuchtwanger et Brecht, Bernhard Reich, metteur en scène aux Kammerspiele, Carl Zuckmayer ou Marieluise Fleißer apportent pourtant quelques précisions à ce sujet. Selon Reich, c'était surtout l'irrespect de Feuchtwanger à l'égard des personnages historiques qui avait permis aux deux dramaturges de se rejoindre[2]. Carl Zuckmayer fit la connaissance de Brecht à l'automne 1923, précisément au moment de son travail sur le texte de Marlowe avec Feuchtwanger. Selon lui, la part de ce dernier fut importante pour l'orientation d'ensemble à donner à l'adaptation et pour l'arrière-plan historique, ainsi que dans la construction et la succession des scènes. Brecht reconnaissait la supériorité de son ainé en ces domaines. Pour la mise en forme des dialogues et «l'atmosphère», pour l'invention scénique et les «idées poétiques», lui-même était souverain et d'une «productivité» qui stupéfiait le jeune Zuckmayer.[3]

Sur le travail de versification, Marieluise Fleißer rapporte que Brecht venait soumettre à son «mentor» les vers qu'il avait jetés sur le papier, des vers parfois faibles, trop sagement rythmés, que Feuchtwanger avait ensuite toutes les peines du monde à rendre rocailleux, car, disait-il, «chez Brecht, il faut que les choses soient raboteuses»[4]. Loin d'être le gardien de la tradition classique, l'écrivain en était bel et

---

1 Voir à ce sujet: Ulrich WEISSTEIN: *Vom dramatischen Roman zum epischen Theater.* (1963) Op. cit. p.41-42. Voir également du même auteur: *The First Version of Brecht /Feuchtwanger's* Leben Eduards des Zweiten von England *and Its Relation to the standard Text.* In: *JEGP (= Journal of English and Germanic Philology.* Vol. LXIX, Nr 2, April 1970. P. 193-210. Cf. plus particulièrement p.194.

2 Voir: Bernhard REICH: *Erinnerungen an Brecht.* In: *Theater der Zeit.* 1966, H.3. Repris sous le titre *München 1923* dans: BRECHT: *Leben Eduards...*Op. cit. p.250-251.

3 «Mit Feuchtwanger, der sehr viel vom Theater verstand und ein enormes literarisches Wissen hatte, besprach er die Möglichkeiten, die Hintergründe, die Konstruktion, die Szenenfolge, die geistige Grundlinie. Da ließ er sich gern beraten, sogar führen. Alles andere, die Formung, die sprachliche Gestalt, das Atmosphärische, die Dialoge kamen von ihm, und da war er absoluter Souverän. Seine poetischen und szenischen Einfälle waren unerschöpflich, und er produzierte sie mit derselben Leichtigkeit, mit der er sie wieder verwarf.» Carl ZUCKMAYER: *Als wär's ein Stück von mir.* Op. cit. p.320-321.

4 «Die Arbeit scheint so vor sich gegangen zu sein, daß Brecht zuvor sein Geschriebenes mitbrachte, dies Geschriebene wurde dann von beiden beklopft, der Lion war der Eiserne, der viel jüngere Brecht kam gern in ein geniales Schludern. Wie alles auf der Welt war es nicht immer die reine Freude, Feuchtwanger stöhnte mir einmal vor, Brecht sehe schon gar nicht mehr, was er mache, er sei jetzt zwei Tage in Augsburg gewesen und habe von dort ganz abscheulich glatte Rhythmen mitgebracht, es koste unendliche Mühe, das alles wieder aufzurauhen, damit es gehörig holpere, bei Brecht müßten die Dinge nämlich holpern.» Marieluise FLEIßER: *Auf der Augustenstraße.* In: *50 Jahre Schauspielhaus, 25 Jahre Kammerspiele im Schauspielhaus.* München, 1951. Repris dans l'édition de GRIMM de B. BRECHT: *Leben Eduards ...* Op. cit. p.265.

bien le fossoyeur, en parfaite connivence avec son comparse. Le résultat en est un style elliptique, faisant l'économie des articles et des terminaisons grammaticales, bouleversant les structures, parfois à la limite du compréhensible, plus souvent d'une grande force expressive, comme le montre ce passage, d'une émotion contenue:

EDUARD: Ach Spencer,
Da Worte roh sind, nur trennen Herz von Herz,
Und Verständigung uns nicht geschenkt ist,
In solcher Taubheit bleibt nur körperlich Berühren
Zwischen den Männern. Doch auch dieses ist
Sehr wenig und alles ist eitel.[1]

La connivence des adaptateurs, dont on sait qu'elle prit parfois des allures conflictuelles, a trouvé sa transposition dramatique au dernier tableau de la chronique. Mortimer scelle le destin d'Edouard II dans un message équivoque adressé à ses gardiens, personnages obtus comme on en trouvera dans *Schweyk*:

«Eduard zu töten scheut Euch nicht gut ist es»[2]

La mort d'Edouard tiendra ainsi à une virgule oubliée à dessein, avant ou après le «nicht». Utilisée comme élément de dédramatisation dans la scène de l'exécution, la virtuosité grammaticale se lit ici comme un rappel humoristique des disputes entre les deux adaptateurs à propos d'une virgule.

L'un et l'autre étaient friands d'auto-citations ou de procédés de parodie, livrés à la perspicacité du lecteur. Certaines allusions scabreuses, certaines images récurrentes, comme celles du «marécage», de la «jungle» («Dickicht», «Gestrüpp») ou du «cloaque», les métaphores animalières sont sans peine identifiables: Brecht usait là d'un registre déjà éprouvé [3]. Comme pour marquer son territoire, il avait également émaillé le texte de «lunes» diverses, lunes rousses et chancelantes, ou lunes noires [4], contrepoint de la lune-lampion accrochée dans un coin du décor pour déranger le bourgeois romantique dans *Trommeln in der Nacht*.

---

1 B. BRECHT: *Leben Eduards* ... Sixième tableau. Op. cit. p.195.
Ce passage montre en outre que le motif de l'homosexualité n'est pas exploité par les adaptateurs à des fins de provocation. Il est mis en rapport avec le thème de l'incommunicabilité entre les êtres, déjà souligné dans *Im Dickicht*.

2 B. BRECHT: *Leben Eduards des Zweiten von England*. Op. cit. p.222.

3 Voir à ce sujet l'étude stylistique très approfondie de Volker CANARIS: *«Leben Eduards des Zweiten von England» als vormarxistisches Stück Bertolt Brechts*. Bonn (Bouvier), 1973. A propos des métaphores, voir en particulier le chapitre *Sprache*, p.65 et suivantes.

4 BRECHT: *Leben Eduards des Zweiten von England*. Op. cit., pp. 170, 172, 173, 200, etc...

Plus que dans les images ou dans les audaces verbales, apanage de Brecht, c'est dans la transformation du personnage de Mortimer, l'adversaire d'Edouard II, que l'on croit reconnaître l'empreinte de Feuchtwanger. L'auto-citation va ici de pair avec la parodie, l'écrivain prenant ainsi ses distances par rapport à lui-même et à ses propres créatures. Chez Marlowe, Mortimer n'était qu'un pair du royaume, dont le neveu, ambitieux et sans scrupules, prenait en mains la chute et l'exécution du roi. Abandonné par la fortune, à la fin de la pièce, le personnage s'abandonnait au fatalisme sur le cours de l'histoire, avant de disparaître. Dans l'adaptation, il apparaît comme une de ces figures d'intellectuels chers à l'auteur de *Warren Hastings* ou de *Jud Süß,* qui succombent à l'appétit de pouvoir, avec une démesure dont ils prennent conscience à l'instant de leur chute. On chercherait en vain dans le théâtre de Brecht des personnages répondant à ce type: Galilée, seul «intellectuel» qu'il ait mis en scène, est un homme du savoir concret, un scientifique et non un spéculateur. Au début de la pièce, le spectateur découvre Mortimer dans la pose de l'homme de cabinet, seul parmi ses livres, méditant tout haut sur l'histoire antique et la vanité des choses humaines. Mais le regard de cet intellectuel sur l'agitation du monde à sa porte est d'un réalisme brutal. L'idéalisme, le sentimentalisme n'ont plus cours, comme déjà dans *Der Holländische Kaufmann,* le langage très cru du personnage étant sans doute plutôt propre à Brecht.[1] Les hymnes à la puissance, prêtés au jeune Mortimer par Marlowe, ont disparu. Le personnage désabusé se livre au jeu du pouvoir sans passion, gardant une distance sceptique. Après l'assassinat d'Edouard, dans sa dernière tirade sur la «Roue de la Fortune», il semble se jouer du couplet fataliste par lequel Marlowe assurait à son héros une sortie «digne», celle d'un philosophe[2]. Ses ultimes paroles sont une pirouette, la pirouette d'un bouffon qui ironise sur toute prétention à une philosophie de l'histoire[3]. Brecht, qui connaissait les héros des drames historiques de

---

1 «Londres a besoin de farine» est la réponse de Mortimer à l'Archevèque venu lui dire que Londres a besoin de lui. A la Reine éplorée, il réplique: «Mylady, Ihr seid verwitwet durch / Eines Schlächters Sohn / (...) Madame, die Haut wird schlecht von zuviel Tränen / Verwaiste Nächte machen alt. Tranige Gefühle / Erschlaffen den Leib. Schafft Euch, Mylady,/ Befriedigung. Das rohe Fleisch,/ Gewöhnlich, will benetzt sein.» Ibidem, p. 158 et p. 160-161.
Au vu de cet exemple, on souscrit volontiers au jugement d'un critique américain: «the language is Brecht's but the personality creation Feuchtwanger's.» Faith G. NORRIS: *The collaboration of Lion Feuchtwanger and Bertolt Brecht in* Edward II.» In: John SPALEKalkutta, 4.Mai(ed.): *Lion Feuchtwanger. The man, his ideas, his work.* Op. cit. p.293.

2 «Feile Fortuna, ja, an deinem Rad / Da ist ein Punkt, und wer an den gelangt,/ den reißts kopfüber. An dem Punkt steh ich,/ und da ich seh, daß ich nicht höher kann,/ was gräm ich mich um meinen jähen Fall?- / Lebt wohl, schön Isabell. Um Mortimer / weint nicht. Gering schätzt er die Welt / und geht als Wanderer neue Lande suchen.». (Traduction allemande de 1912). In: BRECHT: *Leben Eduards...*Op. cit, p.107.

3 «'s ist, Knabe, die schlumpichte Fortuna treibts,/ Ein Rad. 's treibt dich mit nach aufwärts./ Da kommt ein Punkt, der höchste. Von dem siehst du,/ 's ist keine Leiter, 's treibt dich nach unten./ Weil eben rund ist. Wer dies gesehn hat, fällt er,/ Knabe, oder läßt er sich fallen? Die Frage / ist spaßhaft. Schmeck sie!» Ibidem, p.228. La confrontation de ce passage avec le texte traduit de Marlowe, cité ci-dessus (voir la note précédente), donne un exemple éclatant de la métamorphose de l'œuvre entre les mains des deux adaptateurs. L'utilisation du vers comme langage artificiel, anti-

son ami, pourrait bien avoir contribué à infléchir en ce sens l'image du personnage. En tout cas, la métamorphose du personnage de Warren Hastings, qu'opèrera Feuchtwanger deux ans plus tard avec la collaboration de Brecht à Berlin, s'annonce déjà.

Si la parodie de la trahison du Christ par Judas, traitée avec une grande décence au sixième tableau[1], porte plutôt la signature de Brecht qui, dès ses premiers essais dramatiques, recourait volontiers à des thèmes bibliques [2], celle de l'histoire de la Guerre de Troie, au troisième tableau [3], est de la même veine que certaines scènes de *La Paix* d'Aristophane, actualisée par Feuchtwanger en 1917, avec force anachronismes. Brecht ne saurait, bien sûr, avoir été inactif dans la conception de ce véritable morceau de bravoure. Gageons que les deux adaptateurs se sont rejoints sans peine pour ce «démontage» radical de la tradition héroïque dans la littérature et l'histoire. Rien dans le texte de Marlowe n'invitait à cette parabole sur la guerre, mise dans la bouche de Mortimer, si ce n'est une comparaison rapide entre Gaveston et «la garce grecque», responsable d'un conflit sanglant[4].

Tenter de tirer une ligne de partage entre les deux dramaturges lors de la rédaction de ce texte serait vain, sans doute. Pourtant, l'insistance des exégètes à prendre pour seule référence, dans leurs analyses, les écrits de Brecht[5], incite à mettre l'accent sur la contribution «possible» de son partenaire, au risque d'aller trop loin en ce sens.

Un élément extérieur, l'ampleur de la tirade, qui ne compte pas moins de soixante dix vers, est un premier indice pour le lecteur qui inclinerait à attribuer à Feuchtwanger une part importante dans la conception de la parabole. Dans le deuxième livre de *Thomas Wendt,* le dramaturge avait déjà recouru au procédé «épique» d'insertion d'un récit «parallèle», interrompant le déroulement dramatique. La valeur symbolique de ce récit, destiné à préciser la signification de la démarche de Wendt, était soulignée par l'abstraction du personnage qui le relatait: «l'Etranger» était sa seule appellation.[6] Cet «Etranger» racontait son expérience de l'action, aux colonies. Seul le

---

réaliste et discordant, et non comme moyen permettant de rehausser une action héroïque, apparaît ici avec évidence.

1 Ibidem, p.197.

2 *Die Bibel* (1913) est le titre du premier essai dramatique qu'ait publié Brecht.

3 BRECHT: *Leben Eduards...* Op. cit. p.164-165.

4 Dans la traduction allemande, Lancaster apostrophe Gaveston en ces termes: «Verworfener! / Der, wie die griechische Metze, zu den Waffen,/ zu blutigen Kriegen kühne Kämpen schleppte». In: BRECHT: *Leben Eduards*..Op. cit. p.54-55.

5 C'est le cas de Volker CANARIS dans son analyse très poussée de cette parabole sur la guerre, op. cit. p.78 et suivantes.

6 «Der fremde Herr». In: *Thomas Wendt.* Zweites Buch, (Szene) 11. Op. cit. p.151-153.

hasard, un caprice de la nature, avait fait qu'un peuple avait été décimé et une région «civilisée»:

> *Si le vent, ce jour là, avait été à peine plus fort ou plus faible (...), je n'aurais pas lancé mon expédition, des milliers d'hommes ne seraient pas morts, les chemins de fer n'auraient pas été construits, (...) je serais probablement encore à mon poste aux colonies, (...) et je n'aurais pas le plaisir d'avoir fait votre connaissance.*[1]

Une petite cause produisant de grands effets, un motif futile, individuel, menant à la destruction de deux peuples, parce que le hasard s'en mêle, déclenchant un processus que plus rien ne peut arrêter: voilà l'histoire de la Guerre de Troie, telle que Mortimer la narre devant le Parlement de Londres:

> *Die Griechen weiter liegen fischend auf den Segeln,*
> *Den herabgelassenen, bis in einer Ale-Kneipe*
> *Im Hafenviertel einer einem*
> *Die Nase blutig haut, ausredend sich,*
> *Dies sei um Helena.*
> *Vor jemand sichs versah in folgenden Tagen,*
> *Griffen viele Hände nach vieler Hälsen.*
> *Von zerbrochenen Schiffen spießte man viele auf,*
> *Ertrinkende, wie Thunfische.*[2]

Par delà le contraste stylistique avec le récit dans *Thomas Wendt*, c'est bien la même idée qui est développée dans les deux passages, dans une même intention de «démontage» des «grandes actions» de l'histoire. Comme «l'Etranger», Mortimer achève sa narration sur l'hypothèse d'un processus qui aurait changé l'histoire, et sur une «pointe» finale:

> *Wäre also nicht meist Verständigung*
> *Unmenschlich, menschlich Ohr verstopft, -*
> *Gleichgültig, jene Helena war'ne Hur*
> *Oder Großmutter höchst gesunder Stämme, -*
> *Stünde Troja noch, das viermal größer war*
> *Als unser London (...)*
> *(...) wär nicht dieses ganze*

---

1 «Wäre die Windstärke an jenem Tag um ein Quentchen größer oder kleiner gewesen, (...) dann hätte ich meine Expedition nicht gemacht, die Tausende wären nicht umgekommen, es wären keine Bahnen gebaut worden, (...) ich säße wahrscheinlich noch auf meinem Posten in den Kolonien, (...) und hätte nicht das Vergnügen ihrer Bekanntschaft.» Ibidem, p. 152-153.
Feuchtwanger a repris ce thème du hasard, à l'origine du succès ou de l'échec des actes dits héroïques, dans une comédie intitulée *Wird Hill amnestiert* (1923-1924) dont il sera question au prochain chapitre.

2 BRECHT: *Lebens Eduards...* Op. cit. p.164.

Geschlecht in seiner Mannheit abgestorben.
Quod erat demonstrandum. Freilich
Hätten wir dann auch nicht die Ilias.[1]

Cette rapide confrontation montre à quel niveau a pu se situer la contribution de Feuchtwanger à l'élaboration de ce passage. Il semblerait qu'on puisse lui attribuer un rôle décisif dans la structure de cette parabole, et même l'idée de l'introduire. On sait combien il était attaché à ces «signes» donnés au spectateur pour lui permettre de saisir la signification profonde de ses œuvres. Il avait même tendance à trop expliciter sa pensée, ainsi dans les dernières répliques de la scène de *Thomas Wendt* citée plus haut. A Wendt qui lui demandait qui il était, «l'Etranger» répondait:

Quelqu'un qui a changé le monde. A la suite d'un hasard.[2]

Rien de tel à la fin de la fable parodique de la Guerre de Troie. Le lecteur y attend-il, par exemple, quelque expression donnant à la parabole une dimension d'actualité, au lendemain de la guerre mondiale? Il sera déçu. Le «Quod erat demonstrandum» clot la chronique d'un carnage, illustrée par les images les plus crues, sur le ton satisfait de l'homme de sciences objectif en toutes choses. Le récit, conçu comme une «démonstration», perd ainsi sa dimension dramatique. L'émotion qu'il pouvait susciter retombe, et cède la place à un sentiment de dérision devant le jeu scénique qui suit: «Edouard pleure» ![3] La parabole se suffit à elle-même. Les ruptures de tons et l'expression gestique l'emportent sur le commentaire: comment ne pas y voir la «patte» de Brecht ?

Sur le rôle central que prenait cette scène comme point de cristallisation, en quelque sorte, du sens de la pièce, les deux adaptateurs ne pouvaient qu'être d'accord. La Guerre de Troie offrait à la fois l'archétype de la guerre dans toute son horreur et l'image mythique, héroïque qui pouvait en être donnée. Démonter cette image en réduisant les acteurs de cette guerre à leur dimension individuelle, dérisoire.— «Hélène, la putain», «Lord Paris» le têtu — ne pouvait avoir pour finalité l'expression d'un fatalisme a-politique devant un phénomène inéluctable[4]. Chez Marlowe, c'était le conflit entre la royauté et la noblesse (les Peers), la lutte politique pour le pouvoir, donc, qui était à l'origine de la guerre. Gaveston n'en était que le prétexte. Dans

---

1 Ibidem, p.165.

2 «*Der fremde Herr:* einer, der die Welt verändert hat. Infolge eines Zufalls.» In: *Thomas Wendt* Op. cit. p.153.

3 «EDUARD *weint* ». BRECHT: *Leben Eduards*...Op. cit, p. 165.

4 CANARIS tend vers cette interprétation en analysant la guerre, telle qu'elle apparait dans le récit, comme une catastrophe naturelle. Voir le chapitre intitulé «Der Krieg als Naturereignis», op. cit. p.78 et suivantes.

l'adaptation, la vision matérialiste de la guerre, dont la mécanique était mise en route par la bassesse humaine, renvoyait à une réalité vécue, inacceptable: la guerre mondiale. N'était-ce pas d'elle qu'il s'agissait dans les scènes de combat où hommes et bêtes étaient engloutis dans la fange («Sumpf»), après un carnage bestial [1]? Le démontage du mythe de la guerre héroïque, tradé par l'histoire et la littérature, entretenu par les politiques, était, dans l'esprit des adaptateurs, une mise en accusation, non pas l'expression d'un quelconque fatalisme. L'adaptation de *La Vie d'Eduard II* de Marlowe s'inscrivait ainsi dans la continuité de la production dramatique des deux adaptateurs, née de la guerre: *Thomas Wendt*, d'une part, *Trommeln in der Nacht*, avec le personnage de Kragler, de l'autre.

Le démontage du mythe de l'héroïsme guerrier, réduit dans la parabole sur la Guerre de Troie à sa dimension de querelle individuelle et mesquine, allait de pair avec le démontage de la tragédie classique avec ses «héros» hors du commun. Mettant en scène le personnage d'Edouard II, sorte d'anti-héros, et adoptant la forme narrative de la chronique, le drame élisabethain se prêtait bien à cette «manipulation». Le récit de la fin «lamentable» du roi d'Angleterre était devenu l'histoire d'une auto-destruction irrationnelle, entraînant dans son sillage la destruction de tout un peuple, pris dans la guerre. La versification, au rythme volontairement heurté, rocailleux, avait été conçue en contrepoint des vers classiques, toute harmonie, tout naturel en étant banni.

La mise en scène de l'œuvre, assurée par Brecht pour les *Kammerspiele* de Munich avait marqué la première expérimentation d'une technique de distanciation annonçant le «théâtre épique». Le découpage de l'action dramatique en tableaux avait été souligné par les interventions du «meneur de jeu» («Spielleiter»), fort applaudi par le public.Dans une scène comme celle de la pendaison de Gaveston, Brecht avait mis en avant la virtuosité de la gestique, élément essentiel de son théâtre «démonstratif». Les décors volontairement grossiers, les haillons portés par les personnages relevaient d'un mélange de naturalisme et de stylisation, donnant une image grimaçante de la misère engendrée par la guerre. Thomas Mann avait réagi avec irritation à ce misérabilisme affiché avec ostentation, allant dans le sens anti-bourgeois du «Prolet-Kult».[2] Feuchtwanger avait pour sa part suivi les répétitions et la représentation de *La Vie d'Edouard II* avec enthousiame, découvrant toutes les audaces techniques dont Brecht était capable.

Le spectacle qu'avaient pu voir les Munichois le 18 mars 1924 n'avait que peu de rapports avec un travail d'adaptation sur un texte «classique». Le fruit du premier travail de collaboration de Brecht et Feuchtwanger était une pièce nouvelle,

---

1 Voir par exemple au quatrième tableau, intitulé «Die Schlacht von Killingworth (15. und 16. August 1320).», les paroles de Gaveston, in BRECHT: *Leben Eduards...* Op. cit. p.168-169.

2 Voir Thomas MANN: *Briefe aus Deutschland.* (1922-1925). 5. Brief.In: *Gesammelte Werke.* Band XIII (Nachträge) Frankfurt/Main (S. Fischer), 1974. P.304-306.

pas une copie. La part de Feuchtwanger dans le choix et l'élaboration du texte avait été plus importante qu'on ne l'accorde communément, sans qu'il soit pourtant possible de la déterminer avec précision. Malgré quelques conflits au sujet de la paternité du texte, les deux dramaturges avaient, d'évidence, trouvé la voie d'une coopération «productive» puisqu'ils devaient bientôt renouveler l'expérience. Cette fois, le texte qu'ils voulaient adapter était de la plume de Feuchtwanger: *Warren Hastings*, créé avec succès en 1916. La «philosophie» qui sous-tendait le drame avait vieilli et il s'agissait de mettre la pièce au goût du jour, afin de conquérir le public de Berlin. Ce devait être là encore une véritable re-création.

D. La métamorphose de *Warren Hastings* en une comédie de la «nouvelle objectivité»: *Kalkutta, 4. Mai* (1925-1926).

Comme pour *La Vie d'Edouard II*, tenter de reconstruire la démarche qui a mené Feuchtwanger et Brecht à refondre ensemble le texte du drame *Warren Hastings*, achevé en 1916, n'est pas chose facile. Les étroites relations d'amitié et de travail entre les deux dramaturges, depuis le printemps 1919, permettent de penser que Brecht connaissait la pièce et en avait discuté avec son ami dès le début des années vingt. En effet, Feuchtwanger était alors connu avant tout comme l'auteur de *Warren Hastings*, dont le succès avait été considérable. La pièce avait tenu l'affiche pendant deux saisons à Munich, jusqu'en Mai 1918, pour une quarantaine de représentations, dans une distribution brillante, et il n'est pas exclu que Brecht l'ait découverte à la scène. Drame historique, la pièce fut sans nul doute l'objet de discussions approfondies entre les deux dramaturges au moment où ils adaptèrent ensemble *La Vie d'Edouard II* de Marlowe, en 1923. Ce travail de collaboration avait été fructueux et la mise en scène de l'œuvre avait eu un succès certain en 1924. Cette même année, sous l'influence de la lecture de Kipling, Brecht décidait de situer la métamorphose de son personnage «Galgei» - qui devait devenir «Galy Gay» - dans le milieu de l'armée coloniale britannique en Inde. Ce choix d'un cadre exotique, créant une certaine parenté entre *Mann ist Mann* et *Warren Hastings*, n'était peut-être pas une simple coïncidence. La différence de perspective dans les deux œuvres est telle que la pièce de Brecht, dont les premières esquisses remontent à 1920, apparaît comme écrite en contrepoint de celle de Feuchtwanger. L'idée d'adapter le drame historique de 1916 a ainsi très probablement pris forme en 1924, au lendemain de l'adaptation de la pièce de Marlowe.

Tout invitait les deux dramaturges à poursuivre leur collaboration. Mais Brecht s'était installé définitivement à Berlin à l'automne 1924, s'efforçant d'y attirer son ami Feuchtwanger. Depuis le lendemain de la Révolution de 1918, aucune pièce de l'auteur de *Warren Hastings* n'avait été jouée à Munich sans que les représentations en soient troublées, voire interrompues par des groupuscules d'extrémistes. Les

manifestations d'antisémitisme étaient devenues chose quotidienne dans la capitale bavaroise et l'atmosphère y était devenue irrespirable pour beaucoup d'intellectuels.[1] Bien qu'il lui en coutât, Feuchtwanger se décida en février 1925 à quitter Munich pour Berlin, espérant comme Brecht y trouver une atmosphère plus libérale et y conquérir un public nouveau.

Lorsqu'ils se retrouvèrent, les deux amis n'avaient encore ni l'un ni l'autre accédé à une célébrité internationale. Elle devait leur arriver d'un coup et de façon inattendue: en octobre 1926, pour Feuchtwanger, avec l'accueil triomphal réservé au roman *Jud Süß* dans les pays anglo-saxons, en août 1928 pour Brecht, avec la création de *L'Opéra de quat' sous*, à Berlin. Ils étaient donc en quête d'un succès à la scène qui leur assurât une place dans la vie culturelle berlinoise. L'adaptation de *Warren Hastings* fut ainsi conçue dans une perspective réaliste: séduire le public de la capitale. Les dramaturges avaient compris le parti qu'ils pouvaient tirer, au milieu des années vingt, d'un sujet «exotique» comme celui de *Warren Hastings*, à condition de l'alléger de sa dimension philosophique. L'exotisme, lié au dégoût de la civilisation, était alors un sujet en vogue, largement exploité par l'industrie du divertissement. Il s'agissait de tirer parti de cette veine, sans tomber au niveau du grand spectacle à l'américaine [2], ou du théâtre politique anti-colonialiste, à la Piscator.

Evaluer la part de chacun des deux hommes de théâtre dans l'élaboration du texte de *Kalkutta, 4. Mai*, dont un quart seulement est repris de l'original édité et créé en 1916, est un exercice périlleux, au vu de cette seule indication dans la première édition de l'œuvre, en 1927:

> *J'ai adapté cette pièce en 1925 en collaboration avec Brecht. Lion Feuchtwanger.*[3]

---

1 Même Thomas Mann s'en plaint dans une de ses *Lettres d'Allemagne*, décrivant Munich en ces termes: «(...) diese einst so heitere, heute freilich vom allgemeinen deutschen Schicksal verdüsterte und von politischen Gehässigkeiten zerrissene Stadt (...). München ist die Stadt Hitlers, des deutschen Faschistenführers, die Stadt des Hakenkreuzes.» Thomas MANN: *Briefe aus Deutschland* (Dritter Brief, Juni 1923). Op. cit. p.287-288.

2 Feuchtwanger concevait alors *Die Petroleuminseln*, qui devait être une satire de ces grands spectacles à l'américaine. (Voir le prochain chapitre à ce sujet). Un peu plus tard, en 1927, Brecht écrira *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* qui peut aussi être considéré comme une satire de l'«américanisme».

3 «Dieses Stück überarbeitete ich im Jahre 1925 gemeinsam mit Bertolt Brecht. Lion Feuchtwanger.» Voir la page de garde de: Lion FEUCHTWANGER: *Kalkutta, 4. Mai. Vier Akte Kolonialgeschichte.* (Sous-titre erroné pour *Drei Akte...*) In: *Drei angelsächsische Stücke.* (Avec *Die Petroleuminseln* et *Wird Hill amnestiert?*) Berlin (Propyläen-Verlag), 1927.
Rééditée sans changements en 1936 dans le recueil *Stücke in Prosa.* Amsterdam (Querido), p.7 à 86, la pièce est disponible dans l'édition de DAHLKE: *Dramen II.* Op. cit. p.207 à 279. (Edition citée). Commentaire de Dahlke: Ibidem, *Anhang.* P.742-764.

Tel était le «pacte» entre les deux amis: Brecht avait officiellement la paternité de l'adaptation de Marlowe, Feuchtwanger celle de *Kalkutta,4. Mai.* Ce nouveau titre donné à *Warren Hastings* est à lui seul parlant quant à la métamorphose subie par le texte. La pièce s'annonce comme un dossier, dans toute la sécheresse de son intitulé, et les «trois actes d'histoire coloniale» que propose le sous-titre ne sont pas sans évoquer les actes d'un procès, puisque c'est là le sujet de l'œuvre. Le drame du «héros» historique n'est plus mis en avant. Il est remplacé par une indication précise situant l'action dans un contexte objectif. Une attente est suscitée chez le spectateur: l'attente d'un événement à une date donnée, dans un lieu «exotique», plutôt que l'analyse des états d'âme d'un personnage ou de son devenir.

Une première étude consacrée en 1970 à la comparaison des deux versions de la pièce a mis en avant les éléments «brechtiens», ou «conçus dans l'esprit de Brecht» que révélait l'adaptation. L'auteur ne voulait nullement contester à Feuchtwanger la paternité de l'œuvre, mais seulement montrer que la collaboration de Brecht avait été jusqu'ici sous-estimée.[1] Dans une monographie récente, la première étude d'envergure consacrée à une œuvre théâtrale de Feuchtwanger, Carl Wege défend la même thèse avec plus de véhémence: s'il attribue la nouvelle version de *Warren Hastings* aux deux dramaturges, c'est Brecht qu'il nomme en premier, et la pièce devrait, selon lui, figurer dans l'édition des œuvres de ce dernier.[2] Il présente un document de poids: les notes prises par Elisabeth Hauptmann, collaboratrice de Brecht à Berlin, au moment de ce travail d'adaptation. Les pages de ce texte concernant *Mann ist Mann,* achevé à la même époque, étaient connues, celles sur *Kalkutta, 4.Mai* étaient jusqu'ici passées inaperçues ou presque.[3]

Les quelques passages cités par Carl Wege apportent d'intéressantes précisions, permettant de reconstruire et de dater le travail des deux dramaturges sur *Warren Hastings.* La phase de rédaction la plus intense semble s'être située non pas en 1925, comme l'indique Feuchtwanger, mais entre fin février et le premier avril 1926, date de la dernière notation d'Elisabeth Hauptmann à propos de la pièce. Brecht avait fait lire à sa collaboratrice la biographie de Warren Hastings par Macaulay et discutait avec elle des multiples idées dramatiques que lui inspirait ce personnage historique, au

---

1 Ulrich WEISSTEIN: *Als wär's ein Stück von Brecht. Ein Vergleich zwischen Lion Feuchtwangers «Warren Hastings, Gouverneur von Indien» und dessen Neufassung «Kalkutta, 4. Mai».* In: *Weimarer Beiträge.* 9, 1970, p.190 à 211. Repris dans: Rudolf WOLFF (Hrsg.): *Lion Feuchtwanger. Werk und Wirkung.* Op. cit. p.69-93.

2 Carl WEGE: *Bertolt Brecht und Lion Feuchtwanger: «Kalkutta, 4. Mai». Ein Stück «Neue Sachlichkeit».* München (Fink Verlag), 1988.

3 Les notes d'Elisabeth Hauptmann à propos de l'adaptation de *Warren Hastings,* conservées au Bertolt-Brecht-Archiv (Berlin-Est) sous les cotes BBA 151 et BBA 1107, ont été exploitées pour la première fois dans une étude non publiée de Peter GROH: *Die Zusammenarbeit von Brecht und Feuchtwanger 1918-1925.* Berlin (West), 1974 (Examensarbeit). Nous n'avons pu avoir accès à ce travail.

destin et à la personnalité exceptionnels. Pourquoi, par exemple, ne pas mettre en scène son accueil triomphal au Parlement de Londres, à l'âge de quatre vingt ans, devant ceux-là même qui l'avaient condamné? «Brecht devrait écrire un *Hastings*. Il a plein d'idées là-dessus», peut-on lire sous la plume de sa secrétaire, enthousiasmée par cette image d'un héros si opposé au personnage tragique mis en scène par Feuchtwanger.[1] Brecht a peut-être joué avec cette idée d'écrire une pièce concurrente, mais y renonça finalement pour se lancer avec son ami dans l'adaptation du drame. Elisabeth Hauptmann laisse entendre que l'engagement du dramaturge dans cette entreprise fut inégal, son partenaire devant parfois relancer la collaboration, malgré une motivation d'importance pour Brecht:

> *Hastings doit enfin permettre l'achat d'une voiture.*[2]

La parti qu'il pouvait tirer du sujet n'avait donc pas échappé à Brecht et le succès des représentations de *Kalkutta,4.Mai* lui a donné raison. Les séances de travail furent intenses. Elles sont décrites comme suit, dans les notes datées du 13 mars 1926, où transparaît l'admiration inconditionnelle d'Elisabeth Hauptmann pour l'auteur de *Baal*:

> *Chaque jour, Brecht travaille trois heures sur* Hastings. *Hier, Feuchtwanger était là. Par la porte, j'entendais Brecht dicter et Feuchtwanger écrire. Brecht fait tout, toutes les idées et les formulations, mais il n'accepte pas d'entrer dans de grandes discussions, trouvant cela trop ennuyeux.*[3]

Faut-il en conclure à la passivité totale de Feuchtwanger dans la refonte du texte de *Warren Hastings*? Elle serait peu vraisemblable. Même si l'on accorde foi au témoignage de la collaboratrice de Brecht, on ne peut y voir qu'une part de la vérité, celle que Brecht lui-même se plaisait sans doute à accréditer auprès de sa fidèle admiratrice en qualifiant d'«ennuyeux» tout dialogue avec Feuchtwanger, susceptible de donner une image moins flatteuse de sa propre créativité. Le témoignage d'Elisabeth Hauptmann porte sur le travail de rédaction du texte de *Kalkutta, 4. Mai*, n'aborde pas la conception d'ensemble, dont il ne fait pas de doute qu'elle fut le résultat de longues discussions entre les deux amis. L'auteur de *Warren Hastings*

---

1 «Brecht sollte einen *Hastings* schreiben. Er hat viele Ideen dazu.» Elisabeth HAUPTMANN. Op. cit. BBA, 151/15. Feuillet daté du 25 février 1926. Cité d'après WEGE, op. cit. p.10.

2 «Hastings soll endlich das Auto verschaffen.» BBA, 1107/4. Cité d'après WEGE, op. cit. p.10.

3 «Jeden Tag arbeitet Brecht an Hastings 3 Stunden. Gestern war Feuchtwanger da. Ich hörte durch die Tür wie Brecht diktiert und Feuchtwanger schreibt. Brecht macht alles, alle Ideen und Formulierungen, aber er läßt sich auf keine großen Diskussionen ein, weil es ihm zu langweilig ist.» BBA, 151/17. Cité d'après WEGE, op. cit. p.10.

n'était en effet pas homme à se laisser ainsi «déposséder» de son œuvre. Certes, il avait dès la première heure reconnu l'étonnante faculté d'invention dramatique de son jeune ami et son art de la formulation d'un langage concis,incisif. C'était selon lui le langage propre à une époque qui avait laissé derrière elle l'emphase de la génération expressionniste. Il avait besoin de ce langage nouveau s'il voulait gagner les faveurs du public avec une nouvelle version de son drame, en cette seconde moitié des «années folles», qui n'avaient plus rien à voir avec les années de guerre. Mais lui-même avait évolué dans son écriture, comme le montrait déjà la pièce *Der Holländische Kaufmann*, et aussi dans ses conceptions. La philosophie asiatique, élément de référence dans la vision tragique qu'il donnait de son héros Hastings en 1916, n'était plus pour lui une alternative à la volonté de puissance qu'il avait vu se déchaîner pendant la guerre. Il l'avait montré dès 1919, dans le scepticisme désabusé de son personnage Thomas Wendt. Ainsi, renoncer à l'aspect oriental de la pièce et, par voie de conséquence, à la peinture du dualisme tragique de Warren Hastings, ne pouvait qu'être dans les intentions de Feuchtwanger. Il n'eut pas à se faire violence pour entrer dans une vision nouvelle, non tragique, du personnage, dont rien ne prouve qu'elle ait jailli dans l'esprit du seul Brecht.

Cette remarque nous amène à préciser l'orientation que nous voudrions donner à l'analyse de la version nouvelle de *Warren Hastings*. La thèse formulée par Carl Wege dans son étude est la suivante: la pièce *Kalkutta, 4.Mai*, est une œuvre nouvelle; sous l'égide de Brecht, la «tragédie occidentale-orientale du destin», écrite à l'époque impériale, s'est vu insufler, au milieu des années vingt, «l'esprit nouveau d'une époque d'objectivité».[1] A cette interprétation qui dénie à Feuchtwanger tout rôle moteur dans l'adaptation de son œuvre, nous voudrions opposer une thèse plus nuancée: la «métamorphose» de *Warren Hastings* en une comédie de la «nouvelle objectivité» est le résutat de l'évolution de l'écrivain Lion Feuchtwanger entre 1915/16 et 1925/26. Cette évolution s'est effectuée à la fois avec la prise de conscience par le dramaturge des «signes du temps», exigeant une définition nouvelle, plus objective, du héros dramatique – la pièce *Thomas Wendt* en apporte une première illustration – et dans un dialogue permanent avec Brecht, ce qui ne signifie pas que ce dernier ait tout apporté à son aîné. Comme *La Vie d'Edouard II* de Marlowe, *Warren Hastings* a constitué pour les deux dramaturges un champ d'expérimentation privilégié dans la recherche d'une action et d'un langage dramatiques répondant à l'attente du public de la deuxième moitié des années vingt. Dans *Mann ist Mann*, dont la rédaction fut menée de front avec cette adaptation, Brecht faisait la démonstration de la possibilité d'effacer une personnalité pour la reconstruire en son contraire. C'est à un tel «démontage» qu'ont procédé les adaptateurs avec le personnage de Warren Hastings et

---

1 «Auf der Grundlage der Erstfassung entsteht ein neues Stück. Unter der Federführung Brechts wird der west-östlichen Schicksalstragödie der Kaiserzeit Mitte der zwanziger Jahre der neue Geist eines sachlichen Zeitalters eingehaucht.» Carl WEGE, op. cit. p. 9.

la pièce dans son ensemble. Mais les composantes de l'œuvre nouvelle née de ce procédé ne sont peut-être pas toutes aussi neuves qu'il y paraît.

Dans l'étude de Carl Wege, les jeux de correspondance permettant de mettre au crédit de Brecht certains éléments thématiques et surtout stylistiques dans *Kalkutta, 4. Mai* ont été analysés avec précision.[1] Aussi nous contenterons-nous de citer quelques uns de ces éléments «brechtiens» dans l'adaptation.

Il y a d'abord le personnage de Lady Marjorie Hike, une forte personnalité, qui aime les «songs robustes» et a horreur des thés entre dames. Elle a supplanté la figure historique de Marianne Imhoff, répondant plutôt au type de la «femme fragile», en vogue au tournant de siècle. Les ballades anciennes chantées par Marianne, ont cédé la place au «song de Surabaya Johnny», une chanson de Brecht, inspirée de Kipling, dont seul le refrain est cité dans la pièce. Brecht en a jalousement gardé la paternité, la réutilisant à diverses reprises, en particulier dans la pièce *Happy End* en 1928.[2] Le Vicomte Hike (appelé familièrement «Conny»), le mari que Marjorie a délaissé pour lui préférer Warren Hastings («Warry»), son partenaire de whist, est un personnage nouveau sur scène. Dandy nonchalant, détaché de tout, c'est un joueur dénué de sentimentalisme, qui n'est perspicace que lorsqu'il s'agit d'argent. Son rôle est de «donner le ton», dans des commentaires sur la situation de Hastings.[3] Ces deux personnages confèrent à la pièce une couleur anglo-saxonne volontairement anachronique. La pièce fourmille d'anglicismes, d'expressions empruntées au jargon du sport («Match», «Endspurt», «Genickschlag», etc...), d'images incongrues et de jeux de décalage stylistique criants, dont on sait combien Brecht les cultivait.[4]

---

1 Voir en particulier WEGE, op. cit. p.42 et suiv.

2 On retrouve le lied dans une revue intitulée *Larifari 1926. Erhörtes und Unerhörtes aus 12 Monaten von Günther Bibo. Mit Beiträgen von Bertolt Brecht und Lion Feuchtwanger. Musik von Friedrich Holländer.* Il cotoye des textes chantés de Feuchtwanger, tirés du recueil des *PEP-Lieder.* Le texte de cette revue est conservé aux Archives Feuchtwanger à Los Angeles. La revue fut-elle jouée ? Nous l'ignorons. Elle témoigne en tout cas de l'intérêt commun des deux dramaturges pour un genre en vogue dans les années vingt.

3 Dans son dialogue avec Marjorie sur le procès intenté à Hastings, Hike formule en un raccourci saisissant la philosophie «réaliste» («sachlich») sur le rapport entre morale, argent et pouvoir qui sous-tend toute la pièce:
«MARJORIE: Du vergißt, daß er reine Hände hat.
HIKE: Was ? Geld hat er auch nicht ? Und da will er durch einen Staatsprozeß durchkommen ?»
In: *Kalkutta, 4. Mai.* Op. cit. acte II, scène 1, p.249-250.

4 En voici quelques exemples: «COWPER: Täusche ich mich da, Sir Eliah, oder schauen Sie heute wirklich wie eine ausgerauchte Soda-Flasche aus ?» (acteI, sc.2, p.224). «IMPEY: Deine leichte Achsel, Warren, ist einer deiner schätzenswertesten Körperteile. Aber Papier ist in deinem Falle gefährlicher als Kanonen.» (ibidem, p.225). «HASTINGS: Reden wir offen, meine Herren. Sie steigen frisch von London in Kalkutta aus. Sie hören bei Ihrer Ankunft das Wort Hunger und stellen sich vor: Mangel an Steaks mit Pommes frites. Sie überblicken das nicht.» (Ibidem, p.235). Ou encore cette image sur la construction de la route du Pendjab: «HASTINGS: Es ist ein verdammt angenehmer Spaß, Marjorie, in diesem verfilzten gelben Dschungel ein Loch zu bohren.

Plutôt que de nous arrêter à ces éléments «brechtiens» de l'adaptation, il nous paraît plus important de tenter de montrer que, pour une large part, la «métamorphose» de *Warren Hastings* s'inscrit dans la continuité du drame historique de 1916 et dans la ligne d'évolution de l'auteur au cours de la décennie qui sépare les deux versions.

Parler de continuité entre *Warren Hastings* et *Kalkutta, 4. Mai* peut paraître paradoxal, tant les deux textes semblent s'opposer dans leur facture dramatique et dans leur message final. Pourtant, un certain nombre de composantes de la seconde version, déjà préfigurées dans la première, ne demandaient, en quelque sorte, qu'à passer au premier plan pour faire «basculer» la pièce dans un registre nouveau: celui d'une comédie de la «nouvelle objectivité», cet «ordre froid», si l'on adopte la formule proposée par Félix Bertaux pour traduire l'expression «Neue Sachlichkeit», née en 1925 dans le domaine pictural.[1]

La première de ces composantes sur lesquelles se basera le «démontage» de la tragédie de 1916 en une comédie est d'ordre technique. C'est la distanciation, procédé utilisé par Feuchtwanger lors de phases décisives du drame: à la première scène en particulier, lorsque Warren Hastings doit affronter ses juges venus de Londres, et dans la scène de l'expulsion du Maharadjah Nenkomar, décrite par un narrateur, vue d'une fenêtre, au premier acte.[2] Les deux scènes ont leurs correspondants dans *Kalkutta, 4. Mai.* C'est la première qui nous intéressera ici.

Dès le *Prélude* (*Vorspiel*) du drame de 1916, Warren Hastings s'effaçait pour laisser son secrétaire Cowper présenter le bilan de son action et intervenir à sa place dans le débat.[3] Seuls les faits devaient parler. Au lieu d'entrer dans le jeu que l'on attendait de lui et de se justifier, le Gouverneur des Indes «objectivait» ainsi son action et parvenait dans la suite de la scène à faire apparaître les contradictions du système colonialiste, représenté par les émissaires de la Compagnie. Ayant d'entrée

---

Es tut meinem Herzen wohl, mitten durch diesen unsoliden Sumpf eine glatte, solide Straße zu walzen wie die alte, ehrliche Oxfordstraße.» (Acte II, sc.1, p.245.)

1 Voir à ce sujet: Horst DENKLER: *Sache und Stil. Die Theorie der «Neuen Sachlichkeit» und ihre Auswirkungen auf Kunst und Dichtung.* In: *Wirkendes Wort.* 18, 1968, p.167-185.
Sur les composantes du drame de la «nouvelle objectivité», voir: Thomas KOEBNER: *Das Drama der Neuen Sachlichkeit und die Krise des Liberalismus.* In: *Die deutsche Literatur der Weimarer Republik.* Hrsg. von Wolfgang ROTHE. Stuttgart (Reclam), 1974. P.19-46. Voir également: WEGE, op. cit. p.59 et suiv.

2 Pour cette scène d'expulsion de Nenkomar, voir *Warren Hastings*, premier acte, p.53 et suivantes. Nous avons évoqué cette scène plus haut, au chapitre III. La scène correspondante dans *Kalkutta, 4. Mai* se situe acte I, scène I, p.229-231. Elle joue sur le même procédé du récit en direct sur un épisode vu de la fenêtre et se déroulant en dehors de la scène. Ce procédé «épique» n'a de toute évidence pas déplu à Brecht. La scène est ici plus rapide que dans *Warren Hastings* et agrémentée de réflexions humoristiques. Ainsi dédramatisée, c'est une vraie scène de comédie.

3 Voir *Warren Hastings*, op. cit. *Vorspiel*, p.9-10.

marqué la distance le séparant de ces derniers, il s'exprimait sans passion, en homme réaliste, parfaitement conscient de l'enjeu de la rencontre.[1] L'auteur avait à dessein bousculé la tradition classique dans sa scène d'exposition: les éléments créant la «tension dramatique» sont (en partie) désamorcés. Rien d'héroïque dans l'attitude du personnage principal, seulement une froide objectivité qui le plaçait d'entrée au-dessus du conflit. Nulle concession au spectateur qui était invité à réviser sa conception du «grand homme». Dès le début du premier acte, l'auteur consacrait d'ailleurs une scène entière à faire démonter par Warren Hastings lui-même le mythe du «génie naïf», cet idéal du grand homme que son secrétaire et biographe Cowper avait construit autour de lui.[2] La pièce débutait ainsi sur un motif dramatique (la mise en procès de Warren Hastings), dont l'expression était dédramatisée. Les positions antinomiques sur le problème des moyens et des fins de la politique de colonisation étaient confrontées, mais l'affrontement n'avait pas lieu. C'était une scène d'instruction avant un procès, non une scène de tragédie. On peut déjà y voir la préfiguration de ce prototype du théâtre épique qu'a été plus tard la «scène de tribunal» dans le théâtre de Brecht.

Dix ans plus tard, la scène gardait toute sa force. Les adaptateurs n'ont fait qu'accentuer le procédé de distanciation. Ouvrant la pièce, qui ne compte plus que sept scènes réparties en trois actes, au lieu des quatre actes précédés d'un prélude dans la première version, la scène porte un titre qui en précise la date – fin avril 1775 – et l'enjeu: contrôler l'action du Gouverneur [3]. Selon le même procédé que dans *La Vie d'Edouard II*, chaque scène est ainsi «étiquetée» à la manière des anciennes chroniques, elle affiche son contenu. Le caractère de communiqué conféré par Feuchtwanger à la première scène, avec le discours rapporté, se trouve maintenant poussé à l'extrême. L'artifice se veut voyant: même pour ses phrases d'accueil aux représentants de Londres, Warren Hastings lit avec ostentation un texte préparé. Son secrétaire Cowper expose la situation par la lecture de ce même texte, puis répond aux contrôleurs à la place du Gouverneur qui se contente de diriger le débat, donnant la parole à l'un puis à l'autre, comme s'il instruisait une affaire ne le concernant pas. L'artifice souligne le formalisme de l'entrevue, mais va au delà de cette seule finalité technique pour fixer d'entrée l'image d'un Warren Hastings maître du jeu. Refusant le rôle d'accusé qu'on veut lui faire jouer, il s'est réservé celui de juge impartial, n'intervenant directement dans le débat que pour avancer des données objectives: des chiffres sur la construction de la route du Pendjab, un état de la misère du peuple ou un rappel de la nécessité pour la Compagnie de satisfaire financièrement ses

---

1 Les indications scéniques sur l'attitude de Warren Hastings sont les suivantes: «formell, sehr höflich, kühl, undurchdringlich (...), unbewegten Gesichts» etc... Ibidem, p.7 à 10.

2 Voir *Warren Hastings*, op. cit.p.40, ainsi que nos remarques à ce sujet au chapitre III. Cette scène de démontage d'un mythe a disparu dans *Kalkutta, 4. Mai* où Cowper a perdu sa dimension de poète-biographe idéaliste.

3 «Ende April 1775: Generalbevollmächtigte des ostindischen Company kommen nach Kalkutta, um den Gouverneur Warren Hastings zu kontrollieren.» *Kalkutta, 4. Mai,* op. cit. p. 205.

actionnaires.[1] Le débat sur l'incompatibilité du profit et de l'humanité («Geld oder Humanität») n'est pas introduit ici en d'autres termes que dans la première version. Seul l'appel à l'émotion, perceptible dans la peinture par Cowper des horreurs de la famine [2], a disparu. Le langage s'est durci, la formulation est plus brève [3], mais le héros réaliste qui parle ici des compromissions nécessaires pour atteindre un but humanitaire est de la même trempe que celui mis en scène dans le *Prélude* du drame de 1916.

Rien, dans cette «ouverture» de la version originale ne préparait le spectateur au destin tragique que le dramaturge avait conçu pour son personnage historique: dès la première scène du premier acte, il le montrait divisé entre son aspiration à l'action et son attirance pour l'idéal bouddhique de contemplation et de passivité. L'introduction de ce motif de la philosophie asiatique avait d'abord une finalité dramatique. Dans la tradition du drame classique, le conflit extérieur devait se doubler d'un conflit intérieur, afin que le héros, confronté à un choix douloureux, trouve sa véritable dimension tragique. Or, ce n'est rien de moins que la «grande tragédie» qui avait servi de référence à Feuchtwanger pour son premier drame historique. Le motif même de l'antinomie Europe/Asie ou Nietzsche/Bouddha était intimement lié au débat des intellectuels sur le pouvoir au moment de la Première Guerre Mondiale. Feuchtwanger y avait vu plus qu'une mode, se sentant lui-même interpellé en tant que Juif par ce conflit philosophique entre l'Orient et l'Occident. Il avait ainsi transposé sa conscience d'appartenir à deux mondes contradictoires, et sa propre quête intellectuelle d'une synthèse de ces deux mondes, dans son héros Warren Hastings et, après lui, dans le personnage de Joseph Süss. Il avait fait d'eux, sans rapport avec leur réalité historique, des figures tragiques de «médiateurs», condamnés à l'échec.

En 1925/26, le débat sur l'antagonisme Europe/Asie et sur la philosophie asiatique n'était plus guère d'actualité, du moins à la scène. Feuchtwanger l'avait certes repris dans la version romanesque de *Jud Süß* et dans quelques essais sur le judaïsme. Mais, dans son œuvre dramatique, il s'en était déjà éloigné. Dans *Thomas Wendt*, la philosophie asiatique n'était plus qu'un motif secondaire, une réminiscence, parfois même traitée sur le mode ironique.[4] Dans *Der Holländische Kaufmann*,

---

1 Voir *Kalkutta, 4.Mai*, op. cit. p.217-219.

2 Voir *Warren Hastings*, op. cit. p.25-26.

3 Prenons-en pour exemple le passage suivant où les répliques fusent, dans *Kalkutta, 4.Mai*, op. cit. p.219: « HASTINGS: Mit solchen Prinzipien können Sie Indien aufgeben! – FRANCIS: Dann muß man Indien aufgeben!» Dans *Warren Hastings*, le passage correspondant était une longue tirade d'un des émissaires londoniens s'achevant sur cette phrase: « ....Wir verzichten lieber auf unsere Herrschaft in Asien, als daß wir sie durch solche Mittel aufrecht erhalten» Op. cit. p.28.

4 L'ironie est perceptible dans le motif de la destruction, par le coup de feu d'un prolétaire, de la statuette de Bouddha. Voir *Thomas Wendt*, erstes Buch. Op. cit. p.89.

renoncer à l'action n'était plus qu'une sorte de sogan que l'aventurier Raule faisait sien au moment où son financier juif l'attendait de lui, mais sans y croire un instant.[1] Dans cette production dramatique d'après-guerre, Feuchtwanger avait aussi renoncé à prendre pour modèle la tragédie classique avec ses héros divisés, pris dans de grands conflits intérieurs. On peut donc penser que, au moment où il entreprenait avec Brecht le remaniement de sa tragédie philosophique, le dramaturge avait compris sans peine la nécessité d'éliminer de l'œuvre toute la problématique du dualisme Europe/Asie. Sa propre évolution l'y avait mené, et non la seule vision qu'avait Brecht du personnage historique, après la lecture de la biographie de Macaulay. Pour l'auteur de *Baal*, le motif asiatique avait des relents d'idéalisme et était une concession au drame classique, un élément étranger inconciliable avec l'esprit progressiste et réaliste du héros, tel qu'il était mis en scène dans le prélude de la pièce.

Supprimer la composante orientale équivalait au retour à la réalité du personnage décrit par l'historien Macaulay: un homme combattif, dénué de tout sentimentalisme, sans scrupules et sans aspiration culturelle. Feuchtwanger avait construit le drame sur le conflit, né dans l'âme du héros, de ses aspirations contradictoires à l'action et au renoncement. Ce conflit intérieur doublait en quelque sorte le conflit extérieur, le heurt entre Warren Hastings et les émissaires de Londres, auquel manquait, au goût de l'auteur, une dimension véritablement tragique. Dans l'adaptation, seul demeurait le conflit extérieur, conflit d'autorité plutôt que conflit d'idées sur le colonialisme. Le personnage qui apparaissait désormais sur scène n'était pas à proprement parler un personnage nouveau; il offrait seulement une des faces contradictoires du Warren Hastings de 1916. Dès la première version, le tacticien, parfois cynique, cohabitait avec le philosophe humaniste et s'exprimait sans équivoque. Sa conception du colonialisme était réaliste: construire des routes pour à la fois combattre la famine et permettre l'exploitation lucrative des richesses du pays, se heurter aux indigènes, lorsqu'ils empiétaient sur le pouvoir des Anglais, ou se les rallier, au prix même de la disparition de tout un peuple, les Rohillas en l'occurrence, pour avoir les moyens matériels de réaliser l'infrastructure du pays. Dès la première scène du premier acte, le héros présentait le traité lucratif avec le despotique Nabab d'Audh comme un atout qu'il gardait soigneusement en mains, afin de pouvoir sauvegarder sa position.[2] La fin justifie les moyens, tel était l'adage auquel répondait son action, en contradiction avec la sagesse orientale sur la vanité de toute agitation humaine.

---

1 Voir *Der Holländische Kaufmann*. Acte III, scène 2, op. cit. p.124.

2 « Wenn ich in der Entscheidungsstunde einen solchen Berg von Gold zu meinen Gunsten in die Waagschale werfen kann, dann weiß ich, daß man mich in London halten wird. Gegen die Räte und gegen Jedermann. Darum, nur darum verhandle ich weiter mit dem Nabob.» In: *Warren Hastings*, acte I, op. cit. p.36.

Dans *Kalkutta, 4.Mai,* il n'y avait plus place pour les tergiversations d'une âme divisée et si le cynisme du personnage s'exprimait plus ouvertement encore, sa justification était l'expérience:

> *Vingt deux ans durant, j'ai appris (...) qu'un petit tremblement de la main, provoqué par un sentiment d'humanité, dévaste des régions entières.*[1]

Warren Hastings n'était plus qu'homme d'action, sans attirance pour la culture ou la contemplation et sans respect pour la morale, mais animé par la foi dans le progrès. Il en reconnaissait la loi dialectique:

> *Une bonne cause se réalise même sans être réaliste. Ce dont elle a besoin, c'est de la détermination d'un homme à investir pour elle une bonne dose d'immoralisme appliqué.* [2]

L'immoralisme de l'homme d'action: on aurait tort de croire qu'il s'agit là d'un thème propre à Brecht, aux antipodes de l'univers dramatique de Feuchtwanger. «L'homme d'action est sans conscience»: cette pensée goethéenne, l'auteur de *Warren Hastings* s'y est souvent référé. Mais il la problématisait, et ce jusque dans *Der Holländische Kaufmann,* œuvre de transition dont le héros accédait à la plus haute consécration, mais au prix de la solitude. Eriger l'immoralisme en règle de vie, comme moyen nécessaire au succès d'une cause même bonne, moyen objectivement légitime, normal donc: sous une forme provocante, cette revendication était sans nul doute l'apport de Brecht. Porteur d'une telle «morale», Warren Hastings ne pouvait évidemment pas échouer dans son action. Le spectateur devait comprendre que le personnage historique, si équivoque qu'il apparût, était un pionnier en son temps, tout comme Daniel Raule, le héros de la pièce *Der Holländische Kaufmann.* Revenant en 1958 sur ces deux personnages de son théâtre, Feuchtwanger écrit:

> *Daniel Raule et Warren Hastings étaient en avance sur leur temps et ce qu'il firent était progressiste pour leur époque. En 1925, lorsque j'adaptai* Warren Hastings *avec mon ami Brecht, je menai avec lui de longs débats*

---

1 «Zweiungzwanzig Jahre lang (...) habe ich erfahren, daß kleines Zittern einer Hand, verursacht durch Menschlichkeit, ganze Landstriche verwüstet hat.» *Kalkutta, 4.Mai.* Acte III, scène 2, op. cit. p.269.

2 «Eine gute Sache setzt sich auch ohne Sachlichkeit durch. Was sie braucht, ist die Entschlossenheit eines Mannes, einen Haufen angewandte Unmoral für sie zu liefern.» *Kalkutta, 4.Mai.* Acte II, scène 1, op. cit. p.247.
Les adaptateurs se sont montrés friands de telles «maximes». En voici une autre qui va dans le même sens: «HASTINGS: Eine unmoralische Sache setzt sich von allein durch. Aber wenn Sie eine ideale Sache starten wollen, dann dürfen Sie nicht davor zurückschrecken, sorgfältig die dreckigsten Mittel auszuwählen.» Ibidem. Acte I, scène 2, op. cit. p.229.

sur cette question et, si nous étions en désaccord sur bien des points, sur celui-ci, nous avions le même avis. [1]

Un des points de désaccord entre les deux dramaturges pourrait bien avoir été la conception de l'épilogue de *Kalkutta, 4.Mai.* La distance qui sépare l'adaptation de l'œuvre originale s'y révèle avec évidence. Si la réussite de Hastings était l'épilogue logique de l'adaptation, l'ampleur de cette réussite et le moyen de la mettre en œuvre posait problème. Feuchtwanger eut-il vraiment sa part dans la conception finale ou se plia t-il, de bon ou de mauvais gré, à la solution «brechtienne» ? C'est sans doute cette dernière hypothèse qu'il faut retenir au vu d'un document inédit, conservé aux «Archives Feuchtwanger» de Los Angeles, qui semble montrer les «remords» de l'écrivain: il s'agit d'une variante de cet épilogue, plus proche de la première conception dans *Warren Hastings*.

La «métamorphose» du texte conçu en 1925/1926 était des plus radicales puisque le dénouement tragique de *Warren Hastings* basculait dans la comédie. Le ton était donné par le titre de la scène:

4 mai 1775: placé devant l'alternative de renoncer soit à son travail soit à sa vie privée, Warren Hastings prouve qu'il est un grand homme. [2]

Anticipant la victoire de Warren Hastings sur ses adversaires, mais gardant une part de «suspense», ce titre orientait l'attente du spectateur vers «l'astuce» – «Trick» est un des mots-clés du héros – qui permettrait au Gouverneur de sortir du mauvais pas dans lequel l'avait mis son amie Marjorie, en acceptant un cadeau compromettant.

Ce «happy end», c'était bien Brecht qui le voulait, comme le raconte Marta Feuchtwanger dans ses souvenirs. Mais il manquait encore «l'idée» salvatrice. C'est à la rouerie féminine de Marta qu'on la doit: il suffisait de déclarer que le cadeau compromettant reçu par Lady Marjorie Hike avait été revendu pour servir la cause humanitaire défendue par Warren Hastings.[3] Il ne restait plus à ce dernier qu'à en

---

1 «Daniel Raule und Warren Hastings (dachten) ihrer Zeit voraus, und was sie taten, war für ihre Zeit progressiv. Ich habe mit meinem Freunde Brecht, als ich mit ihm, im Jahre 1925, *Warren Hastings* überarbeitete, lange Debatten über diese Frage geführt, und wenn wir in vielem nicht übereinstimmten, darin waren wir einig.» Lion FEUCHTWANGER: *Vorwort zu den «Drei Stücken».* Op. cit. p.670.

2 «4. Mai 1775: Vor die Wahl gestellt, auf seine Arbeit oder auf sein Privatleben zu verzichten, bewährt sich Warren Hastings als großer Mann.» *Kalkutta, 4.Mai,* acte III, scène 2. Op. cit. p.263.

3 «...Brecht wanted to have a happy ending.» Marta FEUCHTWANGER: *An Emigre Life. Munich, Berlin, Sanary, Pacific Palisades.* Interview by Lawrence M. Weschler. (4 volumes dactylographiés). Los Angeles (University of California), 1976. P.591. Voir aussi *Nur eine Frau*

apporter la preuve par de faux témoignages. L'apparence morale était sauve, le Gouverneur échappait au procès et conservait à la fois sa position en Inde et la femme à laquelle il était attaché. Le rôle du «deus ex machina» avait été assumé par Cowper, annonçant les nouvelles propices au retournement de situation. Le dénouement ne cachait pas son artifice, les questions posées aux témoins n'étaient qu'une farce, «enlevée» avec virtuosité: une «bonne fin» de comédie, satisfaisante et provocante à la fois, annonçant déjà l'épilogue de *L'Opéra de quat' sous*. Nul doute, c'était signé *Brecht*.

Cette scène finale, riche en péripéties, se déroule à un rythme dramatique rapide, selon un horaire voulu par Hastings: l'exécution de Nenkomar, rapportée par un émissaire, avant neuf heures du matin; la signature, à neuf heures précises, du traité militaire avec le Nabab d'Audh, qui scelle le destin des Rohillas mais apporte au Gouverneur l'énorme somme d'argent nécessaire à la crédibilité de son action aux yeux de ses juges à Londres; le départ des troupes à neuf heures quinze. Imperturbable, le héros impose son «planning» et réussit ainsi à empêcher son procès, fixé le matin même du 4 mai 1775. Qui se soucierait de vraisemblance ? C'est la démonstration qui compte: le calcul l'a emporté, le «grand homme» a fait ses preuves, avec ce pragmatisme sans scrupules et cette inébranlable conscience de soi qui font l'efficacité des héros de la «nouvelle objectivité» dans leur action.

Avant le coup de théâtre, le spectateur assiste non pas à l'effondrement du Gouverneur, mais à sa colère froide. La confrontation avec Marjorie est brutale, émaillée d'injures truculentes.[1] Deux êtres de volonté se font face, aucun n'acceptant de se plier à la nécessité. Sans être insensible au départ de son amie par le prochain bateau, Hastings reste maître de la situation. L'incident, considéré avec réalisme comme sans issue, est clos et l'action militaire lancée contre les Rohillas poursuivait son cours. Le dialogue est bref, sans fioritures, dédramatisé.[2]

Qu'avait de commun cette scène, placée sous le signe du calcul efficace, avec l'épilogue pathétique de *Warren Hastings* ? Rien: à l'homme de volonté de la version de 1926, s'opposait le personnage brisé par la nécessité («Notwehr»). La

---

(Op. cit. p.180-181), où Marta raconte cette quête de l'«idée» et les discussions parfois houleuses entre Feuchtwanger et Brecht lors du travail d'adaptation.

1 Ainsi celle-ci, avec un choc d'images triviales dont Brecht était friand: «HASTINGS: Weil sich eine verhurte Kuh ein paar Glasscherben vorn hinhängen muß, soll mir Indien vor die Hunde gehen. Aber ich denke nicht daran.» *Kalkutta, 4.Mai*, acte III, scène 2, op. cit. p.272.

2 En voici un exemple: «HASTINGS: (...) Es ist kein Spaß, dich fortzuschicken. Aber was hilft es, Marjorie? Ich weiß keinen Ausweg.
MARJORIE: Gibt es wirklich keinen Ausweg?
HASTINGS: Welchen?
MARJORIE: Irgendeinen, Warren.
HASTINGS: Nein, es gibt keinen. (*Man hört die marschierenden Truppen.*)»
In: *Kalkutta, 4.Mai*, ibidem, p.275.

futilité de Marianne avait détruit son œuvre, en rabaissant au niveau d'un acte barbare et égoïste sa mission qui était de «rêgner en Inde, de réconcilier l'Europe et l'Inde.»[1] Son départ lui brisait le cœur et le laissait impuissant.[2] La signature du traité avec le Nabab d'Audh était un acte auto-destructeur, plutôt qu'un acte de survie. Le dualisme de l'homme de pouvoir, flirtant avec la philosophie asiatique du renoncement, ne pouvait mener qu'à cette issue tragique.

L'abandon de la tragédie allait de soi pour Feuchtwanger en 1926. Mais le tour de passe-passe virtuose qui permettait à Warren Hastings de retourner la situation en sa faveur, n'avait sans doute pas totalement emporté l'adhésion du dramaturge. La désinvolture avec laquelle Brecht se jouait de la vraisemblance à la scène l'avait sans doute fasciné à cette époque, et il s'était d'ailleurs lui aussi essayé à ce jeu dans sa comédie *Die Petroleuminseln*, écrite à la même époque et dont le dénouement n'est pas sans parenté avec celui-ci. Mais déjà en 1928, lorsqu'il présente l'auteur de *Baal* au public anglo-saxon, l'admiration n'exclut pas l'esprit critique. Brecht se moque de la vraisemblance, écrit-il, et

> *par ce manque de vraisemblance extérieure, il donne une impression de romantisme, et toutes ses œuvres ont quelque chose de fragmentaire.* [3]

Avec le recul du temps, c'est sans doute cette invraisemblance justement qui a amené Feuchtwanger à concevoir un nouvel épilogue pour son drame devenu comédie. Aux «Archives Feuchtwanger» à Los Angeles, est conservé un texte dactylographié de trois pages portant l'intitulé *Warren Hastings. Nouvelle version de l'épilogue.* [4] Ecrit selon toute probabilité en Amérique, ce texte non daté était-il destiné à une édition américaine ou à l'édition allemande des *Stücke in Prosa*, mise au point par l'écrivain juste avant sa mort, en 1958 ? Elle ne fut en tout cas pas utilisée pour cette dernière, fidèle au texte édité chez Querido en 1936.

Cette variante est à rapprocher d'un autre texte par lequel Feuchtwanger avait manifesté, dès le lendemain de l'adaptation de *Warren Hastings* avec Brecht, son

---

1 «...weil ich der einzige bin, der berufen ist, vor Gott und vor der Welt berufen, in Indien zu herrschen, Europa und Indien zu versöhnen.» In: *Warren Hastings*, acte IV, op. cit. p.136.

2 «HASTINGS: Ich lösche alles Licht aus meinem Leben. Aber ich kann nicht anders.» Ibidem, p.139.

3 «...durch den Mangel an äußerer Glaubwürdigkeit, wirkt er romantisch, und es haftet an allen seinen Dichtungen etwas Fragmentarisches.» Lion FEUCHTWANGER: *Bertolt Brecht. Dargestellt für Engländer.* (1928) Op. cit. p.543.

4 « *Warren Hastings. Neue Fassung des Schlusses.* » Grâce à l'obligeance du Prof. H. von Hofe et de Hilde Waldo, nous avons pu consulter ce document, dont Dahlke ne fait pas mention, dans le fond encore non répertorié des archives du *Feuchtwanger Institute for Exile Studies*, University of South California, Los Angeles.
Nous reproduisons ce texte en annexe (voir la partie «DOCUMENTS», à la fin de ce travail.)

intention de ne pas renier sa première version de la pièce: en 1927, il avait écrit un récit intitulé *Marianne in Indien,* qui devait constituer la première étape d'une version romanesque du sujet.[1] Le succès du roman *Jud Süß* avait ouvert à l'écrivain la perspective nouvelle d'un élargissement romanesque de sa matière dramatique. Pourtant, bientôt occupé par la rédaction de *Erfolg*, roman conçu lui aussi à la suite d'une pièce, il ne l'avait pas poursuivie. Dans ce récit, l'écrivain renouait avec le personnage historique de la Baronne Marianne Imhoff, remplacé dans *Kalkutta, 4. Mai* par Marjorie Hike, personnage fictif en tous points son contraire, dont Brecht était de toute évidence l'inventeur.

Une nostalgie certaine de l'auteur pour le destin dramatique final de son héros dans *Warren Hastings* est perceptible dans la variante inédite de l'épilogue. L'emprise de Brecht dans la conception du «happy end» de *Kalkutta, 4. Mai* avait sans doute été ressentie comme trop forte par l'écrivain, puisqu'il manifestait le besoin d'en neutraliser en quelque sorte les effets les plus voyants. N'est-il pas significatif, d'ailleurs, qu'il en revienne au premier titre du drame ? Les temps avaient changé aussi, et ce héros de la «nouvelle objectivité», d'une vitalité et d'un pragmatisme provocants, idéaliste et immoral à la fois dans son engagement humanitaire, progressiste certes, mais non sans équivoque, pouvait-il avoir dans les années d'exil, voire d'après-guerre le même impact sur le public que dans les années vingt ? Feuchtwanger s'est peut-être posé la question, s'il a conçu cette variante dans la perspective d'une nouvelle mise en scène de la pièce.[2]

Feuchtwanger reprend possession de son personnage en lui refusant la pirouette finale. Il conserve l'essentiel du texte de la dernière scène de *Kalkutta, 4.Mai,* mais supprime, après l'entrée de Marjorie, tout le passage où Hastings conçoit et réalise l'idée lui permettant de sauvegarder *et* sa position *et* sa vie privée.[3] L'entrevue

---

1 Dans *Insight and Action*, op. cit. p.372, Lothar KAHN situe la rédaction de la nouvelle en 1927. Le texte fut d'abord publié en anglais sous le titre: *The Swabian Lady or Lady Warren Hastings,* dans le magazine féminin *Britannia & Eve,* May 1929, p.17-19 et p.172-180. La première édition allemande parut sous le titre *Marianne in Indien.* In: *Die Woche.* Berlin, 1930, 31 (2.8.1930), p.8-10, et 32 (9.8.1930), p.5-11. En introduction, ces mots: «Diese historische Miniatur ist eine Studie zu einem Roman Feuchtwangers, in dessen Mittelpunkt Lady Warren Hastings stehen soll.» Le texte a ensuite été repris dans le recueil: *Marianne in Indien. Und sieben andere Erzählungen.* Paris (Europäischer Merkur), 1934.

2 Feuchtwanger serait alors allé dans le même sens que le metteur en scène Karl Hans Böhm qui avait monté *Kalkutta, 4. Mai* le 7 septembre 1928 au Staatstheater (Residenztheater) de Munich en modifiant ainsi l'épilogue: «Die Handlung des Schlußbildes (abgeändert: es geht nicht gut aus, Marjorie muß gehen) wird durch das unerbittliche Marschieren der Truppen (das immer wieder ansetzt) forciert und scharf beendet. Hastings zuletzt allein mit Cowper, diktierend.» Dans: *Regisseure über ihre Inszenierungen. Karl Hans Böhm / Feuchtwanger-Brechts «Kalkutta, 4. Mai» am Staatstheater München, Erstaufführung den 7. September 1928.* In: *Die Szene.* 1929, p.234-235.

3 Voir *Kalkutta, 4.Mai,* op. cit. de la page 276 («HASTINGS: Warten Sie, Cowper...») à la page.279 («MARJORIE: Sie sehen, er hat b e i d e s genommen.»)

avec Marjorie s'achève ainsi sur les adieux des deux personnages. L'auteur leur restitue une dimension humaine, qui n'était plus qu'à peine perceptible dans l'adaptation de 1925/26.[1] Dans la discussion aigre-douce opposant Marjorie à Hastings, des changements minimes dans l'utilisation des pronoms personnels transforment la perspective, montrent un Gouverneur affecté par le conflit, qu'il évoque maintenant à la première personne.[2] L'auteur glisse dans le dialogue quelques répliques qui sont des réminiscences de l'épilogue de *Warren Hastings,* mais il les «enrobe» dans une tonalité nouvelle, un ton désabusé mais léger, dénué de sentimentalisme.[3] Il évite de retomber dans le pathétique de la première version, en conservant aux deux personnages une large part de leur langage «brechtien», abrupt et imagé. L'émotion s'exprime, mais avec pudeur, se cachant derrière le jeu des mots.[4]

Ainsi, le dramaturge ne renie pas la «métamorphose» de son héros sous l'influence de Brecht. Il remet en cause le côté «romantique» d'un dénouement dont il n'avait sans doute jamais vraiment accepté l'invraisemblance. La variante qu'il a conçue ne relève ni de la comédie ni de la tragédie, mais d'un genre intermédiaire, une «comédie sérieuse», peut-être. Le nouvel accent mis sur la dimension humaine du

---

1 La seule phrase exprimant une émotion directe, bien que contenue, était la suivante, citée plus haut: «HASTINGS: (...) Es ist kein Spaß, dich wegzuschicken.» *Kalkutta, 4.Mai*, op. cit. p.275. Feuchtwanger l'a conservée dans son nouvel épilogue.

2 Voir ces répliques dans *Kalkutta, 4.Mai* :«MARJORIE: Deinen Spaß mußt du haben ! / HASTINGS: Und du bezahlst ihn.» Et aussi, à la fin de la scène: «MARJORIE: Sie sehen, er hat *beides* genommen.»
Dans le nouvel épilogue, le passage se lit comme suit: «MARJORIE: Deinen Spaß mußt du haben ! / HASTINGS: Du siehst, **ich zahle dafür.** (...) **Es scheint, beides kann ich nicht haben.»** (C'est nous qui soulignons)

3 Voici ce passage nouveau, avec, en gras la brève formule reprise littéralement de *Warren Hastings* (op. cit. p.141):
«MARJORIE: Warry, du mußt jemanden haben, mit dem du schimpfen kannst, daß das Frühstück nichts geworden ist, und daß es mit dieser verdammten Pandschabstraße nicht weiter geht. Warry, es muß jemand da sein, der dir erklärt, daß du hier lauter unernstes Zeug machst.
HASTINGS: Im Winter wirst du in England sein, Marjorie. **Wenn du auf mich warten willst,** werde ich wahrscheinlich einmal nachkommen. Ewig nämlich werden sie mich hier nicht wirtschaften lassen. Einmal werden sie endgültig mit mir abrechnen wollen.
MARJORIE: Und dann wird es ein Aktivposten für dich sein, daß du mich weggeschickt hast.
HASTINGS: Das übernächste Mal oder vielleicht das dritte Mal, wenn die Good Hope nach England fährt, wird sie vermutlich mich mitbringen. Wenn du dich dann mit meinen Resten zufrieden gibst, werde ich mich freuen, mit dir weiter zu streiten.»
Warren Hastings. Neue Fassung des Schlusses. (Texte complet en annexe, dans «Documents»).

4 Ainsi dans ce deuxième passage nouveau:
HASTINGS *zu Cowper*: Machen Sie kein Gesicht, Mann, wie ein Flunder auf dem Lande.
MARJORIE: Also dann Adieu, Warren. Wenn sie dir hier die Haut abziehen, wirst du es schon bereuen, daß du mich weggeschickt hast für deine Badeanstalt in Cowpur.
HASTINGS: Adieu, Marjorie. Halte deine Zähne scharf, daß du beißen kannst, wenn du mich wiedersiehst.
MARJORIE: Schau mich gut an, Warry. Wenn du mich wiedersiehst, bin ich eine alte Frau, und meine songs werden bedeutend an Frische abgenommen haben.» Ibidem.

héros fait un peu oublier l'homme d'affaires et le politicien calculateur, l'équivoque du «grand homme» prêchant l'immoralisme comme moyen nécessaire au progrès. Au milieu des années vingt, Brecht jouait volontiers sur une telle équivoque, et l'auteur de *Warren Hastings* l'avait suivi dans ce jeu. Mais relisant la pièce en exil, probablement au lendemain de l'expérience hitlérienne, Feuchtwanger s'était essayé à donner au spectateur l'image finale d'un personnage moins conquérant, moins infaillible.

Ce n'était pas l'accueil de *Kalkutta, 4.Mai* par le public de la fin des années vingt qui avait pu donner à Feuchtwanger des doutes sur les qualités scéniques de l'œuvre, et de l'épilogue en particulier. Cet accueil avait été enthousiaste. L'adaptation de *Warren Hastings* répondait pleinement à l'attente de ce public et, après *La Vie d'Edouard II*, la collaboration de Feuchtwanger et Brecht prouvait une nouvelle fois son efficacité.

Le 12 novembre 1927, *Kalkutta, 4.Mai* était créé en deux points extrêmes de l'Allemagne d'alors, au Neues Schauspielhaus de Königsberg et au Stadttheater de Krefeld.[1] La pièce fut ensuite reprise par de nombreux théâtres. Mais «l'événement» fut, six mois après la création, la mise en scène d'Erich Engel à Berlin, au Staatliches Schauspielhaus que dirigeait alors Leopold Jessner. La première eut lieu le 12 juin 1928, dans les décors de Caspar Neher et sur une musique de Hanns Eisler. Engel et Neher: ce même «duo» d'amis proches de Brecht avait monté *Mann ist Mann* à la Volksbühne le 4 janvier de la même année, et préparait, avec Kurt Weill, la création de *Die Dreigroschenoper* au Theater am Schiffbauerdamm, le 31 août. C'est dire combien «l'aura» brechtienne entourait cette représentation de *Kalkutta, 4. Mai.*

Et pourtant, contrairement à la création [2], le programme de la mise en scène de Berlin ne mentionnait pas le nom de Brecht, dont la participation à la rédaction de l'œuvre n'était un secret pour personne. Pourquoi Brecht avait-il ainsi pris ses distances ? La raison ne saurait en être de quelconques dissensions entre les deux dramaturges à cette époque. Ils étaient au contraire plus proches que jamais, puisque Feuchtwanger fournissait alors à Brecht le texte du *Beggar's Opera* de John Gay et lui suggérait d'intituler son adaptation *Die Dreigroschenoper*. Il avait ensuite suivi avec passion les répétitions de l'œuvre. L'explication ne serait-elle pas plutôt à chercher dans l'évolution de Brecht et son retrait ne pouvait-il signifier une désaffection de sa part pour un texte dans lequel il ne se reconnaissait plus, malgré la part qu'il y avait prise ? On peut le penser à la lecture des quelques remarques acerbes

---

1 Fritz Richard Werkhäuser était le metteur en scène de l'œuvre à Königsberg où elle fut jouée neuf fois en novembre et décembre 1927. A Krefeld, il y eut au total sept représentations. Voir à ce sujet DAHLKE, in *Dramen II, Anhang*, op. cit. p.758-759.

2 A Königsberg comme à Krefeld, les programmes portaient la mention explicite: *Kalkutta, 4. Mai. Drei Akte Kolonialgeschichte von Lion Feuchtwanger und Bertolt Brecht.*

et laconiques dont il gratifie la mise en scène berlinoise, en dépit de son incontestable succès:

> *La représentation de «Kalkutta» était effroyable, Forster tout à fait pitoyable, en commis excentrique – mais, apparemment, les affaires vont bien.* [1]

A la lecture des comptes rendus de l'époque sur la mise en scène d'Erich Engel, on comprend ce qui a pu irriter Brecht dans le jeu de l'acteur-star Rudolf Forster et dans la conception même de la pièce. Dans le rôle principal, Forster «portait» le spectacle et les critiques s'accordaient pour attribuer en particulier à la variété et à l'invention de son jeu gestuel le succès de la soirée. Herbert Ihering l'avait encensé en des termes qui se lisaient comme un hommage à la technique de jeu brechtienne où les gestes précisément doivent retenir toute l'attention du spectateur. Mais peut-être Forster en faisait-il trop avec ses jeux de masques et de mimiques, dans ce que le critique qualifiait de «génial spectacle de guignol». [2] Il avait su conquérir le public qui l'avait fêté, mais la virtuosité du geste, que Brecht voulait significative d'un comportement, ne tournait-elle pas à la virtuosité gratuite, mettant en valeur un rôle, un acteur ? Exotique par son sujet, brillante dans ses dialogues, la pièce allait ainsi dans le sens de l'industrie du divertissement dans ces années vingt où le public aspirait à fuir le prosaïsme de la réalité quotidiennne.

De plus, le jeu de Forster accentuait encore la présence écrasante du héros Warren Hastings dans la pièce, à une époque où Brecht se détachait dans sa production théâtrale d'une conception dramatique centrée sur l'individu, dans la ligne de *Baal*, de *Tambours dans la nuit* ou de *La Vie d'Edouard II. Mann ist Mann*, un projet ancien, remontant à 1919, achevé dans sa première version scénique juste avant l'adaptation de *Warren Hastings*, faisait la démonstration du caractère interchangeable de l'individualité. Influencé par ses études marxistes, le dramaturge infléchissait peu à peu la sens de sa pièce et s'orientait vers une interprétation positive de ce démontage de la personnalité: lors de la première berlinoise de l'œuvre, le 5 janvier 1928, Galy Gay, loin d'être une victime, devait apparaître comme puisant sa force dans la collectivité à laquelle il s'était assimilé par sa métamorphose. La parabole et son

---

1 «*Kalkutta* war eine furchtbare Aufführung, Forster ganz miserabel, ein exzentrischer Kommis – aber scheint's gute Kasse !» BRECHT an Helene WEIGEL, Juli 1928. In: BRECHT: *Briefe*. Brief Nr 138. Op. cit. p.139.

2 « (Engel hatte) in Rudolf Forster einen Hauptdarsteller, der die gestenhafte Auflockerung mit einer pantomimischen Phantasie ohne Gleichen durchführte. Forster spielte wie hinter einer Maske. Geniales Kasperltheater, von einem gegenwärtigen Künstler mit Blut und Nerven gefüllt. Aufhellende, blitzhafte, seelische und politische Landschaften beleuchtende Gebärden. Man wird durch Forster immer in Spannung gehalten.» Herbert IHERING: *Kalkutta, 4. Mai. Staatliches Schauspielhaus.* In: *Berliner Börsen-Courier,* 13.6.1928.

«héros» (ou anti-héros), situés comme *Warren Hastings* dans le contexte du colonialisme anglais en Inde, mais redevables aux récits de Kipling et de Döblin (*Wang Lun*), plus qu'à la pièce de Feuchtwanger, étaient aux antipodes de *Kalkutta, 4. Mai.*

Ainsi, au moment où le public berlinois découvrait le personnage du Gouverneur des Indes, Brecht était bien éloigné de ce type de héros historique, progressiste et immoral à la fois, auquel il avait pourtant contribué à donner son visage de génial et froid tacticien. Il tentait alors de donner forme aux mécanismes régissant le fonctionnement de la société capitaliste et bourgeoise, ainsi dans *Joe Fleischhacker*, demeuré à l'état de fragment, et dans *L'Opéra de Quat'sous*. On comprend qu'il ait voulu laisser derrière lui la perspective humaniste dans laquelle était montré Warren Hastings, confronté dans son action à la dialectique de la fin et des moyens.

La prise de position laconique de Brecht sur la mise en scène berlinoise ne permet pas de savoir ce qu'il a pensé de l'interprétation donnée à la pièce par les critiques. Feuchtwanger ne s'est pas non plus exprimé à ce sujet, si ce n'est pour lancer une de ces formules balancées dont il était friand:

> *Il y a douze ans, la pièce* Warren Hastings *n'avait pas été comprise et avait été un échec. Maintenant, elle a eu du succès et n'a pas été comprise.*[1]

Le malentendu le plus évident sur la pièce fut sans doute le rapprochement du héros avec Bismarck. Ne comprenant pas l'ironie du titre du dernier tableau, l'auteur d'un compte-rendu fort critique sur la création à Königsberg faisait grief aux deux dramaturges d'avoir présenté un personnage qu'ils qualifiaient de «grand homme» après son coup final, alors qu'il n'était qu'un roué, sans dimension humaine. «Bismarck, un politicien réaliste, l'avait, lui, cette dimension», écrit le commentateur, renvoyant ainsi les auteurs de la pièce à un modèle dont il laisse entendre qu'ils auraient pu s'inspirer au lieu de laisser dans l'équivoque le problème de la légitimité de l'action de leur héros historique, sans lien avec la réalité présente.[2] La dimension

---

1 «Das Stück *Warren Hastings* wurde vor zwölf Jahren in Deutschland nicht verstanden und fiel durch. Jetzt hatte es Erfolg und wurde nicht verstanden.» Lion FEUCHTWANGER: *Ratschläge für die Lektüre meiner «angelsächsischen Stücke».* (= Vorwort zur 2. amerikanischen und 1. englischen Ausgabe der *Angelsächsischen Stücke.*) In: *Die literarische Welt* 5 (1929), 13/14 (28.3.1929). P.6. Repris dans *Dramen II*, op. cit. p.665 (édition citée).

2 «Die Autoren drücken sich um die Entscheidung der Frage: "Kraft oder Recht" herum. Ihr Hastings bewährt sich in seinem Zweifrontenkampf nicht, wie sie meinen, als "großer Mann", sondern nur als kluger Mann, an dessen "reinen Händen " jedenfalls viel Blut klebt. Menschliche Größe sieht doch anders aus. (Der Realpolitiker Bismarck hatte sie – vielleicht auch der geschichtliche Hastings).» Hans WYNEKEN: *Kalkutta, 4. Mai. Drei Akte Kolonialgeschichte von Lion Feuchtwanger und Bertolt Brecht.* Uraufführung im Königsberger Neuen Schauspielhaus. Article de presse sans lieu ni date, conservé aux Archives de l'Academie des Beaux Arts de Berlin-Ouest, «Feuchtwanger-Sammlung».

d'actualité et le caractère univoque du message: tels sont ici les critères d'appréciation de l'œuvre. Pour Erich Kästner et Arthur Eloesser, qui analysent la mise en scène berlinoise d'Erich Engel, c'est l'acteur Rudolf Forster qui, par son apparence et son jeu, suscite l'analogie avec Bismarck. Pour Eloesser l'occasion est bonne pour rendre hommage à «notre héros national»[1]. Kästner voit dans cette analogie l'élargissement de l'œuvre dramatique à une dimension politique et d'actualité dont tout le mérite revient à l'acteur, au point, écrit-il, que «le public du théâtre devient un groupe politique».[2]

Sans évoquer de façon directe la figure de Bismarck, Herbert Ihering fait lui aussi allusion à cette analogie, dont on peut penser qu'elle était voulue par l'acteur, sinon même par le metteur en scène. Mais, peu enclin à trouver du talent à un auteur dramatique qu'il n'appréciait guère, surtout lorsque son écriture lui semblait trop proche de celle de Brecht [3], le critique exploite l'analogie pour rabaisser l'œuvre au rang de théâtre d'hier, d'inspiration wilhelminienne, avec son héros colonisateur sous les traits d'un «surhomme» [4]. La participation de Brecht à la refonte de *Warren Hastings* ne lui a, bien entendu, pas échappé. Mais s'il concède que, grâce à ce dernier, le «pavé historique» de 1916 a gagné en légèreté et en qualités comiques [5], la pièce remaniée n'en demeure pas moins pour lui de la même veine, agrémentée de quelques éléments «modernes»: «l'esprit de Shaw et la méthode démonstrative de Brecht». C'est toujours «la vieille machine à produire des histoires, avec un moteur

---

1 «...die dicken buschigen Brauen trägt er (= Forster) wie Bismarck, und er benimmt sich gegen die Vertreter der ost-indischen Kompagnie, die in sein autokratisches Regime mit Humanität hineinreden, nicht anders als unser Nationalheld während der Konfliktzeit. Mit derselben Verschlagenheit, mit derselben Unbeirrbarkeit, mit derselben lässigen und verächtlichen Eleganz.» Arthur ELOESSER: *Kalkutta, 4. Mai.* Staatstheater. In: *Berliner Börsenzeitung.* Nr. 276, 13.6.1928.

2 «Diesen feurig kalten Politiker, der die Oberhand behält, stellt Rudolf Forster dar; mit eisgrauem Haar und Schnurrbart, mit rötlich gesundem Gesicht. Und dieser Schauspieler – einer unserer größten – ist plötzlich gar kein Schauspieler mehr! Er hat plötzlich mit Bismarck mehr Verwandtschaft als mit Kainz. Er hat seine Genialität mit politischen Vorzeichen versehen. Er spielt den Gouverneur nicht, sondern er ist es! Er belebt das Stück Kolonialgeschichte, das uns zeitlich und räumlich fernliegt, derartig, daß aus dem Theaterpublikum eine politische Gruppe wird.» Erich KÄSTNER: *Berliner Theater.* Berlin, Ende Juni. In: *Neue Leipziger Zeitung,* Nr.173, 22.6.1928, S.6.

3 Nous évoquerons plus loin, au chapitre VI, la critique virulente de H. Ihering sur la pièce *Die Petroleuminseln* dont il jugeait qu'elle était un plagiat du théâtre de Brecht.

4 «Der Romanschreiber Feuchtwanger hat große internationale Erfolge. In den angelsächsischen Ländern gilt er als *der* deutsche Erzähler. Auf dem Theater verliebt er sich in den "Übermenschen". Wie Warren Hastings in *Kalkutta* mordet und liebt, politisch und militärisch operiert, das ist die typische Geschichtsauffassung der wilhelminischen Zeit. Der Junker als Genie. Der Kolonisator als Beglücker. (...) Das Drama ist wilhelminisch.» Herbert IHERING: *Kalkutta, 4. Mai.* Op. cit.

5 «*Warren Hastings* (...) war, nach meiner Erinnerung, ein langatmiger Wälzer. Heute heißt es *Kalkutta, 4. Mai* und ist, nach einer Umarbeitung mit Brecht schlanker und komödienhafter geworden. Für das Gebrauchstheater ein geeignetes Stück.» H. IHERING. Ibidem.

neuf»[1]. On le voit, Ihering ne ménage guère Feuchtwanger et ne cherche d'aucune manière à entrer dans la problématique de l'action et de la morale, posée par la pièce. Le reproche qu'il lui fait de ne pas mettre en question le colonialisme est facile, mais passe à côté du sens du texte qui n'apporte en rien une justification de ce colonialisme mais montre au contraire ses contradictions.[2] L'a-priori du critique est évident. Seule la mise en scène, fondée sur une visualisation du texte et une expression gestuelle très poussées qui le ramènent à Brecht, trouve grâce à ses yeux [3].

Rares furent les comptes-rendus dont les auteurs s'efforcèrent d'entrer dans les intentions du dramaturge, sans tomber dans les polémiques partisanes auxquelles pouvaient inviter le thème du colonialisme et une certaine analogie du héros de *Kalkutta, 4. Mai* avec Bismarck. L'article de Kurt Pinthus est de ceux-là. Sans être aveugle à certains défauts de la pièce - une intrigue parfois surchargée, parfois primitive, avec l'affaire du bijou compromettant par exemple - Pinthus en a compris les points forts. Le sujet, écrit-il, n'en est pas l'histoire coloniale évoquée par le sous-titre, mais la peinture d'un «type nouveau»: l'homme qui recourt à la violence pour des raisons politiques. L'auteur reste neutre, ne cherche ni à le défendre ni à le condamner.[4] Sans que le mot apparaisse sous la plume du critique, c'est bien de la dialectique de l'action politique qu'il est question. Enfin, le propos des adaptateurs est compris et on ne leur fait pas de faux procès. Rejoignant Kästner, Pinthus juge que l'œuvre relève du «théâtre politique, mais sans parti-pris politique». Le conflit dépeint est inhérent à la politique elle-même: il s'agit d'un «combat à l'intérieur de l'homme, où il y va de principes politiques». Action humanitaire, pouvoir et argent sont-ils inconciliables, peut-on être inhumain au nom d'une cause supérieure, ou jugée telle, voilà les questions posées.[5] L'épilogue heureux, au moment où le spectateur attend un

---

1 «Eine alte Auffassung, in moderner Form. Der Herrenmensch Wildenbruchs mit dem Witz Shaws und der epischen Demonstrationsmethode Brechts. Die alte Historienmaschine mit frisch eingesetztem Motor.» H. IHERING. Ibidem.

2 Même l'analyse du critique Paul Friedländer dans le journal communiste *Die Rote Fahne* est plus nuancée sur ce point et part du personnage historique pour reprocher à Feuchtwanger d'idéaliser son personnage et d'accorder trop peu de place aux «esclaves hindous de la colonisation». Voir: Paul FRIEDLÄNDER: *Kalkutta, 4. Mai.* In: *Die Rote Fahne.* Berlin, 14.6.1928. Reproduit dans: Manfred BRAUNECK (Hrsg): *Die Rote Fahne. Theorie. Feuilletons 1918-1933.* München, 1973. P.358-359.

3 «Nichts blieb Rede, alles wurde Gebärde, mimisches Intermezzo, Stellung, Kontrast, sichtbare Aktion.» H. IHERING. *Kalkutta, 4. Mai.* Op. cit.

4 «Nur scheinbar gibt er (=Feuchtwanger), wie sein Stück unterbetitelt ist, "Drei Akte Kolonialgeschichte". Aber er will einen neuen Typ aufreißen: den Gewaltmenschen, der nicht aus Gewalttätigkeit, sondern aus Politik Gewaltmensch zu sein scheint. Er verteidigt ihn nicht, er bekämpft ihn nicht. (...) Diesen Menschen hinzustellen, ist Feuchtwanger prachtvoll gelungen.» Kurt PINTHUS: *Kalkutta, 4. Mai.* Staatliches Schauspielhaus. In: *8 Uhr Blatt.* Berlin, Nr. 136, 13.6.1928.

5 «Zweites Verdienst Feuchtwangers: Er gibt politisches Theater, ohne politische Tendenz. Er gibt einen innerpolitischen Konflikt - nicht einen innenpolitischen, sondern den Kampf im Innern von Menschen um politische Prinzipien (...). Soll man, um menschlich handeln zu können, auf Geld

tour tragique des événements, est jugé par Pinthus comme une réussite technique, de même que la langue, dynamique et dénuée de tout lyrisme ou sentimentalisme, comme le héros lui-même.

Dans l'ensemble, il ressort de la lecture des comptes-rendus que la mise en scène d'Erich Engel à Berlin avait fait l'unanimité pour elle et remarquablement servi la pièce qui, sans être considérée comme un chef-d'œuvre, avait séduit. On notera que, si le terme d'objectivité apparaissait ici et là [1], aucun des critiques n'avait fait référence à la «nouvelle objectivité», catégorie alors plus usitée dans le domaine pictural, pour situer l'œuvre. A l'exception de l'article d'Ihering, la collaboration de Brecht n'avait fait l'objet ni d'analyses ni de polémiques particulières. Pour le public du temps, la paternité de l'œuvre revenait bien à Feuchtwanger et, avec le metteur en scène et l'acteur Rudolf Forster, c'était lui que les spectateurs avaient acclamé.

Kalkutta, 4. Mai était resté à l'affiche du Staatstheater de Berlin jusqu'à fin octobre 1928, sans que son succès ait jamais faibli au fil des trente-six représentations. [2] Jouée dans cinquante-deux théâtres avant 1933, la pièce fut sans conteste le plus grand succès de Feuchtwanger à la scène. Ce succès avait pourtant fléchi après les élections au Reichstag de septembre 1930, qui avaient vu le premier grand succès du parti national-socialiste. Quel accueil le public anglo-saxon réserva-t-il à cette pièce sur le colonialisme anglais, nous l'ignorons. [3]

Après 1933, il semble que Feuchtwanger ait réussi à faire jouer sa pièce en Hollande durant la saison 1935/1936, si l'on en croit un entrefilet publié dans *Das*

---

und Macht verzichten, oder darf man unmenschlich sein, wenn es um allgemein, zukunftbergende, höhere – vermeintlich höhere – Ziele geht ?» Kurt PINTHUS. Ibidem.

1 Ainsi par exemple sous la plume de Franz SERVACS qui, comme Pinthus, est un des rares à avoir mis en avant la dialectique du droit et de l'arbitraire, de l'humanisme et du despotisme dans la pièce: «Dem jetzt so vielgenannten, zumal in England populär gewordenen Münchener Lion Feuchtwanger darf man nachrühmen, daß er sich in *Kalkutta, 4. Mai* nicht ohne Erfolg bemüht hat, innerhalb der scharf-politischen Vorgänge das darunterliegende Menschliche fühlbar zu machen. Daß er dies ganz ohne Sentimentalität, vielmehr mit trockener *Sachlichkeit* tut, erhöht noch den Wert und die Spannungskraft seiner Darstellung.» (C'est nous qui soulignons) Franz SERVACS: *Tragikomödie um Hastings. Lion Feuchtwanger. Kalkutta, 4. Mai.* In: *Berliner Lokalanzeiger.* 13.6.1928.

2 Pour les détails et les chiffres précis sur les mises en scène de *Kalkutta, 4. Mai*, voir DAHLKE, in: *Dramen II, Anhang,* op. cit. p.758-764.

3 Nous ne disposons d'aucun document sur les mises en scène de la pièce dans les pays anglo-saxons où l'œuvre était disponible en traduction dès 1928. Dahlke n'a pas non plus fait des recherches en ce domaine qui apporterait pourtant une dimension nouvelle à l'histoire de la «réception» de l'œuvre dramatique de Feuchtwanger.

Neue Tage-Buch [1]. Dans cette période d'hégémonie fasciste et de dictature stalinienne, l'ambivalence du comportement de Warren Hastings n'était pas sans poser quelques problèmes. Croyant en la nécessité d'un «front populaire» antifasciste et se rapprochant des positions communistes à partir de 1936, Feuchtwanger a cru bon, dans le récit de son voyage à Moscou, de souligner l'actualité de son personnage dramatique: il établit un parallèle scabreux entre le procès intenté à Warren Hastings pour inhumanité et les procès staliniens contre les trotzkistes. Présentant l'utilisation de la violence et même l'extermination de tout un peuple par son héros comme moyen nécessaire pour faire triompher l'humanité et le progrès, l'écrivain cautionne l'attitude de Staline dans les procès ![2]

Ce rapprochement trop simple, cet engagement trop direct pour un dictateur que l'histoire a jugé, jettent une lumière particulière sur l'accueil réservé à *Kalkutta, 4. Mai* après 1945, en RDA. Montée dès 1949 à Potsdam, l'œuvre reçut les interprétations les plus diverses. Le programme de la mise en scène réalisée à Greiz en octobre 1955 l'oriente dans un sens anti-impérialiste, qui dénie au personnage toute ambiguïté et à l'auteur toute neutralité [3]. L'œuvre est récupérée à des fins politiques. Quelques années plus tard, l'approche de la pièce par les responsables du théâtre de Gera est plus scrupuleuse, comme en témoigne une intéressante correspondance entre un «dramaturge» de ce théâtre et l'auteur, entre novembre 1957 et février 1958, donc l'année même de la mort de Feuchtwanger.[4] Le «dramaturge» s'inquiète de l'équivoque du personnage de Warren Hastings, qui amène le public à s'identifier à ce «criminel», et requiert l'avis de l'auteur à ce sujet. La réponse de l'écrivain est

---

1 «*Calcutta* (sic), *4. Mai* wird in der kommenden Saison in Holland von Louis Saalborn aufgeführt werden», peut-on lire dans *Das Neue Tage-Buch* en date du 4.5.1935.

2 «Alles in allem finde ich die Haltung, die viele westliche Intellektuelle der Sowjet-Union gegenüber eingenommen haben, kurzsichtig und unwürdig. (...) Sie wollen nicht begreifen, daß man Historie nicht in Handschuhen machen kann. (...) Ich selber gehörte in meiner Jugend zu dieser Art von Intellektuellen, die das Prinzip des absoluten Pazifismus, der integralen Gewaltlosigkeit aufstellten. Während des Krieges habe ich umgelernt. Schon während des Krieges habe ich ein Stück geschrieben, *Warren Hastings* , in dem ein Prozeß dargestellt wird, der seinerzeit die Welt ähnlich aufgerührt hat wie jetzt uns die Moskauer Trotzkistenprozesse. (...) Dieser mein Warren Hastings also kommt zu der Erkenntnis: "Humanität kann man dem Menschengeschlecht nur mittels Kanonen beibringen"...»Lion FEUCHTWANGER: *Moskau 1937. Ein Reisebericht für meine Freunde.* Amsterdam (Querido), 1937. P.148.

3 «Hastings ist jetzt (c.à d. après le remaniement de la pièce en 1925-26) das, was er wirklich war: ein hassenswerter Kolonisator, der kein Recht hat, ein anderes Volk zu versklaven. Aus einer sehr abstrakten früheren Problemstellung wurde die sehr konkrete Gegenüberstellung: Kolonialmacht England und ausgebeutetes Kolonialland Indien !» In: *Lion Feuchtwanger – Anwalt der Völker.* Theater der Stadt Greiz. Spielzeit 55/56. (Mise en scène de Otto Ernst Tickardt). Programme conservé dans les archives de la *Arbeitsstelle für Exilforschung* de l'Université de Hambourg, RFA, qui nous a été aimablement communiqué par M. le Prof. F. Trapp.

4 Cette correspondance est conservée aux Archives Feuchtwanger de Los Angeles où nous avons pu la consulter.

éloquente sur deux points. Elle montre d'abord qu'il entrait sans état d'âme dans la terminologie de la guerre froide en usage en RDA:

> *Je voulais montrer,* écrit-il, *dans quels conflits le système capitaliste impérialiste met un grand homme de bonne volonté.* [1]

Mais en même temps, l'écrivain se refusait à entrer dans le jeu d'une peinture manichéenne. Il se plaçait dans une perspective historique et réitérait l'interprétation qui était la sienne *et* celle de Brecht lors de l'adaptation de l'œuvre:

> *Hastings était sans aucun doute un progressiste* ***pour son époque.*** [2]

Dans une deuxième lettre, l'écrivain précisait encore sa pensée sur la légitimité de la violence et de l'injustice. Il embrassait sa production littéraire et découvrait une ligne directe qui reliait sa pièce à son dernier roman sur Jean Jacques Rousseau, achevé en 1952:

> *Mon Hastings veut montrer les conflits que connaît un homme progressiste et de bonne volonté lorsque, voulant réaliser ses projets pour le bien de l'ensemble de la communauté, il n'a d'autre possibilité que la violence et l'injustice à l'égard de quelques uns.(...) Depuis, le sujet n'a plus quitté mon esprit et j'ai encore tenté de le représenter sous une autre forme. Et ce de la façon la plus explicite dans mon roman* Narrenweisheit oder Tod und Verklärung des Jean Jacques Rousseau (La sagesse du fou ou Mort et Transfiguration de J.J.Rousseau). *Si je fais aujourd'hui le bilan de toute mon œuvre,* Kalkutta, 4. Mai *m'apparaît comme une étape décisive qui m'a mené au roman sur Rousseau.* [3]

---

1 «Ich wollte zeigen, in welche Konflikte das kapitalistisch imperialistische System auch einen großen Mann guten Willens bringt.» Lion FEUCHTWANGER: Brief vom 25.11.1957 an die Bühnen der Stadt Gera.

2 «Hastings war ohne Zweifel **für seine Zeit** ein fortschrittlicher Mann.» Ibidem.

3 «Mein Hastings will darstellen, in welche Konflikte ein fortschrittlicher Mensch guten Willens gerät, wenn er, um seine guten Absichten für die Allgemeinheit durchzusetzen, keine andere Möglichkeit hat als die der Gewalttätigkeit und des Unrechts gegen Einzelne. (...)
Das Thema hat mich seither nicht mehr losgelassen, und ich habe es noch in anderer Form darzustellen versucht. Am deutlichsten in meinem Roman *Narrenweisheit oder Tod und Verklärung des Jean Jacques Rousseau.* Wenn ich heute mein Gesamtwerk überblicke, dann scheint mir *Kalkutta, 4. Mai* ein Meilenstein auf dem Wege zu *Narrenweisheit*.» Lion FEUCHTWANGER: Brief vom 27.2.1958 an Herrn Patzschke. Bühnen der Stadt Gera.

En renversant l'épilogue de *Warren Hastings* qui, de tragique devient heureux, les adaptateurs avaient conféré à la pièce une dimension dialectique. Le dualisme de l'idéal (humanitaire) et de la réalité (le pouvoir et l'argent), de la morale et de l'efficacité, de l'intérêt collectif et du bonheur individuel, trouvait sa résolution, sur le mode humoristique, bien sûr, par le *jeu* dramatique. Débarrassée de la dimension philosophique et psychologique du drame de 1916, marqué par l'époque où il avait été conçu, l'œuvre avait pris une valeur de démonstration. Reprenant et amplifiant les éléments de distanciation déjà présents dans la première version, les adaptateurs avaient créés ensemble, autour du procès intenté à Warren Hastings, une sorte de prototype du théâtre démonstratif que Brecht allait systématiser par la suite dans sa théorie du «théâtre épique». Politique par son sujet, puisé dans l'histoire coloniale, et par la problématique de l'homme de pouvoir, la pièce se voulait sans rapport avec le théâtre politique et didactique d'un Piscator. Elle gardait une dimension historique et un goût d'humanisme qui étaient propres à Feuchtwanger.Peut-être était-ce la raison pour laquelle Brecht, s'orientant peu à peu vers un théâtre expérimental plus abstrait, influencé par sa découverte du marxisme, avait pris ses distances par rapport à la pièce lors de sa représentation à Berlin, en 1928.

«Mentor» et disciple à la fois de l'auteur de *Spartakus*, dont il avait très tôt reconnu le génie dramatique, contribuant à le faire connaître et à le faire jouer dès 1922 à Munich, Feuchtwanger ne l'a pas suivi dans ses expérimentations formelles après 1926. Il était fort critique sur ces recherches dont il jugeait qu'elles ne facilitaient pas l'accès du public à son théâtre, à l'étranger en particulier.[1] En outre, il ironisait volontiers sur l'orientation marxiste de Brecht et sur son prosélytisme. Dans le roman *Erfolg*, une conversation véhémente entre l'écrivain Tüverlin et Kaspar Proeckl sur la mission de la littérature dans son temps restitue, non sans humour, le ton des discussions que menèrent Feuchtwanger et Brecht à la fin des années vingt.[2] Plus tard, dans leur correspondance, les deux amis s'amusaient parfois à signer l'un de «votre bon vieux marxiste», l'autre de «votre bon vieil idéaliste».

Mais auparavant, Feuchtwanger avait encore écrit une pièce, menée de front avec l'adaptation de *Warren Hastings* et fortement marquée par l'écriture brechtienne: *Die Petroleuminseln*. Dans cette comédie sur le pétrole, le dramaturge s'est laissé entraîner par sa verve satirique. L'objet en était l'«américanisme», cette mode des «années folles» qui avait fait le succès de maintes revues. Avant de s'en

---

1 En 1927, dans son essai *Die Konstellation der Literatur*, Feuchtwanger explique ainsi la difficulté d'auteurs marqués par le génie tels que Döblin et Brecht pour s'imposer à l'étranger: «weil sie sich auf deutsche Art mit Formproblemen herumschlagen, die für das übrige Europa keine Probleme sind und weil diese eigenbrötlerische Bastelei ihre Werke fragmentarisch und schwer zugänglich macht.» In: *Die Konstellation der Literatur*, op. cit. p.409.

2 Voir le chapitre 21 *Die Funktion des Schriftstellers*, dans le deuxième livre de *Erfolg*, op. cit. p.248 et suiv.

amuser, Feuchtwanger avait évoqué le personnage d'un «oncle d'Amérique» dans une «comédie mélancolique» intitulée *Der Amerikaner oder Die entzauberte Stadt.* Cinq ou six ans séparent les deux pièces. Mais qui devinerait qu'elles sont du même auteur, tant leur univers dramatique est différent ? C'est peut-être dans ce fossé qui les sépare qu'apparaît avec le plus d'évidence le chemin parcouru par le dramaturge, au cours des années de discussions et de collaboration théâtrale avec Brecht. Le chapitre qui suit illustrera, comme celui qui s'achève ici, l'histoire d'une amitié «productive».

CHAPITRE VI

Un dramaturge dans son temps
Feuchtwanger et «l'américanisme»
(1920-1926)

«Es brechtelt !»
Ludwig Marcuse, à propos de
Die Petroleuminseln, en 1928.

CHAPITRE VI
UN DRAMATURGE DANS SON TEMPS: FEUCHTWANGER ET «L' AMERICANISME » (1920-1926)

La décennie 1920-1930 voit naître les trois premiers grands romans de Feuchtwanger, qui tous puisent leur sujet dans les réalités allemandes, soit historiques avec *Jud Süß*, achevé dès 1922, et *Die häßliche Herzogin Margarete Maultasch* (1923) [1], soit d'une actualité brûlante avec *Erfolg* (1930) [2].

Il en va autrement de l'œuvre dramatique qui s'ouvre alors sur l'univers anglo-saxon, et plus particulièrement sur l'Amérique [3]. En 1921, Feuchtwanger publie à Munich *Der Amerikaner oder Die entzauberte Stadt* [4] et, en 1927, il réunit en un volume *Drei angelsächsische Stücke*: la nouvelle version de *Warren Hastings*, désormais intitulée *Kalkutta, 4. Mai*, *Wird Hill amnestiert ?* et *Die Petroleuminseln* [5].

Feuchtwanger sacrifierait-il à cet engouement des Européens au cours des années vingt pour tout ce qui vient d'Outre-Atlantique ? En fait, on croit plutôt déceler chez lui, à côté d'une certaine volonté de cosmopolitisme dans le choix de ses sujets, le désir de confronter les valeurs occidentales à celles du Nouveau Monde. Ainsi ses œuvres dramatiques «anglo-saxonnes» et ses romans «allemands» se répondent.

Die Petroleuminseln met en scène une représentante de l'univers capitaliste qualifiée de «guenon», Miss Deborah Gray, réplique moderne de la très laide Duchesse Maultasch, tandis que l'évocation de la justice bafouée dans *Wird Hill amnestiert ?* trouve son pendant dans *Erfolg*, grande fresque romanesque sur la Bavière des années 1922-1924, où un homme d'affaires américain, Mister Potter, joue un rôle important.

---

1 *Die häßliche Herzogin.* Roman. Berlin (Volksverband der Bücherfreunde). 1923.
A cette première édition, réservée à un club du livre, a succédé, la même année, l'édition publique, sous le titre *Die häßliche Herzogin Margarete Maultasch.* Roman. Berlin (Kiepenheuer), 1923.

2 *Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz.* Roman (2 Bde), Berlin (Kiepenheuer), 1930.

3 Deux études ont été jusqu'ici consacrées aux rapports de Feuchtwanger avec l'Amérique: Rita Hertha FANNING: *Das Amerikabild im Werk Lion Feuchtwangers.* Diss. Los Angeles,1970. Harold von HOFE: *Lion Feuchtwanger and America.* In: John M. SPALEK (ed.): *Lion Feuchtwanger. The Man. His Ideas. His Work.* Op. cit. p.33-50.

4 *Der Amerikaner oder Die entzauberte Stadt.* Eine melancholische Komödie in vier Akten, München (Drei-Masken-Verlag), 1921.

5 *Drei angelsächsiche Stücke.* (*Die Petroleuminseln, Kalkutta, 4. Mai, Wird Hill amnestiert* ?), Berlin (Propyläen), 1927.

Feuchtwanger se plaît à confronter les univers différents, à expérimenter les divers genres littéraires. Sur ce sujet, l'Amérique, il donne libre cours à sa virtuosité technique, recourant à toute la palette littéraire, de la comédie sentimentale (*Der Amerikaner*) à la chronique romanesque (Erfolg), en passant par la comédie-revue à l'américaine (*Die Petroleuminseln*) et le recueil de poèmes satiriques *PEP. J.L. Wetcheeks amerikanisches Liederbuch*, qu'il publiera en 1928.[1]

Au fil de cette «chaîne» littéraire, l'image de l'Amérique et des Américains évolue considérablement. Dans la comédie sentimentale de 1921, la sauvegarde nostalgique du passé culturel et la dynamique du Nouveau Monde se rejoignent dans un «happy end» teinté de mélancolie. Dans *PEP*, Mister Smith, l'Américain standardisé, sosie de Babbitt, le héros du célèbre roman de Sinclair Lewis [2] évolue sans gêne et sans «valeur» autre que le dollar dans un univers matérialiste d'inculture. Dans l'esprit de l'auteur, ce persiflage vise sans doute moins «l'homo americanus» que les Européens férus d'«américanisme». Sur les «iles du pétrole» «brunies et dénaturées», «la guenon», Miss Gray, impose pour la course au monopole la loi du plus laid et du plus fort dans une jungle capitaliste déshumanisée. On retrouve ici les mêmes composantes de l'«américanisme» que dans *PEP*. Dans le roman *Erfolg*, une voie nouvelle s'ouvre avec le personnage de Mister Potter, qui revient d'URSS: celle d'une alternative au capitalisme du seul profit (américain et allemand), par une sorte de synthèse idéale du modèle américain et du modèle russe.

L'évolution de cette image de l'Amérique chez Feuchtwanger appelle un rapprochement avec Bert Brecht, puisqu'aussi bien les relations entre les deux écrivains furent des plus étroites durant ces années vingt. Mais il importe également d'évoquer les événements politiques et économiques qui expliquent la montée de l'influence américaine sur l'Allemagne de Weimar, surtout après la crise de 1923. L'Amérique est alors devenue modèle pour les uns, repoussoir pour les autres, et la vie culturelle des «années folles» a été fortement marquée par cette référence permanente. Les contemporains en furent conscients. «Qu'est-ce que l'américanisme ?»: le sujet était débattu dans les journaux et périodiques dès le milieu de la décennie avec plus de passion encore que la question «Qu'est-ce que l'Amérique ?» [3]. Tout comme Brecht, Feuchtwanger s'est très tôt intéressé à la littérature américaine avec laquelle il se sentait plus d'affinité qu'avec la littérature

---

1 *PEP. J.L. Wetcheeks amerikanisches Liederbuch.* Potsdam (Kiepenheuer), 1928. Edition illustrée par Caspar Neher, l'ami de B. Brecht. Edition citée: *Erzählungen. Pep J.L. Wetcheeks amerikanisches Liederbuch* Berlin (Aufbau), 1985. P.205-249.

2 Sinclair LEWIS: *Babbitt.* 1922. Traduction allemande: München (Kurt Wolff Verlag), 1925.

3 Voir à propos de ce phénomène le chapitre «Der Amerikanismus» de l'ouvrage très bien documenté de Peter BERG: *Deutschland und Amerika 1918-1929.* Über das deutsche Amerikabild der zwanziger Jahre. Lübeck und Hamburg, 1963.

française [1]. Lecteur attentif des périodiques, puisqu'il collaborait à plusieurs d'entre eux, il a, avec quelque distance, suivi le débat parfois enflammé autour de l'Amérique et de son mythe. Il est intéressant de tenter de restituer les visages divers que pouvait offrir l'Amérique aux contemporains à partir de périodiques culturels tels que *Die Weltbühne* de Jakobsohn et *Das Tage-Buch* de Stefan Grossmann et Leopold Schwarzschild, ou encore *Der Querschnitt*, publication abondamment illustrée, parue sous l'égide de la Galerie Flechtheim à Berlin à partir de 1921, où donnait le ton George Grosz, grand admirateur de l'Amérique des noirs tatoués, des stars de cinéma et des boxeurs.

A. Visages de l'Amérique et de «l'américanisme» dans l'Allemagne des années vingt

Après la défaite de 1918, la jeune génération allemande ne se reconnaît plus dans son pays:

> *Comme cette Allemagne m'ennuie ! C'est un bon pays moyen, les couleurs pâles et les plaines y sont belles, mais quels habitants ! Une paysannerie déchue , mais dont la grossièreté n'engendre pas de monstres fabuleux, au comntraire, un abrutissement tranquille, une classe moyenne dépravée et une intelligentsia épuisée ! Reste: l'Amérique !* [2]

Ce bilan désespérant et cet élan d'espoir vers l'Amérique, Brecht les confie à ses *Journaux* en date du 18 juin 1920. Pour lui, et pour beaucoup d'autres, l'Amérique en ce début des années vingt apparaît comme un immense creuset où se mêlent gratte-ciel, chronomètres, «vamps» et machines. De ce chaos créateur naît

---

1 Feuchtwanger a analysé à plusieurs reprises, dans ses essais, les raisons du «déclin» de la littérature française, trop formaliste à son goût, en ce début du vingtième siècle, et celles expliquant la poussée de l'intérêt des lecteurs et des écrivains allemands pour la littérature anglo-saxonne. Ainsi dans *Die Konstellation der Literatur*, 1927. Op. cit. p.408, et dans l'essai *Von den Wirkungen und Besonderheiten der angelsächsischen Schriftsteller*, 1928. In:*Ein Buch für meine Freunde*, op. cit. p.418.

2 Traduit de: Bertolt BRECHT: *Journaux*. 1920-22. Paris (L'Arche), 1978. Texte français de Michel Cadot. Juin 1920. P.9.
«Wie mich dieses Deutschland langweilt ! Es ist ein gutes, mittleres Land, schön darin die blassen Farben und die Flächen, aber welche Einwohner ! Ein verkommener Bauernstand, dessen Roheit aber keine fabelhaften Unwesen gebiert, sondern eine stille Vertierung, ein verfetteter Mittelstand und eine matte Intellektuelle ! Bleibt: Amerika !» Bertolt BRECHT. *Tagebücher 1920-1922* Op. cit. p.11.
Un poème de la même année, *Deutschland, du Blondes, Bleiches*», est plus violent encore: «O Aasland, Kümmernisloch.- Scham würgt die Erinnerung - Und in den Jungen die du - Nicht verdorben hast - Erwacht Amerika». In: *Gesammelte Gedichte*. Frankfurt/Main (Suhrkamp), 1976. Vol. 1, p.68.

l'œuvre d'art: «dada-merica», c'est le titre d'un tableau-montage provocant que viennent de faire avec tous ces «ingrédients» les dadaïstes Georg Grosz et John Heartfield lorsque Brecht fait leur connaissance à Berlin.

La faillite de l'Europe et de ses «valeurs» à la fin de la première guerre mondiale expliquait cet engouement pour le Nouveau Monde et ce dégoût envers l'ancien. Seule l'Amérique était sortie en véritable vainqueur du conflit. La France, autant que l'Allemagne, restait exsangue, ruinée par l'économie de guerre. Les Etats-Unis se retrouvaient dans le rôle de créancier des puissances alliées et disposaient d'un appareil économique intact et puissant. Face à la demande de l'Allemagne de voir réduire ses livraisons de charbon au titre des réparations de guerre, la France demeurait inflexible.[1] L'occupation de la Ruhr en 1923 fut un choc pour l'opinion publique allemande. L'Allemagne ne pouvait plus alors que tourner ses regards vers les Etats-Unis d'Amérique, le pays des possibilités infinies, dont le Président Thomas Woodrow Wilson avait tout tenté, en 1918 et en 1919, pour faire accepter aux Alliés un programme de paix durable en Europe.

La guerre avait à la fois fait sortir les Etats-Unis de leur isolement culturel et ouvert à leur volonté d'expansion économique, jusque-là surtout orientée vers l'Amérique Centrale et l'Amérique du Sud, les marchés européens. Une armée pacifique de touristes américains commence alors à envahir l'Europe dont elle va découvrir et admirer la culture. Le dollar tout puissant ouvre toutes les portes, en particulier en Allemagne où le Mark décline et s'effondre bientôt avec la crise de 1923.

Avec l'hégémonie du dollar, phénomène d'après-guerre, l'Amérique prend conscience d'elle-même, elle accepte même de se voir persiflée par les écrivains, ces «Muckrakers» (le mot est de Theodore Roosevelt) qui, tels Upton Sinclair, Sinclair Lewis ou Dos Passos, multiplient les satires sur l'Américain-standard et l'«american way of life». En même temps que le mythe, l'Allemagne découvre ainsi le visage démythifié de l'Amérique. Mais la fascination demeure devant quelques composantes de cet univers insolite: les fabuleuses découvertes techniques, le sport élevé au rang de culture de masse, l'Armée du Salut ou même le Ku Klux Klan avec son racisme et son nationalisme inquiétants derrière ses masques. Dans un très intéressant article de *Das Tage-Buch*, daté du 26 août 1922, un écrivain californien analyse l'évolution de l'Amérique au contact de cette Europe qui l'a amenée à voir ses contradictions et à faire une auto-critique salutaire, favorisée par la crise économique de 1921 aux USA.[2]

---

1 *Das Tage-Buch* se fait l'écho de cette demande légitime, tableaux à l'appui, dans un article du numéro daté du 4 mars 1922: «Die überholten Kohlen-Zwangslieferungs-Mengen» *Das Tage-Buch*, 3 (1922),9 (4.3.1922), p.345-7.

2 H.G. SCHEFFAUER: *Der Katzenjammer*. In: *Das Tage-Buch*, 3 (1922), 34(26 .8.1922), p.1196-9.

Comme les touristes et les intellectuels américains, les capitaux prennent le chemin de l'Europe. En Allemagne, les investissements se font d'abord timidement. Le banquier Morgan, magnat de la finance, demeurait alors réticent. Mais les milieux financiers allemands deviennent vite conscients du fait que le redressement économique de leur pays dépendra dans une large mesure de son engagement financier. Dans les périodiques, on présente l'histoire fascinante de la dynastie des Morgan [1]. *Das Tage-Buch* de Schwarzschild consacre tout un numéro aux rapports des Etats-Unis avec l'Europe et en particulier avec l'Allemagne dans le domaine financier [2], sous la plume de spécialistes américains et allemands de l'économie. Parmi les grands périodiques culturels de la République de Weimar, *Das Tage-Buch* est sans doute celui qui, depuis sa création en 1920, et surtout depuis 1922 où il a ouvert la rubrique «Tagebuch der Wirtschaft» dans chacun de ses numéros hebdomadaires, accorde la plus large place à l'Amérique et aux problèmes économiques de l'Allemagne d'après-guerre. Dans *Die Weltbühne*, de Jakobsohn, «Morus» (Richard Lewinsohn), le rédacteur des articles économiques, n'aborde que rarement en ce début des années vingt la question des relations avec les Etats-Unis. Pourtant, un article très acerbe sur la position des Américains avant la conférence de Gênes (avril-mai 1922) témoigne de sa grande lucidité. Selon lui, ceux-ci se livrent à une «opération de sabotage» en prétendant laisser l'Europe régler seule ses problèmes financiers, alors qu'ils ont déjà compris, lors de la crise économique traversée en 1921, que seule une Europe financièrement solide peut leur offrir les débouchés nécessaires pour écouler les excédents de leur production.[3]

C'est là l'idée-force qui engendre le Plan Dawes de redressement financier de l'Allemagne. L'économie est devenue un phénomène à l'échelle mondiale; l'autarcie économique, (un des aspects de la doctrine de Monroe «L'Amérique aux Américains»), n'est plus possible. Il s'agit désormais non seulement de produire, mais surtout de construire des monopoles, de trouver des marchés et d'y dicter les prix. La «guerre» du pétrole entre les grandes puissances, un phénomène économique né dans les années vingt, en sera l'illustration la plus évidente – un sujet à exploiter pour les hommes de théâtre !

En Allemagne, c'est le chaos de 1923, dans une République chancelante depuis sa création à Weimar, qui donnera aux Etats-Unis l'occasion d'intervenir. La guerre civile menace. Dans la Ruhr, les mouvements ouvriers échappent au contrôle de l'industrie, les tentatives de putsch de gauche et de droite se multiplient. Les troupes

---

1 Ernst SCHULZ: *Die Dynastie Morgan.* In: *Das Tage-Buch*, 3 (1922), 32 (12.8.1922), p.1132-1136, et 19 août 1922, p.1165-1168.

2 Citons par exemple l'article d'un banquier allemand, Mathias Farnbacher: *Die amerikanische Bankwelt und wir.* In: *Das Tage-Buch*, 3 (1922), 34 (26.8.1922). P.1207-1209.

3 Morus: *Wirtschaftssabotage. Amerika und Genua.* In: *Die Weltbühne*, 18 (1922), 6 (9.2.1922), p.150-151.

des corps francs, elles aussi incontrôlées, font régner leur loi. La Reichswehr tente de rétablir l'ordre par des interventions militaires que lui permet l'état d'exception décrété fin septembre 1923. Ce désordre intérieur est encore attisé par l'inflation galopante que beaucoup ressentent comme le résultat de manipulations des patrons de l'industrie, soutenus par les dirigeants politiques. La presse n'hésite pas à qualifier d'escroquerie le processus inflationniste qui va ruiner la moyenne bourgeoisie, les retraités et tous les petits épargnants.

L'année 1923 est ainsi l'année de la désillusion [1] pour les esprits libéraux et démocrates qui avaient mis leurs espoirs dans la République. Un article paru dans *Die Weltbühne,* fin 1923 sous la plume de Kurt Kersten, établit un diagnostic plus que pessimiste sur la situation de la Culture et des intellectuels devant le pouvoir qu'a pris l'économie, et en particulier la grande industrie, sur toute la vie politique et publique. De l'avis de Kersten, les intellectuels allemands, représentants de la classe moyenne ruinée par la crise, n'ont plus qu'à se mettre au service d'une industrie toute-puissante: «effrayant rapace», ennemie de toute créativité, elle «grandit comme une charogne dans l'ordure, puante et stérile, elle n'a pas de culture». La culture devenue servile «crève dans ce bourbier» . Les intellectuels sont devenus les valets de l'industrie, ou sombrent dans le désespoir ! [2]. Dans *Die Petroleuminseln,* ce phénomène du temps est incarné, sur le mode grotesque, par le personnage du poète Obadiah devenu «chef de la propagande» à la solde de Miss Deborah Gray, Présidente de la Société Pétrolière.

En cette même fin d'année 1923, d'autres exploitent avec plus d'humour la situation créée par la crise:

Plus qu'à la Bourse vous gagnerez
A la lecture d'un livre de chez Malik

est l'un des slogans que lance la maison d'édition berlinoise dans *Die Weltbühne* [3]. Cet antagonisme entre le monde de l'économie et celui de la culture, dénoncé avec tant de violence dans l'article de K. Kersten, marquera l'image de l'Amérique et alimentera la critique de l'américanisme dans l'Allemagne des années vingt.

---

1 «Desillusion» est le titre du premier chapitre, largement consacré à l'américanisme, de l'ouvrage de Helmut LETHEN: *Neue Sachlichkeit,* 1923-1932. Studien zur Literatur des «Weißen Sozialismus». Stuttgart (Metzler), 1970.

2 Kurt KERSTEN: *Wirtschaft, Kultur, Intellektuelle.* In: *Die Weltbühne,* 19 (1923), 50 13.12.1923, p.583-587.

3 «Mehr als an der Börse gewinnen Sie durch die Lektüre eines Malik-Buches.» In: *Die Weltbühne.* 19 (1923), 49 (6.12.1923), p.580.

En décembre 1923, la doctrine Monroe fête son centenaire. Dans sa chronique hebdomadaire, *Das Tage-Buch* en donne un écho critique, à la veille de l'intervention américaine en Allemagne avec le Plan Dawes. S'étant libérés de l'hégémonie européenne, les Etats-Unis, au lieu de créer leur propre culture, ont instauré à leur tour leur hégémonie sur tout le continent américain. Selon l'auteur de cette chronique, ils ont aussi bafoué les libertés:

> *Il suffit de se rappeler les écrits d'Upton Sinclair pour concevoir jusqu'où va le manque de liberté pour l'Américain d'aujourd'hui – sans parler de la frustration due à la prohibition de l'alcool, de l'hypocrisie sexuelle, ou encore du Ku-Klux-Klan...*

En conclusion de cette diatribe anti-américaine, l'auteur met en question un slogan de l'américanisme, fondé sur un vers fameux de Goethe: «Amerika, du hast es besser»:

> *Amérique, es-tu vraiment mieux lotie que notre vieux continent ?*[1]

Préparé dès la fin de 1923, le Plan Dawes, qui permettra à l'Allemagne de Weimar à la fois de sortir de la crise économique et de mettre un terme (provisoire) aux débordements nationalistes, sera aussi important pour l'image de l'Amérique chez les Allemands que l'a été en sens inverse l'occupation de la Ruhr, le 11 janvier 1923, pour l'image de la France.

Dawes n'était pas un inconnu pour le public allemand. Toujours très au fait de l'actualité américaine, Leopold Schwarzschild avait, dès janvier 1922, fait connaître dans son périodique [2] le Général Dawes qui venait de réussir une vaste opération d'assainissement et de rationalisation des services administratifs américains.

Après l'introduction du «Rentenmark» en novembre 1923, Dawes met au point un plan d'échelonnement du paiement de la dette allemande au titre des réparations, qui doit permettre au pays de retrouver peu à peu son équilibre économique. Les conditions en sont le retour à une monnaie stable basée sur l'or et la maîtrise des groupes anti-démocratiques qui ébranlent la République. Prêt à fonctionner dès le mois d'avril 1924, le Plan Dawes n'entrera en vigueur qu'après la

---

1 «Es genügt, an die Schriften Upton Sinclairs zu erinnern, wenn man sich das Maß von Unfreiheit vorstellen will, unter dem der Amerikaner heute leben muß – von dem verdrängerischen Kampf gegen den Alkohol und der sexuellen Verlogenheit, von Ku-Klux-Klan zu schweigen"Amerika, h a s t du es besser als unser Kontinent, das Alte" ?» *Tagebuch der Zeit.* In: *Das Tage-Buch.* 4 (1923), 48 (1.12.1923). P.1647.

2 Leopold SCHWARZSCHILD: *Die Methode Dawes.* In: *Das Tage-Buch*, 3 (1922), 2 (14.1.1922). P.64-65.

Conférence de Londres, en août 1924, et une fois ratifié par le Reichstag. Assorti de la promesse de crédits et d'investissements massifs de capitaux américains, ce plan est accepté en Allemagne avec des sentiments mêlés, certains craignant un trop grand contrôle américain sur la politique de développement économique du pays.

1924: une nouvelle monnaie, le Reichsmark, est introduite, la Ruhr est évacuée par les troupes françaises d'occupation, la reprise économique rapide impose une trêve dans la lutte des classes. La République de Weimar est entrée, grâce à l'Amérique, dans ce qui a été appelé la «phase de stabilisation». L'hégémonie du dollar en Europe occidentale trouve ainsi son terrain de prédilection dans cette Allemagne qui va vivre quelques années au rythme de l'esprit d'affaires américain. Quand s'écroulera Wall Street, en 1929, l'Allemagne sera immédiatement entraînée avec les Etats-unis dans la «grande crise».

Très tôt dans ces années vingt qui voient ainsi se développer l'action décisive des Etats-Unis dans la vie économique de la République de Weimar, l'«american way of life» pénètre largement la vie quotidienne et culturelle. Un mot est créé pour désigner ce qui devient une mode, surtout dans la grande métropole de Berlin: l'américanisme. L'ampleur du phénomène n'a d'équivalent ni en France ni en Angleterre à cette époque. En Allemagne, on associe volontiers au terme d'américanisme le concept de «Sachlichkeit» qu'on peut traduire par objectivité ou pragmatisme. Feuchtwanger écrit en 1928:

> *Dans l'Allemagne d'après-guerre, il est terriblement souvent question d'«objectivité». Berlin se vante d'être la ville la plus américaine d'Europe. En littérature, «objectivité» est vite devenu un terme injurieux par lequel un esthétisme de pacotille, datant d'hier, se défend contre le monde vivant d'aujourd'hui.* [1]

On a voulu voir dans l'adhésion des masses à ce nouveau dogme qu'est l'américanisme une sorte de phénomène de compensation: humiliés par la défaite et ses conséquences, ruinés par l'inflation qui a vu l'effondrement du dogme de l'épargne, nombreux sont ceux qui aspirent à une foi nouvelle. Ce sera celle de la production et de la consommation. Un homme peut même en apparaître comme le Dieu: Henry Ford dont les *Mémoires* parus en allemand en novembre 1923 [2] au sortir de la crise, vont être vendus à plus de deux cent mille exemplaires en quelques années. Le modèle

---

1 «Es ist im Nachkriegsdeutschland schrecklich von Sachlichkeit die Rede. Berlin rühmt sich, Europas amerikanischste Stadt zu sein. In der Literatur ist Sachlichkeit rasch zu einem Schimpfwort geworden, mit dem billiges Ästhetentum von gestern sich gegen das lebendige Heute wehrt». In: *Von den Wirkungen und Besonderheiten des angelsächsischen Schriftstellers* (1928). In: *Berliner Tageblatt.* 29.3.1928. Repris dans: *Ein Buch nur für meine Freunde*, op. cit. p.421.

2 Henry FORD: *Mein Leben und Werk.* Leipzig, 1923.

utopique de Ford, c'est l'harmonie du capital et du travail, portée par une éthique du bien commun qui rend caducs les conflits de classe. «Transformer le champ désertique de l'industrie en un jardin florissant», telle est la promesse de Ford, et beaucoup ne demandent alors qu'à le croire. *Ford ou Marx. La solution pratique de la question sociale*: un livre paraît sous ce titre à Berlin en 1924 [1]. Un syndicaliste allemand qualifie Ford de «plus grand révolutionnaire du siècle» [2].

Cette utopie capitaliste a fasciné les contemporains et elle a marqué un des films les plus significatifs de ces années vingt: *Metropolis*. Dans le dernier tableau, Fritz Lang montre la poignée de main symbolique qu'échangent le contremaître et le milliardaire, fruit de l'intervention du «cœur» qu'incarne le fils du capitaliste. Mais le regard du cinéaste n'est pas exempt de scepticisme: le geste symbolique sera-t-il porteur de réalités ?

Ford aidant, l'«homo americanus» devient ainsi un modèle dont on dresse le portrait idéal: né de la nécessité de conquérir d'immenses espaces vierges, c'est un actif doué d'une intelligence pratique tout entière orientée vers le succès et la productivité de ses entreprises. Il ne s'encombre pas de sentiment ni de réflexion inutile, il est calculateur et pense en termes d'argent et de rentabilité. Le regard fixé sur l'exemple d'un Henry Ford, il est conscient de vivre dans une société où l'ascension du laveur d'assiettes jusqu'au statut de milliardaire est possible pour qui le veut énergiquement. Un consensus social est né, un sentiment d'appartenance à une même communauté animée d'un même esprit. L'Américain aspire à une standardisation de son mode de vie qui lui garantisse une assise matérielle et sociale inébranlable. Le pragmatisme qui régit sa vie publique, où il joue son rôle comme maillon de la chaîne de production, détermine également sa vie privée. Bref, un homme heureux, fier de ses succès, qui ignore les conflits intérieurs. Il vit dans l'instant, le regard toujours tourné vers l'avant, ne soupçonnant rien du poids des traditions et de la culture.

Voilà donc le portrait idéal de l'Américain moyen qu'une multitude d'ouvrages et d'articles font alors découvrir au public allemand [3].

Le mot «culture», absent de ce portrait, a laissé la place au spectacle, au divertissement de masse, régi par les mêmes lois que la vie quotidienne de l'Américain standardisé. En Allemagne, Berlin devient le théâtre privilégié de grands spectacles sportifs et d'une vie nocturne inspirée par Broadway. Les philosophes avaient brandi le spectre du «déclin de l'Occident» et de sa culture [4]. Eh bien, le Nouveau Monde

---

1 Jakob WALCHER: *Ford oder Marx*. Die praktische Lösung der sozialen Frage. Berlin, 1924.

2 Le mot est de Fritz TARNOW. Cité dans H. LETHEN: *Neue Sachlichkeit*, op. cit., p.20.

3 Voir à ce sujet le livre de Peter BERG: *Deutschland und Amerika*. 1918-1929, et en particulier le chapitre sur l'américanisme, p.132-153.

4 L'ouvrage d'Oswald SPENGLER a paru en 1920.

apportera à l'Occident le salut et la régénération que peu d'années auparavant beaucoup ont cru pouvoir attendre de la guerre. Oublié, le marasme politique et économique ! Place à la musique, place à la danse !

USA en musique, En avant la musique avec Jonny, Transatlantic, Gratte-ciel ou *La Princesse aux dollars* [1]: tous ces titres d'opéras ou opérettes joués alors sur les scènes allemandes attirent les foules. On y trouve tous les ingrédients nécessaires au succès. Dans «En avant la musique avec Jonny», la recette est à peu près la suivante: prenez un musicien de jazz, nègre bien sûr. Confrontez-le avec un compositeur et un violoniste qui incarnent la décadence du monde occidental, perdu dans ses «valeurs éternelles». Envoyez Jonny conquérir les femmes et le monde avec son saxophone, et mettre K.O. à la force de ses poings les représentants de l'ordre, ou un rival, qui s'opposent à ses visées. Couronnez le tout par l'apothéose du jazzman dans le cadre d'une gare monumentale avec locomotive, tandis que, sur le mode de la revue, un chœur chante:

> *Ne ratez pas la correspondance, le voyage commence vers le pays inconnu de la liberté.* [2]

Avec tout cela vous aurez un des plus purs produits de «l'américanisme» des années vingt en Allemagne, joué l'année de sa création à Leipzig en 1927, sur cinquante scènes différentes ! N'oublions pas les revues nègres et les «Tiller-Girls», spectacles de masse s'adressant à un public de masse, comme les combats de boxe ou les courses nocturnes de voitures qu'on retrouvera dans *Die Petroleuminseln*. Le bruit, le rythme trépidant du spectacle, le caractère ornemental des mouvements de masse synchronisés, les lumières violemment contrastées, tous ces éléments de la revue apparaissent comme une transposition esthétique de l'univers américain de la technique rationalisée. Pour Siegfried Kracauer, les jambes des «Tiller-Girls» et les mains des travailleurs à la chaîne se répondent [3].

---

1 *USA mit Musik* et *Transatlantic* ont pour auteur George ANTHEIL. *Jonny spielt auf* est un opéra de Ernst KRENEK, *Wolkenkratzer* de J.A. CARPENTER.

2 «Chor: Versäumt den Anschluß nicht, die Überfahrt beginnt ins unbekannte Land der Freiheit.» Cité d'après: *Weimarer Republik*. Hrsg. v. Kunstamt Kreuzberg und dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln. Berlin, Hamburg, 1977. P.826.

3 Siegfried KRACAUER: «Den Beinen der Tillergirls entsprechen die Hände in der Fabrik. Über das Manuelle hinaus werden auch seelische Dispositionen durch die psycho-technischen Eignungsprüfungen zu errechnen gesucht. Das Massenornament ist der ästhetische Reflex der von dem herrschenden Wirtschaftsystem erstrebten Rationalität». In: *Das Ornament der Masse*. In: *Essays*. Frankfurt/Main, 1977.P.54. Cité d'après *Weimarer Republik*, op. cit. p.830.

La radio, le phonographe, le film envahissent également la scène théâtrale. Partout, la technique est présente, symbole des virtualités infinies qui s'ouvrent à l'homme du Nouveau Monde.

Les artistes sont fascinés par la boxe, sport américain par excellence, symbole de virilité, de combativité selon les règles du «fair play». Dans le périodique *Der Querschnitt*, des articles analysent les rapports de la boxe avec l'art. Des interviews du boxeur Hans Breitenstraeter y paraissent avec force photographies. Le boxeur devient objet d'œuvres littéraires et se met lui-même à écrire. Quand, en 1924, Paul Samson-Körner met K.O. ce même Breitenstraeter, champion de la catégorie poids lourds, la revue fête l'événement.[1] Brecht, fidèle et enthousiaste spectateur des rencontres de boxe au Palais des Sports de Berlin, fait la connaissance du nouveau champion, écrit sa biographie, qui paraît par épisodes au début de 1926 dans un magazine et dans un journal sportif[2], ainsi qu'une nouvelle *Der Kinnhaken* («Le crochet à la mâchoire»), parue également en 1926. Avec l'étudiant Emile Burri, lui-même boxeur, dont il a fait la connaissance par l'intermédiaire de Feuchtwanger[3], Brecht développe ses réflexions sur une nouvelle scène théâtrale, à l'image du ring des combats de boxe. Autour de celui-ci les spectateurs, jaugeant les adversaires en lice tout en fumant leur cigare, ne sont pas prêts à s'en laisser conter. La théorie de ce que Brecht a appelé «Rauch-Theater» est ainsi née de la confrontation avec un des phénomènes de l'américanisme sur lequel l'écrivain aimait par ailleurs à ironiser. Dans son récit *Der Kinnhaken*, il précise négligemment:

> *Freddy s'appelait évidemment Frédéric. Mais comme il avait été six mois Outre-Atlantique...*[4]

«L'américanisme» sous toutes ces formes, comme éthique du succès et de la rentabilité matérielle, comme divertissement de masse marqué par le triomphe de la technique, trouve dans l'Allemagne républicaine remise à flot par les capitaux américains, des milliers d'adeptes. Le beau rêve d'identification avec le paradis américain des biographies de milliardaires ou des spectacles-revues présentés au Jardin

---

1 Voir *Der Querschnitt*, 1924, p.112. Cité d'après Helfried W. SELIGER: *Das Amerikabild Bertolt Brechts*. Bonn (Bouvier), 1974 , p.54.

2 *Lebenslauf des Boxers Samson-Körner*, dans *Scherls Magazin* (janvier, février 1926) et *Die Arena* (oct. 1926 à janvier 1927). L'œuvre restera à l'état de fragment. Voir à ce sujet SELIGER, op. cit. p.54.

3 D'après: *Brecht-Chronik*. Daten zu Leben und Werk. Zusammengestellt von Klaus Völker, München, 1971, (Hanser), p.39.

4 «Freddy hieß natürlich Friedrich. Aber er war ein halbes Jahr drüben gewesen...» B. BRECHT: *Der Kinnhaken*. In: *Prosa*. Band 1. Frankfurt/Main (Suhrkamp), 1980. P.116.

d'Hiver à Berlin se trouvera anéanti après le «krach» de 1929. Le désenchantement sera immense.

Les augures de cette désillusion n'avaient pourtant pas manqué et le terme d'américanisme avait pris très tôt une connotation négative. Les intellectuels surtout s'étaient appliqués, dès 1924, à démonter le mythe. Un ouvrage publié à Leipzig s'intitule «Le faux-Messie Henry Ford. Un signal d'alarme pour tout le peuple allemand» [1]. Un autre dénonce l'impérialisme économique américain: «La cadence économique américaine, une menace pour l'Europe».[2] On cultive les formules provocantes: «l'Amérique tue l'Eros au profit de l'homme-machine» [3]. Le métro entre au théâtre comme lieu scénique symbolisant le nivellement des individus dans la société de masse. L'Amérique apparaît démoniaque: creuset de toutes les races, elle ne les assimile pas, mais les engloutit et les broie tel un Moloch. C'est le motif d'une comédie, *Bronx Express*, montée à Berlin en 1927 [4].

En fait, la critique était d'abord venue de l'Amérique elle-même, par l'intermédiaire de ceux qui souffraient le plus de «l'anti-culture» de l'Américain standardisé: les écrivains. *Das Tage-Buch* et *Die Weltbühne* font la part belle dans leurs colonnes, sous forme d'articles et de réclames d'éditeur, aux Sinclair Lewis, Upton Sinclair ou Jack London, figures de proue de la littérature américaine d'inspiration socialiste. Dans un article paru le 2 novembre 1927 dans le *Berliner Tageblatt*, Feuchtwanger constate que ces trois auteurs ont, depuis la guerre, marqué plus que d'autres les conceptions des Européens. Il cite encore l'Américain Joseph Hergesheimer pour son roman *Tampico* (1926) [5]. La peinture réaliste qui y est faite de la mainmise des puissances financières américaines sur les gisements pétroliers du Mexique rejoignait d'ailleurs les préoccupations de Feuchtwanger qui, en 1926, terminait sa pièce sur les Die Petroleuminseln.

La maison d'édition Malik que dirige Wieland Herzfelde à Berlin fait connaître les œuvres d'Upton Sinclair, illustrées par les dessins caustiques de George

---

1 Gustav WINTER: *Der falsche Messias Henry Ford.* Ein Alarmsignal für das gesamte deutsche Volk. Leipzig, 1924.

2 Theodor LÜDDEKE: *Das amerikanische Wirtschaftstempo als Bedrohung Europas.* Leipzig, 1925. Le même auteur a analysé le concept d'américanisme dans: *Amerikanismus als Schlagwort und Tatsache*, publié dans: *Deutsche Rundschau*, vol. 222, mars 1930, p.214-221.

3 Adolf HALFELD: *Amerika und der Amerikanismus.* Kritische Betrachtungen eines Deutschen und Europäers, Jena, 1927. P.49. Cité d'après LETHEN, op. cit., p.25.

4 Comédie de Ossip DYMOW jouée en première allemande aux Kammerspiele de Berlin le 2 décembre 1927. Mise en scène de Heinz Hilpert. D'après: *Weimarer Republik*, op. cit., p.803.

5 «Stärker seit dem Krieg als irgendein Romane formen die Amerikaner Upton Sinclair, Jack London, Sinclair Lewis die Auschauungen Europas. Bedeutsam mit seinem grossen Roman *Tampico* taucht am literarischen Horizont unseres Kontinents des Amerikaner Joseph Hergesheimer auf». In: *Die Konstellation der Literatur* (1927). Op. cit., p.409.

Grosz. Publié dans la collection populaire de sa fameuse «Malik-Bücherei».[1] *Der Industriebaron* (*Le Baron Industriel*) d'Upton Sinclair diffuse largement l'image du milliardaire américain sans culture et sans scrupules, méprisant des revendications sociales et virtuose des spéculations en Bourse, jusqu'au jour où tout son univers s'écroule: ayant réussi le coup boursier du siècle, il est englouti avec son yacht dans la tempête, manifestation de la justice divine qui devait frapper les esprits idolâtres du mythe américain. Satires mordantes du conformisme américain, *Main Street* (1920) et *Babbitt* (1922) de Sinclair Lewis sont rapidement diffusés en Allemagne [2]. «Babbitt» devient un nom commun pour désigner l'Américain-standard avec toute son auto-satisfaction et son pharisaïsme.

Après la lecture de *Babbitt*, Feuchtwanger s'est amusé à créer autour du cri de ralliement «Pep», puisé dans le roman de Lewis, la figure de l'homme d'affaires américain Mister B.W. Smith, plus «babbitt-esque» que nature, à travers les poèmes-canulars d'un certain «Wetcheek», transposition en anglais de son propre nom ! [3]. La parodie de l'américanisme, ainsi démultipliée à plusieurs niveaux, devenait une sorte de jeu de société dont la cible était en fait, comme l'a dit Feuchtwanger lui-même, moins «l'homo americanus» que «l'homo americanisatus» de l'Allemagne des années vingt [4]. Les poèmes *PEP* publiés un peu partout dans les quotidiens et périodiques à partir de 1925 et jusqu'en 1932 [5], mis en musique pour certains, ont ravi les lecteurs friands de témoignages qu'ils croyaient authentiques de l'esprit d'Outre-Atlantique. Arnold Zweig n'avait pu résister au plaisir d'entrer dans le jeu et avait publié dans le numéro du 31 mai 1927 de *Die Weltbühne* une parodie en vers de *PEP* sous le titre *Amerikanische Schöpfungsromanze*. La dédicace, pour le lecteur perspicace, levait le voile sur le secret du nom de l'auteur: «To L.F. Wetcheek and his true-minded translator».

---

1 Publiée par W. Herzfelder en vingt volumes entre 1924 et 1926. Reprint en 1981, Athenäum (Autorenedition), Königstein/Ts.

2 *Main Street* est publié en 1922, *Babbitt* en 1925, à Munich (Kurt Wolff Verlag).

3 Non sans un clin d'œil malicieux au destin, Feuchtwanger a repris dans l'été 1940 son pseudonyme américain pour les faux papiers d'identité grâce auxquels il put s'enfuir de France et gagner l'Amérique. Le nom de Wetcheek lui porta chance.

4 Dans *Nachwort des Autrors, 1957*, une postface de Feuchtwanger à la réédition de *Pep. Ein amerikanisches Liederbuch*, Berlin (Aufbau), 1957. Op.cit. p.248-249.

5 Voir à ce sujet l'article très bien documenté de Hans DAHLKE: *Hallo ! Und Friede den Menschen auf Erden. Lion Feuchtwangers «Amerikanisches Liederbuch»*. In *Weimarer Beiträge* 30 (1984) 7, p.1061-1084.
Dahlke a répertorié (p.1068) un certain nombre de *Pep-Gedichte* parus de 1925 à 1932 dans le *Berliner Tageblatt*, *Das Tage-Buch*, *Die Weltbühne*, *Der Querschnitt* et la *Frankfurter Zeitung*, qui n'ont pas tous été repris dans le recueil de 1928.

Sinclair Lewis lui-même s'était beaucoup amusé de la supercherie. Son épouse avait même traduit avec lui le cycle des «PEP-Lieder» en américain, fermant ainsi en quelque sorte le cercle du jeu. Feuchtwanger le raconte non sans plaisir dans sa *Postface* à l'édition de 1957 [1] où il précise encore une fois les noms des quelques écrivains qui ont influencé sa vision de l'Amérique avant qu'il s'y rende pour la première fois en 1932:

> *Quand j'écrivis ces* Chansons, *je n'avais pas vu l'Amérique, je la connaissais seulement par la littérature. Mon Amérique était le pays de Walt Whitman, de Hawthorne, de Dreiser, de Mark Twain, mais aussi celui que Kürnberger dans* Der Amerikamüde *(1855) et Dickens dans* Martin Chuzzlewit *ont représenté. Mais l'Américain que je croyais connaître le mieux était le «Babbitt» de Sinclair Lewis.* [2]

Un des premiers «poèmes-PEP», publié le 22 août 1925 dans le *Berliner Tageblatt* et non repris dans le recueil de 1928, porte le titre *Amerikanismus.* En quelques traits, c'est toute la bonne conscience et l'optimisme bienheureux de l'Américain moyen qui sont évoqués. Citons ce poème dans l'original pour conserver les clichés linguistiques de l'américanisme pastichés par l'auteur:

> *Wir haben Dollars, jeder fünfte sein Auto*
> *Und jeder Haushalt sein warmes Bad.*
> *Der liebe Gott hat uns gern, den andern wendet er seine Rückseite zu,*
> *Aber Amerika sehend schmunzelt er und kaut behaglich sein Kaugummi*
> *Und freut sich, dass er die Schöpfung gemacht hat, und sagt: all right.*
> *Drum drei Hochs auf uns Amerikaner, die flottesten Jungens der Welt.* [3]

La satire est facile et évoque ces «songs» des revues à l'américaine qui faisaient alors courir tout Berlin.

Au fil des poèmes du cycle *PEP,* Feuchtwanger s'attaque à tous les clichés du mythe américain pour lesquels il simule la plus grande admiration. Son héros, Mister Smith, fier de son étiquette d'homme d'affaires efficace («Smith-Dachziegel und Verwandtes») s'adonne à des réflexions où parfois l'âme, Dieu même, viennent

---

1 La traduction américaine *Pep. J.L. Wetcheeks American Song Book*, transl. Dorothy Thompson, a paru à New York (The Viking Press) en 1929. De l'avis de Feuchtwanger lui-même, cette traduction se lisait comme un original. Voir à ce sujet Lion FEUCHTWANGER: *PEP. Nachwort,* op. cit., p.248.

2 «Ich hatte, als ich diese Lieder schrieb, Amerika nicht gesehen, ich kannte es nur aus der Literatur. Mein Amerika war das Land Walt Whitmans, Hawthornes, Dreisers und Mark Twains, aber auch das Land, das Kürnberger in *Der Amerikamüde* und Dickens in *Martin Chuzzlewit* dargestellt hatten. Der Amerikaner aber, den ich am besten zu kennen glaubte, war Sinclair Lewis' *Babbitt.* »Ibidem, p.248.

3 Cité d'après DAHLKE: *Hallo !...*Op. cit., p.1073. Le poème n'a jamais été réédité.

interférer, mais les statistiques, le dollar et une foi immuable dans la technique et les chiffres d'affaires sont là pour chasser ces fâcheux accès. L'auteur glisse quelques allusions à l'actualité, par exemple au Plan Dawes, agrémentées de réminiscences de *La Lorelei*: lors d'un voyage sur le Rhin, Mister Smith s'étonne que l'on accorde des prêts à un peuple qu'il entend chanter sa tristesse «à cause d'un conte ancien et sans en savoir la raison» ! [1]. La seule personne qui reste froide et distante envers ce capitaliste, tout entier à son bonheur matériel et à son vide spirituel, est une «dame russe» ! Smith lui parle de marché mondial, de marques de voiture, de réclames, de sport, de succursales, de voyages autour du monde. Elle élude tous ces sujets et parle d'art et de couchers de soleil. En voilà assez pour que Mister Smith se trouve renforcé dans son sentiment que le bolchevisme est dangereux ! [2].

Un jour, devant la composition ornementale d'un «blason vivant que constitue une masse de cinq mille soldats aux uniformes de couleurs variées», Mister Pumphrey («Nährwürfel und Verwandtes» !), un frère spirituel de Mister Smith, comprend pour la première fois ce qu'est l'Art ! [3]. Une amère déception cependant pour Mister Smith: lorsqu'avec son paquet de dollars il veut acheter la mer, le ciel, les montagnes et Dieu, force lui est de constater que tous restent insensibles à ses injonctions:

> *Il n'avait appris qu'à parler d'affaires.*
> *Mais Dieu ne parlait pas d'affaires et le ciel demeura vide*
> *(...) A quoi bon alors avoir fait tous ces dollars ?*[4]

Mais l'Amérique n'est pas peuplée seulement de «Mister Smith» ou de «Babbitt». Aussi Feuchtwanger a-t-il dédié le cycle des poèmes *PEP* «Au bon Américain Sinclair Lewis». Les deux écrivains avaient fait connaissance à Berlin à l'automne 1927 et rapidement noué des liens d'amitié. Feuchtwanger avait même accepté de faire un discours d'introduction à une lecture d'œuvres de Lewis à la Radio Berlinoise le 8 novembre 1927. Il y déclarait:

---

1 *Rheinfahrt* In: *PEP*, op. cit., p 228.

2 *Russland.* In: *PEP*, op. cit., p.232.

3 *Kunst.* In: *PEP*, op. cit., p.217.

4 «Er hatte nur gelernt von Geschäften zu sprechen,
doch Gott sprach nicht von geschäften, und der Himmel blieb leer.
(...) Wozu also hatte er die vielen Dollars gemacht ?»
Ballade des Herrn B.W. Smith. In: *PEP*, op. cit., p.242.

Ce n'est pas Henry Ford qui est le type de l'Américain, ni Thomas Edison, mais Babbitt. [1]

Selon lui, cet Américain moyen représentait un danger pour la culture du monde entier.Par ses romans *Babbitt* et aussi *Main Street*, Sinclair Lewis a sans doute joué un rôle décisif dans l'image de l'Amérique que s'est forgée Feuchtwanger dans les années vingt. Le jeu d'influence entre les deux écrivains sera d'ailleurs réciproque. Quelques années après la publication de *PEP*, le roman *Erfolg* jouera pour Lewis un rôle semblable à celui de *Babbitt* pour Feuchtwanger. Lewis y verra un des visages actuels de l'Allemagne. De son côté, Feuchtwanger dira avoir dans *Erfolg* «copié sans scrupules» [2] la technique narrative proche du film qu'avait employée Lewis dans *Babbitt*. Lewis, conscient d'une parenté spirituelle avec Feuchtwanger, lui avait même fait la proposition d'écrire un roman en collaboration avec lui. Occupé par d'autres projets littéraires, Feuchtwanger avait décliné l'offre. Brecht est ainsi resté le seul écrivain avec lequel il a effectivement collaboré. Lewis et Feuchtwanger se reverront en 1930 quand l'écrivain américain passera par Berlin après avoir reçu le prix Nobel à Stockholm.

En 1957, dans sa *Postface* à la réédition de *PEP*, Feuchtwanger reconnaissait que les «Babbitt» avaient pratiquement disparu en Amérique lorsqu'il s'y était rendu pour la première fois en 1932. En Europe au contraire, ils étaient devenus légion.[3] C'est cette pénétration du mode de vie américain en Europe et particulièrement en Allemagne qui l'avait intéressé dans les années vingt. Les deux pièces *Der Amerikaner* et *Die Petroleuminseln* se lisent aujourd'hui comme les témoins d'une décennie d'américanisme en Occident. La première pourrait en illustrer le début, marqué par le mythe de «l'Oncle d'Amérique», la seconde une sorte d'apogée sur le mode grinçant: le jardin verdoyant promis par Henry Ford s'est transformé en un désert dénaturé où règne, comme à l'époque des pionniers américains, la loi de la jungle, la loi du plus fort.

La distance qui sépare ces deux œuvres, à la fois dans leur contenu et dans leur structure dramatique, illustre de façon particulièrement éloquente le bouleversement qu'avait apporté la rencontre avec Brecht dans l'écriture dramatique de Feuchtwanger. Durant ces année vingt, Brecht a lui-même été fasciné par le Nouveau

---

1 «Nicht Henry Ford ist der Typ des Amerikaners oder Thomas Edison, sondern Babbitt.» In: *Rede über Sinclair Lewis gehalten im Berliner Rundfunk am 8. november 1927.* Le manuscrit de ce discours, non publié à cette date, se trouve aux USA (Lion Feuchtwanger Memorial Library, Pacific Palisades, Californie).
Cité d'après Volker SKIERKA, op. cit. p.100.

2 Cité d'après SKIERKA, op. cit., p.109.

3 In:*PEP. Nachwort* , op. cit., p.249.

Monde, par l'exotisme de ses espaces immenses, par l'asphalte de ses villes-mammouths. «La froide Chicago» semble, d'après un carnet d'esquisses, avoir été le premier titre de *Dans la jungle des villes*. Dans cette jungle, se déroulent des luttes sourdes et sournoises, irrationnelles et gratuites, que Brecht se plaît à mettre en scène comme un match de boxe sur un ring. La pièce occupa Brecht de 1920 à 1927. Il la refondit à trois reprises et la deuxième version, celle qui fut montée à Munich en mai 1923, fut le fruit de sa collaboration avec Feuchtwanger durant l'hiver 1922/1923.

Aussi peut-on facilement suivre la démarche commune et l'interaction de ces deux écrivains dans les années vingt à travers ce thème de l'Amérique qui s'impose à eux comme une réalité du temps.

B. Une «comédie mélancolique» sur culture et progrès: *Der Amerikaner oder Die entzauberte Stadt* (1920)

Der Amerikaner oder Die entzauberte Stadt[1] est probablement la première pièce que Feuchtwanger ait conçue après *Thomas Wendt*. On dispose de peu d'éléments pour en dater la composition avec exactitude, l'auteur ne l'ayant jamais mentionnée dans les écrits sur son œuvre. Mais dans une lettre, datée du 18 juin 1920, il déclare «mettre la dernière main» à sa «comédie mélancolique», portant la titre provisoire *Dionysos und der Amerikaner,* qu'il a eu, écrit-il, grand plaisir à écrire et dont il attend un succès à la scène.[2] C'est Brecht qui dans ses *Journaux* confirme la date probable d'achèvement de l'ouvrage. Le 15 juillet 1920, il note:

> *Passé quatre heures hier chez Feuchtwanger, qui m'a lu sa comédie italienne. Elle m'a plu, parce qu'il me plaît, et elle est aussi techniquement assez intéressante , et il y a de beaux tableaux. Encore une fois il y a beaucoup de Brecht là-dedans. L'Américain est Kragler, c'est certain.* [3]

---

1 *Der Amerikaner oder Die entzauberte Stadt.* Eine melancholische Komödie in vier Akten. München (Drei Masken Verlag), 1921. 128 p.La pièce n'a, semble-t-il, jamais été traduite ni en français ni en anglais. Dahlke ne l'a pas reprise dans son édition des *Dramen.*

2 «Ich lege eben letzte Hand an eine vieraktige «melancholische Komödie» – der Titel: *Dionysos und der Amerikaner* steht noch nicht fest – die mir beim Schreiben viel Freude gemacht hat, und die mir, glaube ich geglückt ist. Da sie im modernen Italien vor dem Krieg spielt und für niemanden anstößig sein kann (...) und, wie ich hoffe, leidlich lustige Partien enthält, wird sie, glaube ich auch den Direktoren Freude machen und ich rechne mit einem ziemlichen Annahme-Erfolg.» Lion FEUCHTWANGER: *Brief an Gerhard Gutherz. 18.6.1920.* Document conservé aux Archivesde Munich *Monacensia.* Cote: 1406 / 84.

3 «Gestern vier Stunden bei Feuchtwanger, der mir seine italienische Komödie vorlas. Sie gefiel mir, weil *er* mir gefällt, und sie ist auch technisch interessant genug und hat schöne Bilder. Es ist wieder viel Brecht drin. Der Amerikaner ist Kragler, das steht fest.»

Cette parenté de la pièce avec *Tambours dans la nuit* et son héros Kragler, soulignée avec quelque agacement par le jeune Brecht, alors fort chatouilleux en matière de paternité littéraire, n'est pas sans étonner, et il importera d'y revenir.

L'œuvre de Feuchtwanger fut montée par Otto Falckenberg aux Kammerspiele de Munich le 7 décembre 1920 [1], avec peu de succès semble-t-il, et éditée en 1921 par le Drei-Masken Verlag à Munich. L'auteur ne l'a jamais reprise dans les éditions ultérieures de son théâtre, ni parmi les *Stücke in Prosa*, édités par Querido à Amsterdam en 1936, ni dans l'édition plus complète de Rudolstadt en 1959, à laquelle il avait encore collaboré avant sa mort. Hans Dahlke l'a également éliminée de l'édition en deux volumes de l'œuvre dramatique de Feuchtwanger en 1984, sans rien dire de ses raisons.

Voilà donc une œuvre sans doute mal aimée de son auteur, considérée aujourd'hui encore comme d'un intérêt limité et qui n'est accessible au lecteur que dans l'édition de 1921. Pourtant son sujet et la parenté qu'y a trouvée Brecht avec sa propre pièce *Tambours dans la nuit* suffisent à en justifier l'étude.

Feuchtwanger a situé l'action de cette «comédie mélancolique» en Italie du Sud sur le site archéologique d'une ville antique qu'il appelle Thyrsopolis, dans les années 1912-1913, donc à la veille du conflit mondial où vont s'exacerber les nationalismes. Ces choix sur l'époque et le lieu n'étaient pas le fruit d'un hasard. La pièce ne devait choquer personne, afin de pouvoir être jouée. L'écrivain renouait ainsi avec ses années de voyage, entre 1912 et 1914, qui l'avaient mené en compagnie de sa jeune épouse Marta dans ces contrées chargées de culture antique et économiquement déshéritées. Il renouait également avec les premiers romans de Heinrich Mann, dont il avait, dans sa jeunesse, tant prisé l'esthétisme décadent.

Près des ruines du temple de Dionysos, dans le village de Cortevecchia, rien n'a changé depuis des siècles, un «Marchese» désabusé, amoureux des vieilles pierres et d'une petite danseuse napolitaine, règne encore sur ce pays de malaria et de misère qu'une structure patriarcale maintient dans sa léthargie. Le château tombe en ruines, les créanciers menacent. Mais le Marchese ne veut pas entendre parler d'affaires, mène une vie de grand propriétaire terrien entre Rome et Paris, attendant avec sérénité que tout cela s'écroule:

In Bertolt BRECHT: *Tagebücher* 1920-1922. Frankfurt/MainOp. cit. p.20. Traduction: op. cit. p.16-17.

1 Mise en scène: Otto Falckenberg. Décors: Otto Reigbert. Avec Sibylle. Binder, Grete Jacobsen, Max Schreck, Arnold Marlé. D'après Wolfgang PETZET: *Theater. Die Münchener Kammerspiele 1911-1972.* 1973. Op. cit. p.589.

Sur cinq cents mètres carrés de sol italien, il y en a toujours un qui m'appartient, j'ai des villages vivants et des villes mortes, des champs de maïs et des canaux, un chantier naval et des oliveraies. Et je sais que tout cela je ne peux le tenir, tout m'échappe. La ville de Dionysos grevée d'hypothèques, n'est-ce pas quelque peu comique ?[1]

Un jeune lieutenant fanfaron, Ettore, rêve de la grandeur militaire et économique de l'Italie et croit en sa propre image de héros forgée dans le conflit avec les Turcs. Georg von Weber, un archéologue allemand, hante aussi ces lieux, fasciné par la figure de Dionysos et par *Les Bacchantes*, la pièce d'Euripide dont il écrit une adaptation. Le personnage nous est familier: contemplatif, épris de culture, cet esthète qui évolue en marge du monde actuel, qui craint de s'engager, c'est l'auteur lui-même, adaptateur de théâtre antique, se mettant en scène non sans ironie, car depuis la guerre, depuis la Révolution de 1918 et *Thomas Wendt*, il n'est plus tout-à-fait cet homme-là.

Voilà donc l'univers de décadence et d'esthétisme où «l'Américain» va venir semer le trouble. Il s'agit de Filippo, un enfant du village, parti faire fortune en Amérique. L'auteur n'a pas voulu donner de contours précis à cette Amérique qui reste le continent mythique où les émigrés européens réussissent parfois à se constituer de fabuleuses fortunes. Une allusion à Rio laisse entendre qu'il ne s'agit pas des Etats-Unis.

L'arrivée de l'Américain est orchestrée tout au long du premier acte: on parle de lui, on parle du développement économique nécessaire pour le pays, des rumeurs annoncent son retour. Il arrive, Messie moderne, au milieu des pétarades de son automobile. Un «bonsoir» et le rideau tombe.(p.39)

C'est sans doute dans cette fin de l'acte en coup de cymbale que Brecht a reconnu son héros Kragler, surgissant au milieu de la fête dans *Tambours dans la nuit*, sans autre introduction que ces mots: «Mon nom est Kragler» [2]. On se souvient des accusations de plagiat lancées par Brecht et ses amis contre l'auteur de *Thomas Wendt*, épisode comique car ne s'agissait-il pas plutôt d'un hommage au «génie» que Feuchtwanger venait de découvrir ? Dans les quelques lignes des *Journaux*, citées plus haut, on retrouve, tel qu'en lui-même, un Brecht affichant un sens jaloux de la propriété littéraire comme s'il tenait, non sans arrogance, à se démarquer d'un homme dont il sent l'importance capitale pour sa propre évolution. Beaucoup plus tard, en 1949, Brecht parlera de Feuchtwanger comme de «l'un de ses rares maîtres», dans un

---

1 «Unter fünfhundert Quadratmetern italienischen Bodens gehört immer einer mir, ich habe lebendige Dörfer und tote Städte, Maisfelder und Kanäle, eine Werft und Olivenhaine. Und ich weiß, das alles ist nicht zu halten, das alles entgleitet mir. Die Stadt des Dionysos und Hypotheken drauf: ist das nicht ein bißchen komisch ?» In: *Der Amerikaner*...Op. cit. Premier acte, p.37-38.

2 «Mein Name ist Kragler.» BRECHT: *Trommeln n der Nacht.* Acte I. In: *Stücke in einem Band.* Op. cit. p.43.

hommage émouvant rendu à son aîné à l'occasion de ses soixante-cinq ans [1]. En 1920, Brecht est encore ce jeune loup, à l'image de Baal, son premier héros dramatique, qui pille de toutes parts mais appose partout sa signature.

«L'effet», purement technique, dont Brecht pouvait revendiquer la paternité au début de la pièce de Feuchtwanger, relève de cette brièveté incisive qui fait la force de ses premières œuvres. Nul doute qu'il y avait là précisément une qualité d'écriture dramatique qui faisait défaut à Feuchtwanger dont le langage théâtral était alors volontiers discursif.

En fait, l'Américain Filippo est plutôt une figure inversée de Kragler. Il rentre chez lui en vainqueur, avec son argent (on ne parle pas encore de «dollars»), son automobile et ses projets grandioses de mise en valeur de sa région natale. Kragler est au contraire un homme brisé, un «fantôme» (il se qualifie lui-même ainsi) que la société rassasiée des profiteurs de guerre rejette.

Si Filippo rejoint par bien des traits le type traditionnel de «l'oncle d'Amérique», Feuchtwanger s'est efforcé pourtant de lui donner une certaine individualité. Précédé d'une réputation de bienfaiteur de l'humanité déshéritée, il n'incarne nullement la volonté de destruction d'un ordre archaïque et décadent. Le regard qu'il porte sur le pays de son enfance est d'abord celui de l'incompréhension devant un univers où tout est laissé à l'abandon, où rien ne fonctionne. On lui montre une fontaine créée par un célèbre sculpteur dont le nom n'évoque rien pour lui. «Je suis très peu cultivé» avoue-t-il sans ambages. Mais pourquoi ne la répare-t-on pas ? Un grand maître a peint le portrait d'un Cardinal, parent du Marquis: le tableau est-il à vendre ? (p. 45).

Mais ce regard froid de l'homme d'affaires pour qui les objets ont d'abord une valeur marchande, n'est qu'une face de sa personnalité. L'autre laisse percevoir un être sentimental qui n'est pas revenu au pays pour affaires mais pour s'y faire estimer et aimer. Il est conscient, avec quelque amertume, de ce que son ascension sociale, du marchand de salaisons à l'industriel membre de vingt-six conseils d'administration, et ses succès, obtenus à force d'énergie et de lutte, n'ont rien changé à son statut social de plébéien dans son village.

Au deuxième acte, on comprend qu'un souvenir d'enfance est à l'origine de son attitude: jadis Béatrice, la fille du Marquis a dédaigné les fleurs qu'il lui offrait, lui que ses petits camarades traitaient de «fils de galérien» (p. 76). Maintenant, il voudrait redonner vie à ce pays, y anéantir la malaria, attirer les touristes et l'industrie, et aussi conquérir les faveurs de Béatrice, se sentant enfin digne d'elle. Un double conflit prend tournure à la fin du deuxième acte: Filippo trouve en Georg von Weber, l'archéologue allemand, un rival dans la conquête de Béatrice; aux élections qui se

---

1 BRECHT: *Gruß an Feuchtwanger.* Berlin. 1949. Op. cit. Voir à ce sujet le chapitre V.

préparent, il se heurte au Marchese qui a accepté à contre-cœur de descendre dans l'arène politique afin de sauver de la vente forcée le château et les ruines antiques.

En quête d'une revanche sociale, le déshérité d'autrefois apparaît désormais comme un homme de pouvoir. Grâce à l'argent, il peut faire pression sur Béatrice, sur Georg, tenter de les acheter. Mais il est aussi du côté du progrès. Chez les paysans, à la veille des élections, la révolte gronde contre le Marquis, symbole d'un immobilisme dont ils ne veulent plus. La campagne électorale se déroule déjà «à l'américaine». Dans la rue, ses partisans nombreux portent à la boutonnière le portrait de Filippo (p. 100). Bien sûr, la victoire est pour l'Américain, le Marchese s'effondre, Béatrice est anéantie et le rideau du troisième acte tombe dans une atmosphère «mouillée» de drame bourgeois...

Comme le premier, le quatrième et dernier acte a pour cadre les ruines antiques. Le Marquis et sa fille prennent mélancoliquement congé des vieilles pierres du site où, avec l'archéologue Georg, ils croyaient encore sentir la présence du Dieu Dionysos. Un photographe verbeux a chassé l'aura du dieu, le règne des affaires a commencé en ce lieu où un port, des canaux, des routes doivent être construits. La «civilisation» va faire disparaître la «culture» dont il ne restera qu'un album de photos.

Mais la comédie reprend ses droits et le «miracle» se produit. Grâce à Béatrice qui lui tend la main, Filippo comprend que les pierres antiques recèlent en elles une vie sacrée, vieille de deux mille ans, qu'il n'a pas le droit de détruire parce que lui-même y prend ses racines (p. 121). Il décide de faire transformer les plans d'assainissement et de restructuration de la région, pour que soit sauvegardé le site archéologique. Maintenant il comprend pourquoi le dieu lui a fait signe un jour en Amérique et l'a appelé à rentrer au pays.

Dans cette construction idéaliste, Feuchtwanger a ainsi cristallisé autour de deux personnages, «l'Américain» Filippo, plébéien émigré, et Béatrice, issue d'une noblesse décadente, la confrontation de deux mondes.

Avec l'expérience de la guerre et de l'immédiat après-guerre, le regard de Feuchtwanger s'est élargi à une problématique nouvelle. L'essentiel de son œuvre avait jusque-là pour centre le dualisme de l'Orient et de l'Occident, ainsi dans *Warren Hastings* ou dans *Jud Süß*. Action et contemplation s'y opposaient. Hastings choisissait l'action, Süss Oppenheimer la contemplation et le renoncement. Mais pour Thomas Wendt, cette démarche individuelle n'avait déjà plus de sens: descendu dans l'arène politique, il prenait conscience de son inadaptation d'intellectuel à un monde où l'individu doit s'affirmer face à la masse ou être entraîné par elle sur une voie qu'il refuse. Son action est un échec, sa retraite sur la terre de ses pères est marquée moins par le renoncement idéaliste que par la résignation fataliste.

Dans *Der Amerikaner*, la référence à l'Orient a disparu, alors que beaucoup d'intellectuels y voient encore, après la guerre, une voie régénératrice pour l'Occident. La mode asiatique en Allemagne continue de se développer dans les année vingt, en particulier autour du personnage étonnant de Gandhi qui, philosophe et homme politique, apparut alors comme le prophète d'une ère nouvelle. A la scène, le théâtre de Rabindranath Tagore trouve un écho considérable [1]. C'est seulement dans les années trente, pour sa trilogie *La Guerre des Juifs* que Feuchtwanger reviendra à sa quête d'une synthèse de l'Orient et de l'Occident.

Dans la «comédie mélancolique» de 1920, la synthèse que permet la «métamorphose» finale de Filippo est celle de la tradition spirituelle occidentale et de l'esprit d'entreprise américain. Le personnage est animé à la fois par l'énergie du pionnier que guident les principes d'efficacité et de rentabilité, et par la volonté de puissance que confère le sentiment de remodeler le monde par les pouvoirs de la technique et de l'argent. Cette profonde ambivalence et la possibilité de la dépasser grâce à une troisième dimension, celle de la tradition culturelle européenne, constituent le sujet même de la pièce.

Il apparaît essentiel pour l'image de l'Amérique donnée dans la pièce que celle-ci ne se termine pas sur l'apothéose de l'Américain, bâtisseur d'un empire économique dont on le verrait poser la première pierre, mais en demi-teintes, sur un dialogue de Filippo avec sa vieille mère. «L'Américain» renoue ainsi symboliquement avec la tradition culturelle qu'incarne la vieille Italienne.

Situant l'action à la veille du conflit mondial, Feuchtwanger l'a imprégnée de sa conscience de l'après-guerre qui est aussi celle des spectateurs de la pièce lorsqu'elle fut montée à Munich en décembre 1920. Filippo est seul à détenir la clé du développement économique et social d'un pays immobilisé dans ses marécages insalubres et son ordre patriarcal. Face à lui, la seule solution qui soit proposée pour lutter contre cet immobilisme est le rationalisme guerrier du personnage d'Ettore. «L'Italie s'éveille»: ce cri d'espoir accompagnant le personnage comme un leitmotiv tout au long de la pièce, sera aussi le cri de ralliement des nationalistes italiens qui, après avoir poussé à la conquête de la Libye en 1912 (il y est fait allusion dans la pièce), feront pression sur le gouvernement pour faire entrer l'Italie dans la guerre en 1915. En 1919, Mussolini commencera à rassembler les nationalistes de cette trempe dans ses «faisceaux».

En 1920, quand Feuchtwanger écrit la pièce, l'Allemagne ruinée par la guerre se trouve placée devant cette même alternative: tourner ses regards vers le Nouveau Monde au risque de se soumettre à une hégémonie économique qui pourrait

---

1 Voir à ce sujet le livre de Reeta SANATANI: *Rabindranath Tagore und das deutsche Theater der zwanziger Jahre*. Eine Studie zur Übersetzungs- und Wirkungsgeschichte seiner Dramen in Deutschland. Frankfurt-Main. Bern (Lang), 1982.

lui faire perdre son identité propre, ou céder à la pression du nationalisme exacerbé par le Traité de Versailles. Avec la tentative de putsch montée par Kapp et les attentats politiques, ce nationalisme menace de faire basculer la République dans la dictature militaire.

Faire allusion à cette réalité du temps en la masquant grâce à la transposition de l'action dramatique dans l'Italie d'avant-guerre, pourrait bien avoir été l'intention de Feuchtwanger. Après l'échec de la Révolution en 1918, les pressions nationalistes et le putsch de Kapp à Munich venaient justement d'empêcher par deux fois la représentation de son «roman dramatique» *Thomas Wendt*. L'écrivain n'était pas alors homme à écrire «pour le tiroir», et l'on sait combien il était essentiel pour lui d'être joué, d'avoir du succès. Feuchtwanger situe donc l'action de sa pièce dans le mezzogiorno italien qu'il connaît bien et dont le charme archaïsant l'a lui-même envoûté. Il écrit une «comédie mélancolique» en contrepoint au roman dramatique de l'échec du poète révolutionnaire Thomas Wendt. Changer le monde par des idéaux n'est plus d'actualité. Filippo entre sur la scène politique, comme Thomas Wendt, mais pour se faire élire à un Parlement où l'on discute d'opérations de bourse, d'investissements et de plans de restructuration du pays.

En face de lui, le Marchese méprise les structures démocratiques que représente le Parlement. Georg von Weber, l'archéologue allemand, pérénnise l'attitude résignée de Thomas Wendt après son échec. Son retour sur le site archéologique, au début de la pièce, est une fuite loin de son pays. Il cherche à y faire renaître un bonheur passé avec Béatrice, la fille du Marquis, bonheur qu'en fait il ne peut saisir, et une culture éteinte autour du dieu Dionysos dont il ne reste que quelques vestiges et beaucoup de superstition dans la population. Il écrit une pièce de théâtre, mais c'est une adaptation des *Bacchantes* d'Euripide. Il n'est pas créateur. Ce portrait ironique de l'auteur par lui-même est-il aussi un portrait de l'Allemagne ou du moins d'une certaine couche d'intellectuels vivant dans l'attachement nostalgique à une grandeur culturelle passée ? Quelques plaisanteries faciles, des clichés dont Georg est l'objet, donnent à le penser: «en France on va chercher les femmes, en Allemagne les savants», lui dit le Marquis. Ettore lui demande conseil parce que, dit-il, il est «Allemand, donc spécialiste en conception du monde » ![1]

Le personnage de George disparaît de la scène dès le troisième acte, homme du passé, refusant jusqu'au bout de comprendre la nécessité de ce qu'incarne l'Américain.

Ainsi, il y a sans doute beaucoup plus dans cette pièce qu'une simple variation sur le thème de l'Oncle d'Amérique dont on rit: – le couplet sur le chewing-

---

[1] «MARCHESE: Ja, die Frauen aus Frankreich und die Gelehrten aus Deutschland: ein guter Grundsatz, nicht ?» In: *Der Amerikaner*, op. cit. p.30.
«ETTORE: Sie sind ein Deutscher, also ein Spezialist in Weltanschauung.» Ibidem, p.88.

gum ne manque pas ! (p. 69) –, mais qui apporte la manne nécessaire au changement. Feuchtwanger semble ici, non sans mélancolie, prendre congé d'un esthétisme qui a été longtemps le sien et est encore celui de beaucoup d'intellectuels après le choc de la première guerre mondiale. L'Amérique est entrée dans la réalité allemande avec la guerre et surtout l'immédiat après-guerre où il apparaît qu'elle seule peut arbitrer, voire conduire, grâce à ses capitaux, la reconstruction de l'Europe. Cette Amérique fournit pour la première fois à Feuchtwanger un thème dramatique. Il montre à la fois la nécessité de cette pénétration américaine et ses dangers. Pièce à thèse construite sur l'antagonisme de deux positions, elle conduit à leur synthèse dans un happy-end dont il faut dire qu'il apparaît quelque peu sentimental et utopique.

Par rapport au roman dramatique *Thomas Wendt* où l'auteur, assailli par une réalité fluctuante et collective, avait tenté de la saisir dans une forme nouvelle, la facture traditionnnelle de la pièce représente un recul.

Si la constellation politique et économique de l'après-guerre fournit à Feuchtwanger le thème de *Der Amerikaner*, c'est un modèle littéraire qui lui en a inspiré la forme: *La Cerisaie* de Tchekhov [1].

Dès 1908, Feuchtwanger s'était intéressé à la pièce mélancolique que Tchekhov avait écrite en 1903 peu avant de mourir, et il l'avait traduite en collaboration avec l'écrivain russe Siegfried Aschkinasy. Parus dans cette traduction chez l'éditeur Georg Müller à Munich en 1912 (sous le seul nom d'Aschkinasy), la pièce fut montée en octobre 1916 à Vienne et Feuchtwanger en assura lui-même la représentation à Munich, aux Kammerspiele, le 9 novembre 1917 [2].

Durant l'été 1916, Feuchtwanger avait écrit pour *Die Schaubühne* une longue analyse de ce «poème dramatique mélancolique» [3]. Quelques-unes des remarques qu'il formule au sujet de *La Cerisaie* semblent s'appliquer à sa pièce de 1920:

Durant les quatre actes, il ne se passe pratiquement rien.[4]

---

1 Voir à ce sujet le bref article de Gerhard DICK: *Tchekow und Feuchtwanger.* In *NDL*, 1960, H 7, p.149-151. Feuchtwanger a lui-même confirmé à G. Dick dans une lettre, en 1955, l'influence de *La Cerisaie* sur sa pièce *Der Amerikaner.*

2 Cf. DAHLKE: *Nachwort*. In:,*Dramen II*, op. cit., p.687.

3 *Der Kirschgarten.* In: *Die Schaubühne*, 12 (1916), 34 (23.8.1916). Repris dans *Ein Buch nur für meine Freunde*, op. cit., p.305-314.

4 «In diesen vier Akten geschieht so gut wie nichts.» Ibidem, p.306.

Au premier acte pèse sur la Cerisaie la menace d'une vente forcée, elle sera vendue au troisième acte comme le château et les terres du Marchese de Feuchtwanger, pour laisser place au progrès. Le quatrième acte est celui des adieux. Les personnages n'évoluent pas au cours de la pièce:

> *Ils ont tous un trait commun: une sourde (...) nostalgie qui les paralyse et les tourmente.* [1]

Lopachin, le réaliste dans la pièce de Tchekhov, oscille entre des accès de sentimentalisme où il comprend l'attachement de la Rajnewskaja pour cette Cerisaie qu'elle va perdre, et l'ivresse de la possession quand lui, l'ancien serf, en est enfin le maître. Son «je peux le payer» appliqué à un objet d'art laisse ressortir brutalement le prolétaire, comme chez «l'Américain» Filippo. Feuchtwanger admirait chez Tchekhov la technique impressionniste où rien n'est appuyé, où tout reste dans les demi-teintes, «enveloppé dans une lumière douce et fluctuante».[2] C'est dans les scènes entre Béatrice et l'archéologue Georg qu'il s'en est le plus rapproché. Les dialogues de sa pièce se complaisent dans ce «ton de conversation», d'une grâce ironique qui, selon lui, cache chez l'auteur de *La Cerisaie* un désespoir contenu, souriant, devant la relativité et la nature éphémère de toutes choses.

Comédies mélancoliques du «désenchantement» [3] mais aussi de la fin d'un monde esthétique fait d'illusions, les deux pièces se répondent en quelque sorte, avec cependant, chez Tchekhov, une dimension poétique qui, en 1920, dans la pièce de Feuchtwanger n'a plus place que dans quelques citations d'Euripide.

Quatre actes: les deux pièces sont enfermées dans une même structure carrée, immobile, où l'acte IV offre l'image inversée de l'acte I. Dans *Der Amerikaner*, les ruines sont le cadre du premier et du dernier acte. Béatrice, prenant congé de cette terre antique au quatrième, reprend les mêmes gestes, cite les mêmes vers que Georg au tout début du premier acte. L'épilogue apporte certes une conciliation des contraires qui est absente de *La Cerisaie*. Mais les deux pièces se rejoignent pourtant dans le même rappel d'un motif musical qui les parcourt l'une et l'autre. Chez Tchekhov, c'est un son lointain, comme venu du ciel, le son d'une corde fêlée qui cède la place au martèlement de coups de hache. Chez Feuchtwanger, c'est la mélodie tout aussi lointaine, monotone, de la cornemuse d'un pâtre qui monte encore une fois tout à la fin

---

1 Voici la citation dans son intégralité: «Die Menschen des *Kirschgartens* haben alle was gemeinsames: eine dumpfe, vergrübelte, schwingenlahme Sehnsucht, die sie quält, und die sie doch nicht lassen mögen». Ibidem, p.308.

2 «bei Tschekow (ist) alles in weiches, verfließendes Licht gehüllt.» Ibidem, p.313.

3 «La ville désenchantée» est le sous-titre de *Der Amerikaner*.

de la pièce, après que s'est tu le piano mécanique, symbole du monde technique moderne (p. 127) [1].

Cette comédie de Feuchtwanger au double visage, l'un mélancolique faisant référence à Tchekhov, l'autre dynamique actualisant le motif de l'oncle d'Amérique, a trouvé chez les contemporains un accueil mélangé. Deux amis proches de Feuchtwanger, Brecht et Bruno Frank, tous deux représentants de la jeune génération, en ont fait des analyses dont la confrontation est éloquente.

Bruno Frank a plutôt privilégié le premier aspect, sans pourtant parler de Tchekhov. Il découvre dans la pièce la permanence d'un trait commun à toute la production dramatique de Feuchtwanger jusqu'à cette année 1920, trait qu'il désigne d'un mot un peu inattendu: le respect. Filippo

> *apprend le frisson; en lui l'humilité devant le monde d'autrefois, un monde éternel, se marie avec l'impulsion d'un sang vif; il éveillera dans ce désert marécageux une vie nouvelle. Les demeures des dieux tombées en ruine, viendraient-elles à se trouver sur sa route, il ne leur portera pas atteinte. Là aussi le respect est l'alpha et l'omega: le respect de la vie qui doit aller de l'avant, et le respect de l'âme, de l'esprit, sans lequel toute activité humaine serait moins que l'ombre d'une ombre.* [2]

Dans sa terminologie même, le commentaire de Bruno Frank est marqué par une certaine grandiloquence expressionniste.

Tout autre est l'intérêt critique de Brecht pour la pièce. Lui ne voit que la dynamique du personnage de l'Américain. Dans la conclusion de la comédie, il décèle encore un parallélisme avec l'attitude de son personnage Kragler, tournant le dos au mouvement spartakiste pour retrouver «le grand lit blanc» de sa fiancée. Mais ce rapprochement demeure bien extérieur:

> *A cause d'une femme, il (l'Américain) démolit un formidable plan (technique) et se met allègrement au travail. Au demeurant, manquent à la*

---

1 Dans son article Gerhard DICK évoque ce parallélisme dans l'utilisation d'un motif musical. Op. cit, p.151.

2 «Filippo (...) lernt den Schauer, in ihm vermählt sich die Demut vor dem Einstigen, dem Ewigen, mit dem frischen Drang seines Blutes: er wird eine neue Gegenwart wecken aus der sumpfigen Öde, aber mögen ihm die verfallenen Götterhäuser im Wege sein – er wird sie nicht antasten. Auch hier ist Ehrfurcht das erste und das letzte Wort: Ehrfurcht vor dem Leben, das vorwärts muß, und Ehrfurcht vor der Seele, dem Geiste, ohne den alles Menschentreiben weniger wäre als eines Schattens Schatten.»
Bruno FRANK: *Lion Feuchtwanger.* In: *Das Programm.* Blätter der Münchener Kammerspiele, 7. Jg, Nr. 36, November 1920. P.1-4. Texte reproduit dans: *Dramen II*, op. cit., p.675-680. Citation p.678.

pièce grandeur et portée. Elle a de l'esprit (mais pas trop), du bon goût (mais trop peu), de la technique (mais pas bonne, seulement futée). [1]

Der Amerikaner ne doit rien à Brecht en dehors de quelques détails techniques que celui-ci a voulu y voir. Les deux écrivains sont en 1920 à l'aube d'une longue collaboration et d'échanges fructueux. En 1926, *Die Petroleuminseln*, second témoignage de l'intérêt de Feuchtwanger pour le thème de l'américanisme, marquera en revanche le point où les deux auteurs dramatiques seront le plus proches. Après cette pièce, comme après une étape décisive, Feuchtwanger abandonnera pour plus de quinze ans la production théâtrale.

C. *Die Petroleuminseln* : une revue satirique sur le triomphe du pouvoir économique et l'«américanisme»

L'alliance de la culture et du progrès, la fécondation réciproque de l'Ancien et du Nouveau Monde telles que les présentait l'épilogue idéaliste de la comédie *Der Amerikaner* restaient teintées de mélancolie; comme si l'auteur tentait de conjurer une évolution inéluctable. La lutte ouverte de l'Europe et de l'Amérique n'avait pas lieu, grâce au fil ténu d'une intrigue amoureuse.

A peine quelques années plus tard, dans *Die Petroleuminseln*, la lutte élargie au niveau des grandes puissances, non seulement éclate, mais devient une sorte d'absolu, une fin en soi. L'univers dénaturé du trust pétrolier, théâtre de cette lutte, est bien réel, ancré dans la période de crise économique internationale que connaissent les années vingt. En même temps, le lieu scénique de l'île renvoie à la tradition de l'utopie, une contre-utopie ici, réponse éloquente au paradis promis par Henry Ford au monde moderne industrialisé.

Feuchtwanger avait laissé sa première pièce «américaine» derrière lui, sans plus jamais lui accorder un regard. Tout autre est sa relation à sa nouvelle comédie, pendant dramatique de son premier grand succès littéraire: le roman *Die häßliche Herzogin Margarete Maultasch* de 1923. Lorsqu'il la publie en 1927 à Berlin dans le recueil *Drei angelsächsische Stücke* (*Trois pièces anglo-saxonnes*) avec *Kalkutta, 4.*

---

1 «Er (=der Amerikaner) schmeißt wegen einer Frau ein ungeheures (technisches) Werk um und geht frisch an die Arbeit. Übrigens fehlt dem Stück Größe und Belang. Es hat Witz (aber nicht zuviel), Geschmack (aber zu wenig), Technik (aber keine gute, nur eine gerissene).»
In: BRECHT: *Tagebücher 1920-1922*, op. cit., p.20. Traduction: op. cit. p.9.

Mai et *Wird Hill amnestiert ?,* il a sans doute déjà en vue ce public anglo-saxon qui venait de réserver un accueil triomphal à son roman *Juif Süss* [1].

L'édition américaine va d'ailleurs paraître dès 1928, l'édition anglaise en 1929 [2] et l'auteur leur a adjoint une préface dans laquelle il prodigue ses conseils pour la lecture de ses œuvres anglo-saxonnes et précise sa vision de la pièce [3]. Visiblement soucieux de guider le spectateur et surtout de lui expliquer la recherche formelle qui avait présidé au passage du roman de la femme laide au drame, Feuchtwanger avait déjà publié le 18 octobre 1927 dans *Die Weltbühne* un premier commentaire sur *Die Petroleuminseln* [4]. C'était à la veille de la première représentation à Hambourg, qui eut lieu le 31 octobre dans la mise en scène d'Erich Ziegel.

Voilà donc une œuvre que son auteur avait à cœur de voir interpréter selon sa vision propre, et l'on peut sans doute dire dès l'abord qu'elle occupe pour lui une place centrale dans sa création dramatique, comparable à celle de *Thomas Wendt* quelque huit années auparavant. Les deux pièces se rejoignent d'ailleurs dans une même tentative de l'auteur pour saisir directement, sans le détour de la fable historique, une réalité contemporaine, de portée collective voire internationale, dépassant les problèmes de l'individu. Quête de pouvoir politique dans *Thomas Wendt*, quête de pouvoir économique dans *Die Petroleuminseln* dans les deux œuvres, l'individu se trouve englouti, anéanti.

1. Genèse de la pièce

La première édition de la pièce et l'article publié en 1927 dans *Die Weltbühne* donnent des indications assez précises sur la genèse de l'ouvrage et la date de son achèvement. L'année 1926 est mentionnée par deux fois: après la liste des personnages («Zeit: 1926»), puis dans l'intervention en vers du «meneur de jeu» («Spielleiter») qui clôt le deuxième acte. Ce commentateur, porte-parole évident de

---

1 On connaît le rôle décisif qu'avait joué le critique anglais Arnold Bennett dans ce succès lorsque le roman avait paru à Londres en 1926, un an après sa sortie en Allemagne.

2 *Two Anglo-Saxon Plays.* Viking Press, New York, 1928, Paris (Martin Secker), Londres 1929. *Die Petroleuminseln* est ici couplé avec *Kalkutta. 4. Mai.*
Le texte a été repris par Dahlke dans *Dramen II,* op. cit. p.285-558. Les numéros de pages que nous citons se réfèrent à cette édition, identique à celle de 1936, reprise en 1959.

3 Feuchtwanger publiera cette préface sous le titre *Ratschläge für die Lektüre meiner angelsächsische Stücke* dans le périodique littéraire *Die Literarische Welt* le 28.3.1929. Le texte a été repris dans le recueil *Ein Buch nur für meine Freunde,* op. cit., p.386-7 et dans *Dramen II,* op. cit. p.664-665 (édit. citée).

4 *Zu meinem Stück «Die Petroleuminseln».* In: *Die Weltbühne,* 23 (1927), 42 (18.10.1927), p.602-603. Repris dans *Ein Buch nur für meine Freunde,* op. cit., p.383-5 et dans *Dramen II,* op. cit. p.359-361 (édition citée).

l'auteur vient expliquer au spectateur devant le rideau qui tombe sur la dernière réplique de l'acte, que le «destin» de Debsy Gray, la très laide héroïne de la pièce, mérite son intérêt

> *parce que c'est un de ces destins comme en offre l'époque autour de 1926.* [1]

Dans les colonnes de *Die Weltbühne*, Feuchtwanger précise qu'il a conçu son roman historique sur la Duchesse Margarete Maultasch, dans le Tyrol du XIVe siècle, comme «un travail préparatoire pour une pièce» [2]. L'année 1923 où il achève et publie très rapidement le roman (une œuvre de commande pour un Club du livre) peut ainsi être considérée comme le point de départ de la genèse de la pièce, dont la composition fut menée à terme probablement en 1926.

Mais, comme il l'avait déjà fait pour *Thomas Wendt*, l'auteur a lui-même jeté le trouble dans cette chronologie en anti-datant son œuvre lors des éditions ultérieures. En 1936 dans le recueil *Stücke in Prosa* (*Pièces en prose*) paru chez l'éditeur Querido à Amsterdam, *Die Petroleuminseln* porte sur la page de titre la mention: «composé en 1923», cette même année étant mentionnée également dans l'intervention du meneur de jeu à la fin du deuxième acte. L'édition d'après-guerre, en 1959, reprendra cette date de 1923. En 1930 déjà, à l'occasion de la représentation berlinoise de *Wird Hill amnestiert ?* c'était une autre date, celle de 1924, que mentionnait l'auteur comme celle de l'achèvement de la pièce [3].

Que penser de cette imprécision ? Hans Dahlke [4] réussit sans peine à démontrer que la pièce n'était, à l'automne 1924, probablement qu'à l'état d'ébauche et n'a pas été achevée avant l'installation de Feuchtwanger à Berlin en février 1925. On ne peut que souscrire à ses arguments, qui sont de deux ordres: politiques et économiques d'une part, littéraires de l'autre. Si le cadre même de la pièce, celui de la crise internationale sur le marché du pétrole fait référence à la grande crise de 1922/23, «l'apothéose» finale de Miss Gray, magnat du pétrole, dans le dernier tableau, grâce à la puissance de ses dollars et à ses manipulations boursières, présente l'image de la toute-puissance des grands monopoles capitalistes dont l'Allemagne prit véritablement conscience après la résolution de la crise grâce au Plan Dawes en 1924. La loi limitant

---

1 «... daß es ein Schicksal ist, wie es die Zeit um 1926 schenkt». *Die Petroleuminseln*, acte II, 8ème tableau.

2 «... die Arbeit zu diesem Buch betrachtend als Vorarbeit zu einem Stück». In: *Zu meinem Stück «Die Petroleuminseln»*. In *Dramen II*, op. cit. p.359.

3 In: *Wird Hill amnestiert ? Glossen anlässlich der Berliner Aufführung.* (1930). Texte réédité par Dahlke dans *Dramen II*, op. cit. p.203-205.

4 Dans sa note critique sur l'œuvre. In Lion Feuchtwanger: *Dramen II, Anhang*, op. cit., p.765-767.

l'immigration de main-d'œuvre étrangère aux Etats-Unis d'Amérique («Imigration Bill») que Miss Gray réussit à détourner à son profit dans la pièce, a été promulguée aux Etats-Unis le 26 mai 1924.

Pour ce qui est du dénouement, Dahlke souligne la parenté littéraire existant entre le «coup» final qui permet à Deborah Gray de se sortir d'une situation quasi désespérée, et «l'idée salvatrice» grâce à laquelle Warren Hastings, dans la deuxième version de la pièce remaniée par Feuchtwanger à Berlin avec Brecht en 1925-1926, réussira à garder à la fois le pouvoir et la femme qu'il aime.

Ces problèmes de chronologie nous mènent ainsi à l'un des éléments déterminants de l'interprétation de la pièce: de facture neuve dans l'œuvre dramatique de Feuchtwanger, et très proche en cela de *Kalkutta, 4. Mai*, elle porte à chaque page la marque de l'intense travail de réflexion critique mené avec Brecht pour découvrir une dramaturgie nouvelle. L'un se nommait lui-même «Stückeschreiber», l'autre se voulait à la fois romancier et auteur dramatique. Les deux auteurs ont vécu alors, durant plus de deux années, une intense période de collaboration intellectuelle. Au cours de l'hiver 1922/23, engagé comme «dramaturge» aux Kammerspiele de Munich, grâce au soutien de Feuchtwanger, Brecht remanie *Im Dickicht* avec son «mentor». En 1925, à Berlin où Brecht a réussi à attirer Feuchtwanger, ils refondent ensemble *Warren Hastings*. Entre ces deux dates se situent l'adaptation commune de *La Vie d'Edouard II* de Marlowe de 1923/24, de longues soirées de discussions animées chez les Feuchtwanger, et même des vacances communes au bord de la Baltique !

La littérature classique comme matière offerte au talent des adaptateurs: Feuchtwanger avait déjà une grande expérience en ce domaine, et le rapport irrévérencieux de Brecht aux modèles du passé n'était pas pour lui déplaire. A y regarder de plus près d'ailleurs, l'auteur de *Dickicht* et celui de *Die Petroleuminseln* n'hésitaient pas à se lancer des regards de connivence. Brecht affirme s'être servi de Schiller: «Avec *Dickicht*, je voulais améliorer *Les Brigands*», écrit-il dans ses *Notes autobiographiques*, fin juillet 1926 [1]. Feuchtwanger, lui aussi, a repris, du même Schiller, le thème d'un duel sans merci de deux individus pour le pouvoir, dans sa version féminine de *Maria Stuart*. Il en donnera une transposition historique dans l'histoire de la très laide Duchesse Maultasch et une vision moderne dans *Die Petroleuminseln*.

Un dernier élément permet encore de préciser la période de composition de la pièce: sa très étroite parenté d'inspiration avec les *Pep-Gedichte* parus à partir de l'été 1925. Il n'est pas impossible que Feuchtwanger ait vu sa veine lyrique, jusque là peu prolixe, «excitée» par la virtuosité de Brecht en ce domaine. C'était Brecht aussi qui avait eu l'idée de composer pour la nouvelle version de *Warren Hastings* un

1 In: Bertolt Brecht: *Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen* 1920-1954.Op. cit., p.207 (année.1926).

«Song» inspiré de Kipling, *Das Lied vom Surabaya Johnny*, dont il gardait d'ailleurs jalousement la propriété. La comédie *Mann ist Mann* à laquelle Brecht travaillait depuis 1924 était émaillée de chansons, annonçant déjà ce mélange de comédie dramatique et de parodie d'opéra que devaient être *L'Opéra de quat' sous* (1928) puis *Mahagonny* (1928/9).

Feuchtwanger va donc composer des chansons pour sa nouvelle pièce, tenter de rivaliser en quelque sorte avec Brecht, mais sur le mode du jeu. En 1957, dans sa postface à la réédition du cycle des chansons *Pep*, il se souvient:

> *En 1924, lorsque ma pièce* Die Petroleuminseln *devait être montée, je pensai d'abord à la faire jouer comme étant l'œuvre d'un auteur américain. Pour voir s'il était possible d'y réussir, je traduisis mon nom 'Feuchtwanger' en anglais: Wetcheek, et publiai sous ce masque dans le* Berliner Tageblatt *les chansons parsemées dans la pièce.* [1]

Nous avons déjà évoqué cette amusante mystification.

Si les souvenirs de Feuchtwanger ne le trompent pas, il aurait dès 1924 eu en mains une version scénique quasi achevée de la pièce, comportant un certain nombre de chansons dont il voulait tester l'effet «américain» sur le public de Berlin. Le premier de poème «Pep» paru dans le *Berliner Tageblatt* du 15 août 1925. *Die Ballade des Herrn B.W. Smith* est en effet, le nom mis à part, identique à la chanson parlée de Lélio au premier tableau du deuxième acte de la pièce. Dans ce même tableau, Lélio raconte une expérience sur le comportement des rats, qui a donné son titre à la scène: «Ein Sexualexperiment mit Ratten». Le contenu de ce récit est le même que celui du «poème-Pep» *Hunger und Liebe* publié le 6 décembre 1925 dans le *Berliner Tageblatt.* Feuchtwanger a donc ici préféré la forme narrative à celle du lied.

Mais *Das Lied von den braunen Inseln*, la seule chanson véritable qui, liée très étroitement à la fable dramatique, reparaît tout au long de la pièce comme un leitmotiv, ne semble pas avoir été publiée parmi les poèmes *Pep* et n'apparaît pas dans le recueil de 1928.

Il semble donc que dans la version finale de *Die Petroleuminseln*, Feuchtwanger ait renoncé à insérer un certain nombre de morceaux lyriques chantés parmi ceux qu'il avait publiés dans divers quotidiens et périodiques à partir d'août 1925. La pièce n'ayant finalement été représentée et éditée que deux ans plus tard, après la phase la plus active de la collaboration avec Brecht dans *Kalkutta, 4. Mai*, on

---

1 «Im Jahre 1924, als mein Stück *Die Petroleuminseln* aufgeführt werden sollte, dachte ich zunächst daran, das Stück als das Werk eines amerikanischen Autors spielen zu lassen. Um ausfindig zu machen, ob das gelingen könnte, übersetzte ich meinen Namen Feuchtwanger ins Englische: Wetcheek, und veröffentlichte Lieder, die in das Stück eingestreut waren, unter diesem Autorennamen im *Berliner Tageblatt.*» In: *Pep. Nachwort des Aurors 1957.* Op. cit. p.248.

peut penser qu'entre temps Feuchtwanger a préféré ne pas pousser trop loin cet aspect très brechtien de sa pièce.

Les poèmes *Pep* se sont ainsi en quelque sorte émancipés du cadre dramatique pour lequel ils étaient conçus au départ et le recueil poétique s'est peu à peu constitué en marge de la pièce.

Dans l'histoire de la composition de la pièce, ces poèmes semblent avoir joué un rôle parallèle au roman sur la Duchesse Maultasch. Ce dernier avait permis à Feuchtwanger de se familiariser avec toute la «structure biologique et sociologique» de son personnage, une «femme de caractère et fort douée (qui lutte) contre le très laid visage dont elle a hérité».[1] Au fil des poèmes «Pep» qu'il égrène comme les petites pierres d'une mosaïque, l'auteur rassemble toutes les composantes de ce mode de vie à l'américaine dans lequel il veut désormais faire évoluer son héroïne dramatique.

Ainsi il pourra écrire à l'adresse des spectateurs de sa pièce:

> *Je puis vous dire en bonne conscience que j'en sais considérablement plus sur mes personnages que je ne vous montre, cher auditeur. Je pourrais vous dire comment ils se comportent en mangeant, dans leur sommeil ou lors de leur toilette; et sur leurs relations avec les hommes, les paysages, les automobiles et Dieu, je pourrais également vous renseigner de manière assez exhaustive.* [2]

A plusieurs reprises, Feuchtwanger a souligné l'importance, dans son travail de composition, de ce processus d'exploration extensive du champ sociologique, psychologique et historique qui détermine le comportement de son personnage dramatique. Il procède en quelque sorte par cercles concentriques pour aboutir, par une sorte de mouvement centripète, au caractère de son héros scénique. En outre, quand il élabore la figure de Miss Deborah Gray dans *Die Petroleuminseln*, une exploration formelle vient encore s'y ajouter puisque le point d'aboutissement dramatique n'est atteint qu'après le détour de l'expérimentation narative (avec le roman de la Duchesse Maultasch), puis lyrique (avec les poèmes *Pep*) du sujet.

Auteur démiurge, Feuchtwanger ne lâche jamais la bride à son personnage. Jamais celui-ci ne peut lui échapper, mener une vie propre qui étonnerait, entraînerait son créateur. Car il est comme lesté par tout ce savoir le concernant dans lequel l'emprisonne l'auteur. Fruit d'une construction méthodique, d'une réduction à sa substance essentielle, le héros dramatique de Feuchtwanger apparaît ainsi plus

---

1 Voir: *Zu meinem Stück «Die Petroleuminseln»* (1927), op. cit. p.359.

2 «Ich darf mit gutem Gewissen sagen, daß ich von meinen Menschen beträchtlich mehr weiß, als ich Ihnen, Zuhörer, zeige. Ich könnte Ihnen mitteilen, wie sie sich beim Essen, beim Schlafen, bei der Toilette verhalten, auch über ihre Beziehungen zu Menschen, Landschaften, Autos und Gott könnte ich Ihnen ziemlich erschöpfend Auskunft erteilen.» Ibidem, p.360.

«réaliste» que réel. De toute l'œuvre dramatique de Feuchtwanger, c'est peut-être *Die Petroleumsinseln* qui en est la plus évidente illustration.

A travers ses étapes successives, la genèse de la pièce s'est ainsi probablement étendue sur quelque quatre années, de 1923, où paraît le roman de la Duchesse Maultasch, jusqu'en 1927, où la pièce est jouée et imprimée. C'est une longue période, inhabituelle dans la création dramatique de Feuchtwanger, et l'on peut sans doute en trouver l'explication dans le sujet même de la pièce, puisé dans l'actualité économique du temps. Les dates contradictoires indiquées par l'auteur comme étant celles de la composition de la pièce pourraient bien refléter une certaine difficulté à maîtriser ce sujet du pétrole que Feuchtwanger était un des premiers à porter à la scène. Datant sa pièce de 1923, il pouvait plus facilement apparaître comme le précurseur qu'il a effectivement été.

2. Un sujet actuel et nouveau à la scène

L'année même de la publication de *Die Petroleuminseln*, Feuchtwanger consignait dans un article ses réflexions sur la nouvelle «constellation de la littérature» [1]. La guerre, la révolution et les progrès de la technologie, écrivait-il, ont engendré chez les écrivains un regard neuf sur le monde actuel, chez les lecteurs des exigences nouvelles à l'égard de la littérature; les jeux esthétiques et les débordements subjectifs appartiennent au passé. C'est «l'objet concret» qui intéresse:

> *L'érotisme recule à la périphérie, les problèmes sociologiques, économiques et politiques passent au centre. de l'intérêt. Don Juan, dans ses variantes infinies, a fait faillite, remplacé par le battant, homme politique, sportif ou homme d'affaires. L'écrivain comme le lecteur est fasciné par l'évocation de ce qui est immédiatement saisissable: les mœurs et coutumes d'un prolétariat montant, les institutions en Amérique, les usines, les trusts, les automobiles, le sport, le pétrole, la Russie soviétique.* [2]

Ce monde «objectif» est indubitablement celui dans lequel évoluent les personnages de *Die petroleuminseln*, le pétrole, les luttes internationales pour le contrôle du marché par agents interposés en constituant la substance-même.

---

1 C'est le titre de l'article déjà évoqué plus haut: *Die Konstellation der Literatur*, paru le 2.11.1927. Op. cit., p.408-410.

2 «Erotisches rückt an die Peripherie, Soziologisches, Wirtschaftliches, Politisches in die Mitte. Don Juan in seinen endlosen Varianten hat abgewirtschaftet, an seine Stelle tritt de kämpfende Mensch, Politiker, Sportler, Geschäftsmann. Den Schreiber und den Leser fesselt Gestaltung des unmittelbar Greifbaren: Sitten und Gebräuche des heraufkommenden Proletariats, die Institutionen Amerikas, Fabriken, Konzerne, Autos, Sport, Petroleum, Sowjetrußland.» Ibidem p.408.

Dans l'esprit des Européens des années vingt, le pétrole, comme l'automobile, était d'abord associé à l'Amérique. Créateur de l'empire fabuleux de la Standard Oil Company, Rockefeller faisait, avec Henry Ford, partie de ces figures mythiques qui avaient marqué l'image des Etats-Unis dans le monde et en Allemagne dès avant 1914, puis plus largement et plus évidemment encore après 1918/19. Lors de la crise économique de 1922/23, où s'était posé de façon aiguë le problème des débouchés tant pour les matières premières comme le pétrole que pour les produits finis comme les automobiles, le mythe s'était enrichi d'une nouvelle dimension: celle du pouvoir politique caché dont disposaient ces personnages à la tête de leurs trusts immenses.

En feuilletant les périodiques de cette époque, nous avons vu combien «l'américanisme» des années vingt en Allemagne était nourri par un double mouvement: d'un côté le besoin de s'identifier à un grand modèle permettant de dépasser les limites étroites de l'Europe, de l'autre, la crainte de se perdre, d'être englouti par une sorte de Moloch tout puissant grâce au pouvoir du dollar. Miss Gray, l'héroïne principale de la pièce est à la fois le point unique de référence et de fascination, autour duquel tout gravite, et l'ogresse qui suscite sarcasmes et effroi.

Présentant sa pièce en 1927, l'auteur déclarait:

Je vous livre le monde tel qu'il est réellement de mon point de vue. [1]

Mais il ne disait pas comment s'était forgé ce point de vue. Le sujet du pétrole en effet était encore vierge à la scène, du moins en Allemagne. Le grand roman d'Upton Sinclair *Oil* ne paraîtra qu'en 1927 aux USA, en 1929 en version allemande. La pièce *Konjunktur* que Piscator qualifiera de «comédie de l'économie» dans son *Théâtre politique* [2], avait été conçue par Leo Lania, dans sa première version, durant l'été 1927, et profondément remaniée avec l'aide de Bertolt Brecht jusqu'à la veille de la première le 8 avril 1928. En 1928 aussi, Friedrich Wolf travaille à une pièce ayant pour sujet la mainmise sur le pétrole, intitulée *Marsch auf Mossul.* Brecht lui-même, surtout intéressé en ses débuts par l'Amérique des pionniers, n'avait pas encore exploité le sujet du pétrole sur lequel il se contentera, en 1929, d'écrire un poème satirique au titre provocant: *700 Intellektuelle beten einen Öltank an* [3]. Suivront encore

---

1 «Ich gebe Ihnen die Welt, wie sie nach meinem Dafürhalten wirklich ist.» In: *Zu meinem Stück «Die Petroleuminseln»*. 1927, op. cit., p.360.

2 Erwin PISCATOR: *Die Komödie der Wirtschaft: «Konjunktur»* est le titre du chapitre 19 de *Das politische Theater* (1929). Hamburg (Rororo), 1979. P.196.

3 Voir Bertolt BRECHT: *Gesammelte Gedichte.* Band I Frankfurt/Main (Suhrkamp), p.316.

quelques fragments destinés à entrer dans une pièce intitulée *Das Ölfeld* de Leo Lania [1], sans doute une nouvelle version de *Konjunktur*, en 1934.

Mais en juin 1926, tandis que Feuchtwanger met la dernière main à sa pièce sur le pétrole, Bertolt Brecht essaie à son tour de maîtriser un sujet dramatique emprunté à la vie économique américaine, et esquisse *Joe Fleischhacker*. Il s'applique par tout un travail de documentation à comprendre comment fonctionnent les rouages de la bourse des céréales à New York, dont il veut faire le cadre de l'action. On connaît la suite: Brecht va se plonger dans la lecture de Marx et la pièce, pourtant déjà annoncée par Piscator pour la saison 1927/28 de son théâtre à Berlin sous le titre *Weizen* (*Céréales*) ne sera jamais achevée.

Feuchtwanger avait lui aussi annoncé dans *Die Weltbühne* la programmation de sa pièce par Piscator pour l'hiver 1927/28. Piscator ne montera finalement ni la pièce de Feuchtwanger ni celle de Brecht, mais celle de Leo Lania, pour des raisons que nous tenterons d'élucider. Il n'y a donc rien de fortuit à rapprocher les trois pièces à sujet «économique» de Brecht, Feuchtwanger et Lania.

La genèse relativement longue de *Die Petroleuminseln* entre 1923 et 1927 donne à penser que, comme Brecht et Lania, Feuchtwanger s'est heurté à des difficultés certaines dans l'élaboration formelle d'une matière encore neuve au théâtre. Son but n'était pas, il le dira clairement [2], de donner une leçon de politique économique ni une analyse des rapports entre la Standard Oil Company et les Soviétiques. Aussi est-il peu probable qu'il se soit livré à une longue recherche de documentation sur les luttes internationales pour la conquête des concessions pétrolières. Les seules colonnes de *Die Weltbühne* ou de *Das Tage-Buch*, se faisant l'écho d'une actualité politique et économique où le pétrole tenait une place de plus en plus grande, pouvaient suffire à son besoin d'information.

Dès juin 1921, un article de *Die Weltbühne*, intitulé *Politik und Petroleum* [3] montrait, à la suite des actions entreprises par les Bolchéviques contre la Géorgie et l'Azerbaïdjan que la collusion de la politique et du pétrole n'était pas seulement l'apanage des pays dits du «système capitaliste». Les relations internationales apparaissaient même désormais comme largement déterminées par les conflits autour des sources énergétiques. Dans un mémorandum longuement cité dans

---

1 D'après Klaus VÖLKER: *Bertolt Brecht Chronik*, op. cit. sous l'année 1934.

2 «Erwarten Sie, bitte, von diesen Stücken (= *Kalkutta, 4. Mai* et *Die Petroleuminseln*) keine historische oder wirtschaftspolitische Belehrung. Viele Leute, die in den *Petroleuminseln* ein klares Bild suchten etwa von der Entwicklung der Beziehungen der Standard Oil Company zu den Sowjets (...), waren von den Aufführungen oder der Lektüre schwer enttäuscht». In: *Ratschläge für die Lektüre meiner angelsächsischer Stücke* (1929). Op. cit., p.664.

3 Elias Hurwicz: *Politik und Petroleum*. In: *Die Weltbühne*, 17 (1921), 23.6.1921. P.687-8.

l'article, la Troisième Internationale déclarait ouverte une véritable guerre sainte pour la défense des gisements de Bakou («diese fortan heilige Stadt») contre les visées de «l'impérialisme mondial» et de l'Angleterre en particulier. La bataille aura lieu, et les grandes puissances, Angleterre et Etats-Unis surtout, vont s'affronter pour obtenir les concessions sur les gisements de Bakou, ce dont joue habilement la Russie soviétique afin d'obtenir la reconnaissance internationale de son nouveau régime.

Der Kampf um Russland[1], *Der Kampf um's Erdöl*[2]: les titres des articles se ressemblent dans *Die Weltbühne* et *Das Tage-Buch* de l'année 1922. Au début de cette même année, à Rapallo, Rathenau, un des esprits allemands les plus conscients, dès 1914, de l'importance de la maîtrise des sources d'énergie, avait négocié un traité de portée essentiellement économique avec l'URSS. Mais l'Allemagne vaincue n'en demeurait pas moins quasi exclue des grandes transactions pétrolières et la «Deutsche Petroleum» était dissoute.[3]

Un article surtout, celui de H. Brinkmeyer paru dans *Das Tage-Buch* du 2 septembre 1922 [4], réussissait en quatre pages à brosser l'historique de la politique pétrolière internationale afin d'expliquer l'enjeu de la Conférence de Londres qui allait s'ouvrir. Pour la première fois, selon l'auteur, les problèmes qui avaient sous-tendu secrètement toutes les négociations de l'après-guerre allaient être discutés publiquement, et les éminences grises des conférences de San Remo, Gênes ou La Haye, les Deterding de la Shell ou Bedford de la Standard Oil Company, allaient sortir de l'ombre. Quelques phrases vigoureuses suffisaient, dans l'article, à faire apparaître l'imbrication des pouvoirs politique et économique:

> *Actuellement la maîtrise sur le pétrole signifie la maîtrise sur le commerce mondial et la puissance maritime (...) Toutes les grandes puissances se battent aujourd'hui ouvertement ou secrètement pour le pétrole (...) Le grand conflit actuel est celui entre la Grande-Bretagne et les Etats-Unis, et les foyers d'intérêt économique mondial autour desquels se cristallise la lutte pour le pouvoir sont les gisements d'Amérique du Sud et d'Asie Mineure.*[5]

---

1 Morus: *Shell Co, Dt. Petroleum, Daimler. Der Kampf um Rußand.* In: *Die Weltbühne*, 18 (1922), 18.5.1922, op. cit., p.510-2.

2 *Der Kampf um's Erdöl* de Hermann Brinkmeyer In: *Das Tage-Buch*, 3 (1922),35 (2.9 1922), op. cit., p.1258-1261.

3 L'article de *Die Weltbühne* du 18 mai 1922, et celui de Censor: *Die Petroleumtransaktion der Deutscher Bank* dans *Das Tage Buch* du 29 avril 1922, p.661-2, s'intéressent à l'événement.

4 *Der Kampf um's Erdöl* de Hermann Brinkmeyer Op. cit., p.1258-1261.

5 «Heute (...) bedeutet die herrschaft über das Erdöl die Herrschaft über Welthandel und maritime Geltung. (...) Alle Großmächte kämpfen heute offen oder geheim um das Erdöl. (...) Der große Widerstreit aber erhebt sich heute zwischen Großbritannien und den Vereinigten Staaten und die

Après avoir souligné que, dans les relations de l'URSS avec les grandes puissances, «le pétrole est plus fort que les principes», l'auteur termine l'article sur le constat d'un équilibre des forces entre les puissantes sociétés pétrolières, qui les contraint à éviter tout conflit ouvert ou toute manœuvre capable d'effrayer les milieux financiers. Mais un rien, une décision politique, peut faire tout basculer.

Voilà, esquissé en quelques pages dans cet article, tout le jeu des rapports de force entre les grandes sociétés pétrolières, les grandes puissances mondiales et les marchés financiers de cette période de première crise pétrolière.

Ces trois forces en présence sont celles qui s'affrontent dans la pièce de Feuchtwanger à travers plusieurs personnages: l'héroïne principale, Miss Gray, Présidente du Trust pétrolier des Iles, H.B. Ingram, agent de l'URSS (qui devient l'Iran dans la deuxième version de la pièce) chargé de vendre des concessions en profitant de la crise du marché, et les observateurs boursiers de Wall Street dont la confiance s'avère déterminante pour la cote des actions de l'Ile.

Tout le comportement de la très laide Miss Deborah Gray, surnommée «la guenon», sera déterminé par un subtil jeu tactique de manipulation des puissances politiques (la Grande Bretagne, les USA et le Japon) et financières (la bourse de Wall Street) dont elle a besoin pour assurer la place prépondérante de son trust sur le marché mondial. Son concurrent le plus dangereux est le «trust continental», qui vient de découvrir de nouveaux gisements, et qui rappelle quelque peu la «Standard Oil Company». La tension dramatique de la pièce est donnée par cet équilibre précaire des forces dont l'article de *Das Tage-Buch* soulignait l'importance.

Avec le personnage de Charmian Peruchacha, cette belle métisse de sang espagnol qui a vu le paradis naturel de l'île peu à peu transformé en cloaque puant, c'est la dimension néo-colonialiste du pouvoir des grandes sociétés pétrolières américaines (et anglaises) sur les Etats latino-américains qui apparaît dans la pièce. L'Amérique centrale et en particulier le Mexique dont les ressources pétrolières immenses sont à 95 % entre les mains de Rockefeller et de la Royal Dutch Company, sont justement d'une grande actualité dans les années 1923/24. Si l'on en croit les chroniques économiques de *Die Weltbühne* et de *Das Tage-Buch*, nos fidèles indicateurs de l'air du temps, c'est précisément dans cette région du monde que les tensions économiques et politiques entre les grandes puissances sont alors les plus fortes. Des gisements de pétrole de Tampico pourraient naître un jour «des explosions

---

weltwirtschaftlichen Brennpunkte, um die der Machtkampf sich zuspitzt, sind die Erdölgebiete von Südamerika und Vorderasien.» Ibidem, p.1261.

politiques capables d'ébranler le monde», lit-on dans *Das Tage-Buch*. Mais il ne s'agit pour l'instant encore que d'un «petit putsch du pétrole».[1]

Depuis 1911, la «révolution sociale» agite le pays et la nouvelle constitution de 1917 menace le monopole des Etats-Unis et de la Grande Bretagne sur l'exploitation des gisements. L'image donnée ici des Etats-Unis est celle d'une puissance colonialiste sans scrupules qui, par la pression politique vient de réussir à imposer une clause d'exception à la constitution mexicaine afin de sauvegarder ses privilèges.

Un article de *Die Weltbühne* sur le Mexique n'est pas moins virulent et dénonce «la tendance expansionniste du grand capital industriel américain».[2] Mais c'est la description-même de Tampico, la «ville du pétrole» au Mexique qui évoque le mieux l'univers dénaturé dans lequel Feuchtwanger fait évoluer son personnage, la très laide Miss Gray: au milieu des marécages et des lagunes, un port pétrolier aux quais branlants. Quelques palmes pendantes au milieu de poteaux télégraphiques pourris témoignent d'un paradis naturel détruit. Les pipelines noirs rampent au milieu des bananiers, les odeurs de pétrole et de vanille se mêlent. Des baraquements partout avec quelques oasis: les bâtiments mauresques témoins de la période espagnole [3]:

> *La ville est un repaire de chasseurs de pétrole et d'employés. Les grands patrons sont à New York, en Californie ou à Londres. Tout ce qui vit ici est payé, acheté ou corrompu, attiré par les à-côtés des hauts salaires ou le rêve de tomber en se promenant sur un trou de pétrole encore inexploité.*[4]

Dans cette sordide «province du grand capitalisme», «on ne reste pas plus de temps qu'il ne faut. On y vient pour conclure des affaires puis on disparaît (...) Ceux qui y restent se passent le temps avec les femmes, le jeu, la boisson.»[5]

---

1 Voir la préface à l'article de Enrico Falck: *Vorgeschichte des Petroleumputsches.* In: *Das Tage-Buch*, 4 (1923), 51 (22.12.1923), p.1741.

2 «Die Eroberungstendenz des amerikanischen Grosskapitals» dans: Alfons Goldschmidt: *Mexiko und die Vereinigten Staaten.* In: *Die Weltbühne*, 20 (1924), 22 (29.5.1924), p.724.

3 Voir tous ces éléments du décors dans: Leo Matthias: *Mexiko - Die Petroleumstadt.* In *Die Weltbühne*, 20 (1924), 40 (2.10.1924), p.495-7. Cet article constitue le premier volet de tout un reportage consacré au Mexique entre le 2 octobre et le 18 novembre 1924.

4 «Die Stadt ist ein Raubnest für Petroleumjäger und Angestellte. Die großen Herren sitzen in New York, Kalifornien oder London. Was hier lebt, wird bezahlt, ist gekauft oder bestochen, ist verlockt worden durch die Abfälle der hohen Gehälter oder den Traum, beim Spazierengehen über ein unentdecktes Petroleumloch zu stolpern.» Ibidem, p.496.

5 «Es ist großkapitalistische Provinz, in der man sich befindet. Man bleibt hier nicht länger, als man muß. Man kommt her, um Geschäfte zu machen – und verschwindet. (...) Wer bleibt, vertreibt sich die Zeit mit Weibern, Spielen, Trinken.» Ibidem, p.496.

Les métisses s'y mêlent aux Américaines et aux Espagnoles. Les «Indios» y sont les parias, portefaix, main-d'œuvre misérable dans un pays riche qui ne leur appartient plus.

La peinture de «l'île quelque peu légendaire de la région Sud des Etats-Unis» [1] (qui pourrait être aux Caraïbes) dont Feuchtwanger a fait le cadre de sa pièce apparaît nourrie des évocations que livrent les pages de *Die Weltbühne* et de *Das Tage-Buch.* Peut-être l'auteur a-t-il aussi puisé son inspiration dans le «grand roman» *Tampico* de l'américain Joseph Hergesheimer (1926) qu'il cite dans l'article *Die Konstellation der Literatur*[2]. Il serait vain malgré tout de chercher à localiser de façon plus précise ce lieu choisi par Feuchtwanger. Les USA, le Mexique, le Vénézuela, offrent nombre de modèles possibles où l'on retrouverait facilement les composantes de l'univers où s'affrontent Miss Gray et la très belle Miss Peruchacha.

L'île choisie comme lieu scénique permettait en effet à la fois de faire référence à la réalité et de prendre ses distances vis-à-vis d'elle, puisqu'aussi bien Feuchtwanger n'avait nullement l'intention de donner au lecteur une image concrète et objective du marché du pétrole.

> *Des gens bienveillants m'ont envoyé des brochures et des articles sur la position de la Russie à l'égard du grand capital pétrolier (...) Je n'en ai fait aucun usage, et je vous conseille, si vous cherchez des informations objectives sur le marché pétrolier (...) de changer de livre.* [3]

Feuchtwanger puise ainsi dans l'actualité internationale de son temps le sujet de sa pièce et ouvre à la scène le domaine de l'économie jusque là très peu exploré. Mais il se refuse à écrire une œuvre à valeur documentaire, fidèle dans le moindre détail à une réalité économique complexe. On peut considérer que les articles de *Die Weltbühne* ou de *Das Tage-Buch*, très critiques vis-à-vis du capitalisme américain, ou d'autres peut-être d'une orientation similaire, ont suffi à satisfaire son besoin d'information. A la différence de Bertolt Brecht, il ne s'inspire pas de théories marxistes, il ne fait pas appel aux écrits de Marx pour mieux comprendre les mécanismes du capitalisme.

---

1 «...eine etwas legendarische Insel im südlichen Bereich der USA». In: *Zu meinem Stück Die Petroleuminseln*, op. cit., p.359.

2 *Die Konstellation der Literatur.* Op. cit. , p.409.

3 «Wohlwollende übersandten mir Broschüren und Artikel über die Stellung Rußlands zum Ökapital (...). Ich habe, wie Sie aus der hier vorliegenden Ausgabe ersehen, von diesen Hinweisen keinen Gebrauch gemacht und rate Ihnen, wenn Sie Sachliches über den Ölmarkt (...) erfahren wollen, das Buch umzutauschen.» In: *Ratschläge für die Lektüre mein angelsächsischen Stücke*, (1929), op. cit. p.664.

L'un et l'autre ont eu conscience que les sujets traités n'étaient plus ceux de l'ancien théâtre, qu'ils étaient d'une autre nature et qu'à sujet nouveau il fallait une forme nouvelle. Le théâtre politique existe depuis longtemps, les tragédies classiques se jouent souvent autour du pouvoir des rois et des princes. Ce sont des pouvoirs d'un autre ordre qui doivent entrer en scène, ceux des hommes de finances et d'industrie qui cherchent les trésors cachés du pétrole.

3. Le motif du pétrole et la recherche d'une forme dramatique nouvelle

En présentant sa pièce dans *Die Weltbühne*, Feuchtwanger faisait tourner ses réflexions essentiellement autour du problème de la forme, en se référant à deux «modèles» dramatiques. Le premier, le drame anglo-saxon qui, selon lui, tente de «saisir toute la structure biologique et sociologique des personnages et des événements» et «est ainsi au drame français ce qu'est le livre au journal, ou ce qu'est Homère à Heine», lui permettait d'expliquer pourquoi il avait d'abord conçu une version épique de la peinture de sa «très laide héroïne».[1] Il s'agissait pour lui «d'atteindre la souveraineté» nécessaire pour asseoir son personnage sur la «base» la plus large possible. «Architecte» du vaste espace où celui-ci se meut, il n'en montrait plus ensuite, à la scène, que la façade derrière laquelle le spectateur pouvait tout soupçonner de la construction complexe.[2]

Pourtant Feuchtwanger reconnaît avoir construit sa pièce «en forme de pyramide», l'intérêt se concentrant toujours plus sur les héros principaux. Il n'a donc pas atteint cette forme idéale, issue du drame anglo-saxon, à laquelle il aspirait. L'image de l'arbre et de sa large frondaison que déjà en 1919 il avait utilisée pour définir la forme nouvelle de son «roman dramatique» *Thomas Wendt*, en même temps d'ailleurs que celle de la pyramide [3], reparaît ici. Mais ces images sont maintenant

---

1 «...der angelsächsische Dramatiker (will) die Luft, den Boden, die Wurzeln mitbilden, (...) die ganze biologische und soziologische Sruktur seiner Menschen und Begebnisse mit einfangen. Das angelsächsische Drama verhält sich zum romanischen wie ein Buch zu einer Zeitung, wie ein Epiker zu einem Journalisten, wie Homer zu Heine.»*Zu meinem Stück «Die Petroleuminseln»*. Op. cit. p.359.
Feuchtwanger s'amusera, dans la pièce, à faire tourner le personnage du poète Obadiah autour de ces deux pôles: Homère et Heine.

2 «Ich versuchte also, durch epische Gestaltung des Stoffes die Souveränität zu erlangen, in allen Winkeln des großen Raumes, in dem meine häßliche Heldin sich bewegt, zu Hause zu sein. (...) Ich hoffe. daß, während Sie mit leiblichem Auge nichts erblicken als die Fassade dieses Hauses, Ihr Herz im gleichen Takt schlägt wie das Herz seines Architekten.» Ibidem, p.359-360.

3 «Drama: nur die Krone des Baumes (...). Dramatischer Roman: ich will nur die Spitze der Pyramide geben (...).» In: *Thomas Wendt. Vorwort.* Op. cit., p.476.

porteuses d'un dynamisme nouveau, exprimant non seulement l'amplitude du champ embrassé par le drame, mais le mouvement même de sa structure:

> *la forme idéale, me direz vous, serait celle de la frondaison d'un arbre, telle que le drame, sorti d'un tronc puissant, se ramifierait en une large couronne. (...) Mais cette forme, à mon grand regret, je ne puis encore vous la livrer et je ne saurais dire actuellement qui d'autre le pourrait. (Un certain Bertolt Brecht fait dans son laboratoire à Berlin et à Augsburg des expériences très prometteuses en ce domaine.)* [1]

C'était rendre un hommage un peu narquois à l'expérimentateur toujours en effervescence que Feuchtwanger n'hésitait pas, cette même année 1927, à nommer dans un même souffle avec Heinrich Mann et Döblin comme celui qui avait «transformé sa forme dramatique» [2]. Brecht était donc le deuxième point de référence qu'évoquait Feuchtwanger à propos de sa pièce.

Disons-le dès l'abord: le procès que feront à Feuchtwanger certains critiques comme Herbert Ihering, après la représentation de *Die Petroleuminseln* [3], l'accusant d'avoir plagié Brecht, est un faux procès tant les relations spirituelles entre les deux auteurs étaient chose déclarée, Feuchtwanger reconnaissant ouvertement la suprématie créative de Brecht.

Quand Brecht, en 1929, répondant à une enquête du *Börsen-Courier* à Berlin sur les sujets et les styles nouveaux dans le drame actuel, prenait pour exemple le pétrole, il ne pouvait pas (même sans les citer) ne pas penser aux pièces de Feuchtwanger et de Leo Lania:

> *Le pétrole crée (...) des rapports nouveaux (...). Le pétrole est rebelle aux cinq actes, les catastrophes d'aujourd'hui ne se déroulent pas en ligne droite, mais sous forme de cycles de crise, les «héros» changent avec les différentes phases, sont interchangeables, etc. La courbe des actions est compliquée par des actes manqués, le destin n'est plus une force unique,*

---

1 «Die Idealform sei die der Laubkrone eines Baumes, so also, daß das Drama, aus starkem Stamm aufsteigend, sich zu einem breiten Wipfel verzweigte. (...) Aber die Form kann ich Ihnen zu meinem Bedauern heute noch nicht liefern und wüßte auch keinen andern, der sie Ihnen, heute, liefern könnte.) Ein gewisser Bertolt Brecht macht in seinem Berliner und in seinem Augsburger Laboratorium vielversprechende Experimente auf diesem Gebiet.)» Ibidem. Op. cit. p.361.

2 «H. Mann hat meine Diktion verändert, Döblin meine epische Form, Brecht meine dramatische» In: *Versuch einer Selbstbiographie.* (1927) Op. cit., p.355.

3 Nous reviendrons plus loin sur les échos divers à la mise en scène de la pièce dans la presse, en 1928.

on observe plutôt des champs de forces, avec des courants qui s'opposent. [1]

Brecht ajoutait:

Expliquer un personnage d'aujourd'hui par des traits, une action d'aujourd'hui par des motifs qui à l'époque de nos père auraient encore suffi, est impossible. Nous nous sommes (provisoirement) tirés d'affaire en n'analysant plus du tout les motifs (ex.: Dans la Jungle des Villes, Ostpolzug*) pour, au moins, ne pas en indiquer d'erronés, et nous avons représenté les actions comme de purs phénomènes.* [2]

Déjà orienté dans cette direction par son travail avec Brecht sur *Dickicht, Eduard II* et *Warren Hastings*, Feuchtwanger va, dans *Die Petroleuminseln* s'approcher le plus de cette forme nouvelle qu'expérimente Brecht, sans pourtant aller aussi loin que lui dans sa conception du héros.

Ainsi, évitant la structure en cinq actes, Feuchtwanger découpe l'action de sa pièce en trois actes, mais ils n'en constituent que la structure extérieure. Le premier acte d'exposition (vingt quatre pages) culmine sur l'entrée en scène de l'héroïne principale, Miss Deborah Gray, tacticienne souveraine à la tête de son trust pétrolier. N'ayant cure du surnom de «guenon» que lui vaut sa laideur, la femme d'affaires affronte seule la crise économique avec une maîtrise sans faille. Au deuxième acte (trente et une pages, le plus long), son pouvoir semble pourtant vaciller, à cause d'un homme, l'agent de l'URSS Ingram, dont elle attend plus que des rapports d'affaires, et à cause d'une femme, la belle Charmian Peruchacha qui vient la provoquer sur son propre terrain. Le troisième acte (quinze pages) rapide, implacable, apporte à la crise son dénouement. Le «coup» tenté pour sauver la Société Pétrolière a réussi, les affaires l'emportent sur le sentiment. Pourtant celui-ci, bafoué, réclame une dernière fois ses droits: la «guenon» fait supprimer sa trop arrogante rivale, et se retrouve seule mais puissante et satisfaite sur son île. La pièce s'achève sur ses derniers mots:

---

1 «...das Petroleum schafft neue Beziehungen. (...) Das Petroleum sträubt sich gegen die fünf Akte, die Katastrophen von heute verlaufen nicht geradlinig, sondern in der Form von Krisenzyklen, die «Helden» wechseln mit den einzelnen Phasen, sind auswechselbar, etc...,die Kurve der Handlungen wird durch *Fehl*handlungen kompliziert, das Schicksal ist keine einheitliche Macht mehr, eher sind Kraftfelder mit entgegenwirkenden Strömungen zu beobachten (...).» Bertolt BRECHT: *Über Stoffe und Form* (1929). In: *Schriften zum Theater I.* Op. cit. p.226.

2 «Eine Figur von heute durch Züge, eine Handlung von heute durch Motive zu klären, die zur Zeit unserer Väter noch ausgereicht hätten, ist unmöglich. Wir haben uns (provisorisch) damit geholfen, die Motive überhaupt nicht zu untersuchen (Beispiel: *Im Dickicht der Städte, Ostpolzug*), um wenigstens nicht falsche anzugeben, und haben die Handlungen als bloße Phänomene dargestellt (...).» Ibidem, p.226-7.

C'est une île barbare. Mais elle me plaît. [1]

Rien de plus classique à première vue que ce déroulement en trois actes. Mais la structure profonde de la pièce est donnée moins par les actes que par le découpage de l'action dramatique en tableaux dont les titres succincts évoquent une affiche de spectacle. Les voici, non traduits, une traduction risquant de leur retirer une partie de leur valeur d'affiche:

1er acte	*1. Auf dem Weg zu den Petroleuminseln*
	2. Ein erleuchtetes Schiff
	3. Das Strohhutstechen
	4. Die Petroleuminselgesellschaft
2ème acte	*1. Ein Sexualexperiment mit Ratten*
	2. Börsennachrichten
	3. Der Kurswert einer erstklassigen Erscheinung
	4.Männerkampf
	5. Der Schatten Moskaus
	(Dans la deuxième version: Schatten aus dem Osten. Iran)
	6. Der Mund der Lilian Gish
	(Deuxième version: Greta Garbo)
	7. Wahrheit vergeht, Schönheit besteht
	8. Ein zwangloser Abend. Autorennen beiNacht
3ème acte	*1. Verachtung dringt selbst durch den Panzer einer Schildkröte*
	2. Eine Abrechnung
	3. Gefühl oder Geschäft
	4. Kampf einer Äffin mit einer Wildstute
	5. Apotheose oder: stilvolles Benehmen führt zum guten Ende (ce titre disparaît dans la deuxième version où 4 et 5 fusionnent)

Tout en gardant le cadre des trois actes, la pièce se présente ainsi comme une sorte de revue constituée de «numéros» (chaque tableau est numéroté à l'intérieur de l'acte, sans autre appellation) qui pourraient aussi bien être des séquences cinématographiques. Rien ici qui rappelle les titres employés pour la première fois par Brecht et Feuchtwanger dans *Eduard II* puis *Kalkutta, 4. Mai* qui découpaient la vie du héros en tranches chronologiques marquées chacune par un événement. La curiosité du lecteur ou du spectateur pour la fable dramatique s'en trouvait volontairement désamorcée, tout son intérêt devant se porter sur la manière dont l'action annoncée se déroulait.

Dans *Die Petroleuminseln*, la liste des tableaux avec leur intitulé n'évoque aucune action suivie; ce pourraient être les sous-titres d'un reportage photo sur les îles.

---

[1] «Es ist eine barbarische Insel. Aber sie gefällt mir.» *Die petroleuminseln.* Op. cit. p.358.

Du fil d'Ariane que pourrait y chercher le spectateur, il ne reste que quelques nœuds qui sont autant de points d'immobilisation du déroulement dramatique. En termes cinématographiques, ils constituent une sorte d'arrêt sur l'image ou une succession de plans fixes de caractère très divers.

Seuls les deux premiers titres ont une valeur de localisation spatiale, mais le deuxième «Ein erleuchtetes Schiff» (Un bateau illuminé) est trompeur. Ce bateau, qui n'est pas celui qui se dirige vers les îles dans le premier tableau mais le yacht de «la guenon» est l'objet et non le lieu des commentaires à bâtons rompus du «peuple» qui, du quai, le contemple. Les acteurs de cette scène ont un rôle non dramatique de spectateurs-commentateurs.

Dans les tableaux 3 et 4 du premier acte (*Das Strohhutstechen - Die Petroleumgesellschaft*), les deux titres se répondent dans la brièveté d'un unique mot composé, comme les deux faces figées et inconciliables de la vie sur l'île: d'un côté l'univers de la fête, exotique et archaïsant, un peu dérisoire (ce jeu avec des chapeaux de paille reste énigmatique), de l'autre celui des affaires, froid et calculateur.

Pas plus dans ces quatre premiers tableaux que dans les suivants, les «héros» ne sont évoqués par les titres. Ne sont évoqués que des comportements, des phénomènes et apparences, réduits parfois à des clichés linguistiques où s'affrontent le laid et le beau («erstklassige Erscheinung», «Schildkröte», «Äffin», «Wildstute»), ou démesurément grossis en un cliché photographique: «Der Mund der Lilian Gish» (ou: Greta Garbo, dans la deuxième version), motif priviligié d'affiches de films et de décors de revues sur les scènes des années vingt.

Ainsi apparaît au fil des intitulés de tableaux cette idée qu'avait soulignée Brecht: ce ne sont plus des individus qui déterminent le déroulement dramatique par leur destin, mais des «champs de forces», des «courants» opposés, anonymes, nés du monde économique moderne. Dans le microcosme fermé de l'île du pétrole, l'antagonisme des forces s'exacerbe et engendre une mécanique du comportement marquée par les lois implacables de la productivité et de la concurrence. Les titres des tableaux en fixent en quelque sorte les points de cristallisation: «une expérience sexuelle avec les rats» (II, 1) prétend enfermer l'homme dans un déterminisme animal. Une femme belle tout comme une Société Pétrolière se juge à sa valeur en bourse (II, 2: *Börsennachrichten*; II, 3: *Der Kurswert einer erstklassigen Erscheinung*). Quand les affaires l'exigent, on achète les hommes (II, 4: *Männerkampf*). A l'heure des règlements de compte (III, 2: *Eine Abrechnung*), l'alternative entre sentiment et affaires (III, 5: *Gefühl oder Geschäft*) ne peut trouver qu'une réponse. La lutte ouverte est déclarée (III, 4: *Kampf...*), bientôt couronnée par «*L'apothéose*» (III, 5, première version) du vainqueur.

Les titres donnés aux dix sept tableaux (seize dans la version remaniée où Feuchtwanger a sans doute recherché l'équilibre des actes 1 et 3, comportant chacun

quatre tableaux, encadrant l'acte 2 comportant huit tableaux) constituent ainsi l'image raccourcie, brisée en une sorte de puzzle, d'une lutte pour la vie (économique) offerte en spectacle dans une arène qui pourrait être celle d'un palais des sports ou d'un cirque. Il n'y manque ni la course automobile de nuit (II, 8) ni la ménagerie insolite dans l'avant-dernier (devenu dernier) tableau où l'on croit entendre la fanfare annonçant le «clou» du spectacle:

Combat d'une guenon et d'une jument sauvage (III, 4).

Un spectacle populaire donc, avec aussi cette énorme bouche racoleuse de Lilian Gish (métamorphosée par la suite en Greta Garbo qui nous est aujourd'hui plus familière), et avec ses sages vérités énoncées en forme de dictons derrière lesquels l'auteur cache son ironie amusée:

Vérité meurt, beauté demeure (Wahrheit vergeht, Schönheit besteht) (II,7)
Le mépris perce même la carapace d'une tortue (Verachtung dringt selbst durch den Panzer einer Schildkröte) (III, 1)
Un comportement stylé à bonne fin mène (Stilvolles Benehmen führt zum guten Ende) (III, 5)

Nous voilà même au spectacle de foire avec son bonimenteur: le personnage du «meneur de jeu» (Spielleiter) surgit inopinément à la fin du deuxième acte pour haranguer les spectateurs:

Il n'a sans doute pas échappé à votre attention
Qu'il s'agit dans cette pièce d'une lutte
Menée par un être fort contre le visage peu réjouissant
Dont la nature l'a, de naissance, disgrâcié.
Suivez très attentivement cette lutte, jusqu'à ce qu'elle s'éclaircisse
Et, rentrant chez vous, vous aurez de cette soirée tiré quelque profit.[1]

Réduisant ainsi la fable à l'anecdote de la femme laide, le meneur de jeu concentre toute l'attention des spectateurs non pas sur le caractère, mais sur le combat du personnage de Miss Deborah Gray, il excite leur curiosité comme avant un combat de boxe où il est nécessaire que l'on croie, chez le champion, à sa volonté farouche de

---

1 «Es entging vermutlich Ihrer Aufmerksamkeit nicht
Daß es sich in diesem Stück um einen Kampf handelt,
Geführt von einem starken Menschen gegen das unerfreuliche Gesicht,
Mit dem ihn Natur von Geburt an verschandelt.
Schauen Sie scharf zu, bis dieser Kampf sich klärt;
Dann werden Sie von diesem Abend etwas mit nach Hause nehmen.» *Die Petroleuminseln.* II,8, p.343.

terrasser l'adversaire. Point de surprise ensuite, le match se termine par un «K.O.» qui n'a rien de «dramatique».

L'auditoire ainsi «accroché», comme à un stand de foire, il s'agit ensuite d'élargir sa vision afin que la portée de cette lutte lui apparaisse:

c'est un destin comme en offre l'époque autour de 1923
Et qui est propre sans doute à élever les hommes,
Sur la scène en effet on ne pense
Ni à se laisser écraser ni à se rendre.[1]

Nous reviendrons par la suite sur cette harangue qui apparaît comme une des clés de l'interprétation de la pièce. Disons simplement ici qu'avec l'intervention du meneur de jeu, qui culmine dans une sorte d'appel à la combativité, Feuchtwanger a introduit un nouvel élément de rupture du fil dramatique. Le découpage en tableaux dont les titres apportaient autre chose qu'une simple annonce de la fable allait déjà dans le même sens: celui d'une distanciation critique vis-à-vis des personnages qui sont présentés sur la scène comme les «objets» d'une démonstration. Brecht parlait en ce sens d'un «théâtre objectif», en 1926, lorsqu'il travaillait avec son ami boxeur, Emil Burri [2]. Avec sa comédie *Homme pour Homme* (*Mann ist Mann*) représentée la même année, il venait de pousser à l'extrême cette technique épique de la démonstration, en insistant moins sur son caractère didactique (il le fera plus tard dans ses *Lehrstücke*) que sur son caractère de jeu, par l'introduction de véritables numéros de cirque [3].

Feuchtwanger emprunte la même voie. Les titres des tableaux avec leur caractère d'affiche, l'intervention du commentateur, mais aussi cette rengaine qu'est *La Chanson des Iles Brunes* (*Das Lied von den braunen Inseln*) lancée, provocante, dès l'ouverture de la pièce et surgissant en toute occasion, insidieuse, pour narguer la guenon: tout cela constitue une structure de montage éminemment épique et non dramatique. Le pétrole et les conflits qu'il engendre ne sont plus saisissables à la scène par le fil dramatique continu d'un destin individuel. Les caractères n'apparaissent plus avec cohérence et ne déterminent plus l'action des personnages. Celle-ci se fait au coup par coup, et les coups portés sont la réponse à des situations et des comportements provoqués par la seule règle économique de la concurrence.

---

1 «Daß es ein Schicksal ist, wie es die Zeit um 1923 schenkt,
Und wohl geeignet, Menschen zu erheben,
Weil man nämlich auf der Bühne weder daran denkt,
Sich zermalmen zu lassen, noch sich zu ergeben.» Ibidem, p.343.

2 Voir plus haut, au chap. V à ce sujet.

3 Ainsi la vente de l'éléphant fictif, conçue comme le «montage» de Galy Gay dans une autre personnalité.

A cet égard, le motif de la laideur apparaît significatif car il se situe à deux niveaux qui ne peuvent être dissociés: à la laideur repoussante du visage de Deborah Gray disgrâciée par la nature, répond celle de l'univers de l'île dénaturée par l'exploitation du pétrole. Cet univers a certes été construit par la «guenon» elle-même, mais c'est celui du monde technique moderne, une réalité objective, contraignante. Et c'est d'abord cette réalité, et non la belle Charmian Peruchacha, qui, avec la crise sur le marché du pétrole, lancera son défi à Miss Gray, Présidente de la Société Pétrolière des Iles. Le duel de la belle et de la laide n'est que l'image scénique d'un conflit pour le pouvoir et pour la survie économique auquel l'expresion théâtrale est impropre à donner vie sur la scène autrement qu'en l'incarnant dans des personnages-types.

On comprend dès lors l'insistance mise par Feuchtwanger sur le motif de «la lutte d'une femme forte et douée contre le visage laid dont elle a été affligée» [1]. L'auteur a construit la pièce «en forme de pyramide» (le dernier tableau n'étant plus qu'un duel entre les deux personnages féminins) faute de pouvoir réaliser pleinement cet élargissement épique, cette «large frondaison issue d'un tronc puissant» qu'il prônait comme son idéal dramatique dans son commentaire sur la pièce dans *Die Weltbühne*.

Trouver une forme nouvelle pour traiter à la scène un motif économique comme le pétrole n'était pas chose facile, et ce n'est pas un hasard si l'œuvre littéraire la plus marquante dans les années vingt sur le sujet du pétrole est une œuvre romanesque: *Oil* d'Upton Sinclair.

Brecht lui-même en était conscient, pour avoir participé sinon à l'entreprise de Feuchtwanger (les deux dramaturges ont certainement mené maintes discussions à son sujet, même si aucun témoignage écrit n'en est demeuré, à notre connaissance) du moins à celle de Leo Lania en 1927/28, encouragée par Erwin Piscator qui voulait mettre en scène *Konjunktur*. Trois versions de cette pièce avaient été nécessaires, un énorme travail collectif de documentation et bien des compromis sous la pression du temps jusqu'à la veille de la création le 8 avril 1928, au Lessing-Theater de Berlin. Les réflexions consignées par Lania dans le «Programme» de la représentation rejoignaient les préoccupations de Brecht et de Feuchtwanger:

> *Il ne nous suffit plus de montrer seulement les répercussions, de ne prendre la politique que comme arrière-plan intéressant devant lequel sont ensuite représentés des tours de passe-passe psychologiques. Nous ne voulons pas voir des épisodes de l'époque, mais cette époque-même, et nous voulons la comprendre parfaitement, la suivre sans cesse dans tous*

---

1 «...den Kampf einer starken, begabten Frau (...) gegen das häßliche Gesicht, das ihr auf ihren Weg mitgegeben ist.» In: *Zu meinem Stück «Die Petroleuminseln»*, op. cit., p.359. Le «meneur de jeu» à la fin du deuxième acte de la pièce reprend quasiment la même formule.

ses rouages internes. Mais face à une telle extension des sujets politiques et à leur mise en forme, le théâtre actuel est impuissant et démuni. [1]

Lania ne semble pas avoir été mieux armé que Feuchtwanger pour la mise en forme dramatique d'un sujet pour lequel cependant, marxiste engagé de longue date, il disposait au moins d'arguments idéologiques. Mais l'argument dramatique posait problème et Lania avait dû lui aussi recourir à une intrigue plus ou moins rocambolesque autour d'une femme agent double pour «porter» son sujet économique, au grand dam du metteur en scène Piscator qui, malgré un décor évolutif subtil et l'utilisation de films documentaires n'avait pu sauver le spectacle. Des critiques non bienveillants avaient même été jusqu'à qualifier le spectacle de *Konjunktur* de «Super-Broadway» [2].

A la fin des années vingt, Bertolt Brecht tente à son tour, après s'être initié aux théories économiques du marxisme, de donner une forme dramatique à l'une des manifestations les plus criantes de l'économie «capitaliste» que sont les opérations boursières. A la lumière des tentatives faites par Feuchtwanger et Lania en collaboration avec le collectif de Piscator, il se refuse à réduire le sujet au duel de deux personnages, comme Feuchtwanger, ou à une comédie d'intrigue, comme Lania, dans une structure «en pyramide». Il a recours à l'élargissement par la parabole autour du personnage de Jeanne d'Arc transposé dans l'univers des abattoirs de Chicago. Cette *Sainte Jeanne des Abattoirs*, écrite en 1929/1930 et conçue par Brecht comme une pièce didactique («Lehrstück») témoigne d'une recherche formelle expérimentale, par l'utilisation parodique du iambe des classiques, en particulier.

Cette pièce elle aussi révéle une certaine impuissance des auteurs dramatiques des années vingt à traduire les phénomènes économiques contemporains dans une expression scénique nouvelle. En effet, faute de trouver une forme dramatique neuve, Brecht procède au «démontage» ironique de thèmes et de structures classiques qu'il parodie pour en montrer l'inadéquation aux préoccupations du moment.

A côté du *Konjunktur* de Lania et de la *Sainte Jeanne des Abattoirs* de Brecht, la pièce *Die Petroleuminseln* de Feuchtwanger a, pour le lecteur d'aujourd'hui, au moins cet intérêt d'illustrer la quête d'un renouveau dramatique qui marquait alors la vie théâtrale à Berlin.

---

1 Cité dans: Erwin PISCATOR: *Das politische Theater* (1929), 19e chapitre: *Die Komödie der Wirtschaft: «Konjunktur»*. Op. cit. p.198.

2 Dans le quotidien *Der Tag* cité par Piscator, op. cit., p.202.

4. Dans la jungle du capitalisme

Après avoir construit ses premières œuvres dramatiques sur l'antagonisme du pouvoir et de l'esprit, de l'action et de la contemplation, Feuchtwanger indiquait avec *Die Petroleuminseln*, sa volonté de dépasser cette vision dualiste. La vie moderne trépidante, imprégnée par le réalisme à l'américaine, dont les maîtres-mots étaient productivité et efficacité, ne permettait plus guère la nostalgie de la philosophie asiatique.

Déjà dans le personnage de Warren Hastings, revu et corrigé à Berlin en collaboration avec Brecht, Feuchtwanger s'était attaché à peindre un homme de pouvoir mettant toutes les forces de son esprit au service de l'efficacité d'une action qu'il avait reconnue nécessaire. Au nom de la civilisation, en l'occurrence la construction d'une route dans le Pendjab, la morale, l'humanité même pouvaient être bafouées. Esprit réaliste, Warren Hastings apparaissait le plus fort au moment où il était le plus menacé. Il était du bois dont sont faits les capitaines d'industrie modernes: le cadre historique ne permettait pas de s'y tromper.

Avec un enjeu différent, Miss Deborah Gray dans *Die Petroleuminseln* est de la même trempe et l'auteur fait évoluer dans son ombre envahissante quelques personnages secondaires qui, instruments du pouvoir financier qu'elle incarne, illustrent son emprise sur tous les aspects de la vie spirituelle.

Ainsi une figure de poète, «l'Oncle Obadiah», rappelle étrangement Cowper, secrétaire et biographe de Warren Hastings, dans la première version de la pièce. A plusieurs reprises déjà nous avons rencontré dans l'œuvre de Feuchtwanger ces personnages d'écrivains en marge de l'action, sortes de séismographes permettant au spectateur de prendre la mesure du héros principal. Tüverlin, dans *Erfolg*, témoigne de la continuité de cette lignée dans l'œuvre romanesque.

Figure comique de «poète de cour» au service de la propagande des seigneurs du pétrole, l'Oncle Obadiah passe sereinement de l'univers gris et réaliste de la «guenon» qu'il sert, à celui, esthétique et paradisiaque de la belle Charmian Peruchacha qui le subjugue. C'est très volontiers que ce corpulent quinquagénaire exhibe sa «production» littéraire telle une carte de visite:

Je suis chef de publicité de la Société des Iles. Pour la jeunesse, j'ai écrit une traduction d'Homère en usage dans les écoles, et pour les adultes mes Odes sur le Pétrole. (I, 3)[1]

Il sacrifie ainsi à la fois aux valeurs spirituelles reconnues et à la loi du temps qui lui a fourni ses lucratives fonctions. Dans un univers où rêgne la règle de l'offre et de la demande, nul besoin pour lui de choisir où s'engager. S'il se trouvait des lecteurs, il serait prêt à écrire une épopée intitulée «La Guenon», qui traiterait, dit-il, «du combat et de la victoire d'une femme d'envergure sur le très laid visage dont la nature l'a de naissance dotée» (I, 3). La formule nous est familière, Feuchtwanger l'ayant reprise dans son analyse de la pièce en un jeu d'auto-citation dont il est friand. On sent ici le regard amusé et quelque peu ironique porté par l'auteur sur un personnage qui est une sorte de pantin, double (pour une part) de lui-même s'essayant à créer, non sans peine peut-être, des dialogues dramatiques sur le thème du pétrole.

L'Oncle Obadiah mise donc sur Deborah Gray comme on mise sur un bon cheval: pour qu'il vous rapporte. Les slogans publicitaires à la gloire de la Présidente se veulent virils, objectifs, et apparaissent pourtant d'une platitude désarmante à côté de la verve cinglante de la rengaine populaire qu'est la *Chanson des Iles Brunes*. Mais, l'alcool aidant, le personnage prend, lors de la scène grandiose de la course nocturne de voitures (II, 8), une dimension comique irrésistible. Inlassablement, il assène son couplet d'encyclopédie sur la définition du métissage de la belle Peruchacha, une «salta atras»:

L'espagnol engendre avec une noire le mulâtre,
Le mulâtre engendre avec l'espagnole le morisque,
Le morisque avec l'espagnole le «salta atras»,
Le saut en arrière. (II, 8)[2]

Il incombera alors au Vicomte anglais, personnage niais importé sur l'île par Deborah Gray pour qu'il la fasse bénéficier de ses quartiers de noblesse, d'en tirer le surnom qui s'impose pour évoquer Charmian: «Miss Sprung-Zurück» ! Comment tourner plus joliment en dérision cette objectivité «scientifique» dont Obadiah se fait le porte-parole ?

---

1 «ONKEL OBADIAH: Ich bin Reklamechef der Inselgesellschaft. Ich habe für die Jugend die Homer-Übersetzung geschrieben, die in den Schulen gebraucht wird, und für Männer meine Petroleum-Oden.» *Die Petroleuminseln.* Op. cit. p.302.

2 «ONKEL ABADIAH: Der Spanier zeugt mit der Schwarzen den Mulatten, der Mulatte mit der Spanierin den Morisken, der Moriske mit der Spanierin den Salta atras, den "Sprung zurück".» Ibidem, II, 8, p.335.

Parfaitement à son aise dans le ton docte, l'Oncle Obadiah joue ainsi tout au long de la pièce son rôle d'informateur et commentateur qui, se voulant objectif, ne se risque jamais à émettre un jugement personnel. Même émoustillé par Miss Charmian qui, à ses yeux, évoque la belle Hélène excitant le désir des vieillards de Troie, puisque Homère est son unique référence culturelle, il n'oublie pas que la valeur se mesure au nombre des dollars. Mis en rimes, cela donne ce fatal tercet à la gloire du capitalisme qu'il sert:

Aber die Frau Napoleum
Mit Dollar und Petroleum
Hat doch das Monopolium. (II, 8, p.339)

Derrière la caricature, on pourrait voir quelque prémonition de l'auteur dans cette peinture de l'intelligence se mettant indifféremment au service des valeurs spirituelles ou du pouvoir en place pour en chanter les louanges. Dès 1924, un article de *Die Weltbühne*, évoqué plus haut, dénonçait la «prostitution» des intellectuels aux puissances de l'argent après la crise de 1923 qui les avait poussés dans la misère économique, comme un des phénomènes alarmants de ce milieu des années vingt.

Pourtant c'est sans doute moins le risque d'une «mise au pas» des écrivains qu'une des composantes de l'univers capitaliste que Feuchtwanger a veut ici mettre en scène: sa capacité à draîner vers lui les forces intellectuelles et artistiques, et à les pervertir. Sinclair Lewis avait démonté les rouages de ce processus dans sa peinture de l'Amérique de *Babbitt*, mais l'Allemagne restait subjuguée par le grand modèle d'Outre-Atlantique où toutes les énergies semblaient converger vers un même but: la productivité. Le mot même était devenu magique et dès la fin des années vingt, Bertolt Brecht le fera sien dans ses réflexions sur le théâtre, en opposant un théâtre nouveau, «productif», à un théâtre de «reproduction». Dans sa productivité de circonstance et de commande, Obadiah peut nous apparaître comme une sorte d'anti-Brecht puisqu'il *reproduit* une image des réalités économiques qui lui est donnée, alors qu'un Brecht précisément vise à *produire* chez le spectateur une vision critique de ces mêmes réalités.

Le poète Obadiah révèle pourtant sa fragile constitution de serviteur du pouvoir, car le voilà soudain «à bout de souffle» (p. 358, III, 4), au bout de son réalisme objectif, lorsqu'il apprend que Deborah Gray a fait disparaître Charmian, sa provocante rivale. Pour la première fois, il se fait juge d'un acte dont il déclare qu'il est «le plus effroyable qu'il ait vécu sur cette île» (p. 357). Invoquant son âge qui le libère de l'obligation de se comporter virilement, il décide de quitter sa maîtresse pour retrouver Homère:

J'ai prouvé que je suis capable de faire rimer n'importe quel acte avec le mot «Dollar». Mais sur la mort de cette Charmian, je me refuse désormais

à écrire des vers. Ne comptez plus sur moi. Mes Odes sur le pétrole sont bonnes, mais je préfère à l'avenir traduire Homère.[1]

Feuchtwanger a donc voulu sauvegarder chez son personnage d'écrivain quelque chose comme un sens moral, ainsi qu'il l'avait déjà fait avec Cowper, le biographe de Warren Hastings. Mais en même temps, il laissait apparaître le côté dérisoire de la volte-face opérée par ces serviteurs des puissants. Au moment où Hastings signait l'arrêt de mort de tout un peuple afin de sauvegarder son pouvoir aux Indes, Cowper se désolidarisait de lui parce que le mythe grandiose du héros «moral», qu'il avait lui-même complaisamment construit, s'effondrait. Et pourtant Hastings était conséquent dans son action, comme l'était Miss Gray, tous deux se trouvant pris dans un univers hostile où le sentiment est faiblesse. Dans les deux cas, l'intellectuel écrivain s'était fourvoyé: il croyait avoir lui aussi prise sur la réalité en gravitant autour de l'homme d'action. Mais en créant qui un mythe, qui des rimes ronflantes, Cowper et Obadiah n'avaient, dans leur jeu formel, même pas effleuré la réalité. Quittant le théâtre de l'action, ils n'y avaient laissé que la marque de leur inutilité.

Il n'est pas sans importance que Feuchtwanger ait si souvent introduit dans ses œuvres ces personnages d'écrivains, êtres contemplatifs effrayés par l'action tout en étant fascinés par ceux qui en sont les moteurs, et finalement désarmés devant les fluctuations de la réalité. Brecht en revanche les ignore. Dans la version de *Warren Hastings* que les deux dramaturges ont remaniée ensemble à Berlin en 1925-1926, les états d'âme de Cowper ont disparu et celui-ci se voit réduit à son rôle quasi technique de secrétaire. Peut-on douter que ce soit Brecht qui, d'un trait de plume, le priva de sa «grande scène» de rupture du quatrième acte ? Avec Obadiah, il semble bien que Feuchtwanger l'ait fait renaître, même si le personnage a beaucoup perdu de son idéalisme moralisateur. La scène de la rupture a lieu, mais elle reste brève (p. 357/8) et l'auteur a pris soin de mettre dans la bouche de Miss Gray le commentaire caustique, digne de Brecht, qui s'impose:

Qui eût cru que l'Oncle Obadiah se comporterait comme une girl dans un roman feuilleton. [2]

Obadiah comparé à une «girl», et qualifiant lui-même sa relation avec Charmian de «bon flip» (p. 358): Feuchtwanger, comme on le voit, n'a pas hésité à accentuer le trait décoché contre l'américanisme et ses clichés linguistiques.

---

1 «ONKEL OBADIAH: Ich habe bewiesen, daß ich jede Handlung zwingen kann, sich auf Dollars zu reimen. Auf den Tod dieser Charmian will ich keine Verse schreiben. Ich mache nicht mehr mit. Meine Petroleum-Oden sind gut, aber ich ziehe es vor, in Zukunft Homer zu übersetzen.» Ibidem, III,4. P.357-358.

2 «Wer hätte gedscht, daß Onkel Obadiah sich benehmen könnte wie eine Girl in einer Magazingeschichte.» Ibidem, III, 4, p.357.

Certains personnages de la pièce ne doivent ainsi leur existence épisodique qu'à sa verve satirique, si bien aiguisée lors de la composition des poèmes *Pep*, et concourent à donner l'image d'une société où tout s'achète, les écrivains comme les acteurs ou les hommes de Dieu.

Dans une pittoresque scène de foule (I, 2), l'auteur a donné en pâture au peuple désœuvré, goûtant le spectacle des allées et venues sur le port, l'acteur Ted Kalvey, play boy très américain dans son complet à carreaux, qui s'en revient un peu penaud d'une visite éclair auprès de la «guenon» avec un chèque de vingt dollars «pour travaux de montage» ! Quand le prédicateur Ed Maxwell annoncé au mégaphone comme «homme de Dieu professionnel» qui pour cinq dollars peut vous arracher aux griffes du Diable, vient insulter le peuple et lui inculquer la foi à la force de ses poings, quelques badauds encore une fois, commentateurs lucides, s'amusent du spectacle d'une religion tonitruante et vénale:

> *Ne l'ai-je pas dit ?*
> *Quand il y a cinq cents millions derrière une cause, Dieu est aussi derrière.* [1]

Lors de la course automobile nocturne (II, 8), les réclames lumineuses fusent au milieu des exclamations et commentaires des spectateurs, comme sorties tout droit d'un poème «Pep»:

> *Le sixième jour, Dieu vit le pneu Gloria et il vit qu'il était bon. Alors il décida que la Création était achevée et instaura le week-end qu'il est conseillé de fêter par un usage raisonnable du pneu Gloria !* [2]

Voilà enfin un Dieu réaliste, descendu sur terre pour un usage pratique et quotidien ! Le nivellement de l'esprit et de la matière dans une société déjà de consommation fête son triomphe tandis que la langue même voit pervertir ses «mots ailés» en moules à slogan:

---

1 «VOLK: Habe ich es nicht gesagt ? Wenn fünfhundert Millionen hinter einer Sache stehen, dann steht auch Gott dahinter.» Ibidem, II,7, p.331-332.

2 «REKLAME-INSCHRIFT: Am sechsten Tag sah Gott den Gloria-Pneu, und er sah, daß er gut war. Da beschloß er, daß die Schöpfung vollendet sei, und führte Weekend ein, das am besten durch vernünftigen Gebrauch eines Gloria-Pneus gefeiert wird.» Ibidem, II,8. P.333.

Voir la Gorgone et périr !
Voir Naples et mourir !
Voir le pneu Gloria et l'acquérir ! [1]

La cour «à l'américaine» dont Feuchtwanger a entouré la reine du pétrole, avec ses créatures vouées à la propagande, aux démonstrations de force et à la satisfaction des désirs trop humains d'une femme laide réduite à s'acheter les hommes, est ainsi plantée dans ses dimensions plus burlesques qu'inquiétantes. D'ailleurs, le noyau central de la pièce, cette sorte d'anti-héros qu'incarne une femme dont la puissance n'a d'égale que la laideur, constitue à la scène (mais non dans le roman) un motif comique par excellence.

L'agent H.B. Ingram, envoyé sur les Iles pour y négocier la vente de concessions pétrolières de l'URSS (l'Iran dans la deuxième version) trouvera la formule mordante qui rassemble les deux composantes indissociables de ce personnage quelque peu monstrueux:

Une femme (...) qui traite sa laideur comme un capital. [2]

Le masque scénique en disant plus que les mots, la laideur de la «guenon» n'est, au contraire de celle de Margarete Maultasch dans le roman, jamais décrite, mais seulement évoquée comme une sorte de stigmate qui l'isole socialement. A l'image de Joseph Süss Oppenheimer confronté à son identité juive qui lui barre la route du pouvoir, Deborah Gray ressent sa laideur moins comme une fatalité que comme une stimulation. Rejetée par tous, elle va s'imposer. Ne pouvant se faire aimer, elle va se faire craindre.

Venue à la tête de son empire pétrolier par héritage, en vertu de structures juridiques qui ont engendré aux Etats-Unis un matriarcat puissant dans le monde économique, elle y fait régner un ordre policier auquel n'échappe aucun aspect de la vie même privée sur l'île. Nul ne peut aborder sur l'île sans son accord, fréquenter la belle Peruchacha sans compromettre sa situation professionnelle. Partout, dit-on, des oreilles ou des micros sont aux écoutes, annonçant l'univers évoqué par Orwell, et les hommes à ses côtés font pâle figure, à en croire la rengaine populaire:

---

1 «Die Gorgo sieh und verdirb !
Neapel sieh und stirb !
Gloria-Pneu sieh und erwirb !» Ibidem, II, 8. P.337.

2 «INGRAM: ...eine Frau (...), die aus ihrer Häßlichkeit Kapital schlägt.» Ibidem, III,2. P.348.

La guenon règne au lit comme à la fabrique.
La guenon a l'argent, et la guenon a raison.
Et la gent mâle obéit au lit comme à la fabrique. [1]

S'exprimant avec tant de force dans la *Chanson des Iles brunes*, cette voix populaire que rien ne peut contraindre à se taire, constitue une sorte de contre-pouvoir s'opposant passivement à l'hégémonie de la «guenon», une révolte insidieuse et anonyme qui n'est pas dépourvue d'ambiguité. Dès le premier tableau de la pièce un personnage laisse en effet entendre que l'image monstrueuse donnée de Miss Gray, par l'opinion publique, pourrait bien être une projection de la bêtise et de la bassesse humaine (I, 1, p. 291).

Au deuxième acte, le titre-même du septième tableau, dont la masse est de nouveau le héros collectif (*Vérité meurt, beauté demeure - Wahrheit vergeht, Schönheit besteht*) énonce sous l'apparence fallacieuse d'une sagesse populaire (dont les termes sont en fait inversés) l'idée d'un fond d'irrationalisme chez le peuple qui peut aller, la scène le montre, jusqu'à une certaine perversion. Ainsi la masse acclame Charmian parce qu'elle est belle, et lui attribue toutes les réalisations sociales telles que la participation aux bénéfices, la création d'un magasin-ouvrier ou la très populaire concession d'alcool, qui sont en fait l'œuvre de Miss Gray (p. 332/3).

Dans le roman de la très laide Duchesse Maultasch, la voix populaire avait rejoint celle de la superstition pour anéantir tous les efforts entrepris par la souveraine afin de développer l'économie de son territoire du Tyrol. L'héroïne de *Die Petroleuminseln* a d'autres armes en mains qui, dans l'Allemagne secouée par la crise de 1923, peuvent apparaître comme spécifiques du capitalisme. Sa force sera en effet de comprendre qu'elle peut utiliser ce pouvoir de l'opinion publique pour servir ses propres fins, en la manipulant. Elle le fera à l'échelle internationale en devenant l'épouse d'un Vicomte anglais. Pour sa part, elle lui apportera ses dollars, et lui une réputation morale et sociale dont elle a besoin pour mener à bien la lutte contre ses concurrents (I, 4, p. 308). Les observateurs en bourse s'y laissent prendre et la première étape est ainsi gagnée par Miss Gray (II, 2).

Elle a misé sur des mécanismes du comportement dont elle connaît parfaitement les rouages sans pourtant s'y soumettre. Sa réaction à l'expérience behavioriste sur les rats que rapporte Lelio (II, 1) est à cet égard significative: si sur six rates privées un temps de mâle et de nourriture, cinq choisissent ensuite le mâle et une seule la nourriture, le comportement des mâles étant inverse, Miss Gray s'y entend à mener de front les deux comportements possibles ! Géniale tacticienne, elle

---

1 «Die Äffin regiert in Bett und Fabrik.
Die Äffin hat Geld, und die Äffin hat recht.
Und das Mannsvolk pariert in Bett und Fabrik.» Ibidem, I, 1. P.287.

caresse les cheveux du beau Lelio, écrase une larme sentimentale, tout en réglant un conflit racial dans ses raffineries et en négociant avec l'agent Ingram sur le pourcentage de sa participation dans la vente des concessions (II, 1). Elle va même s'offrir le luxe de céder à son cœur, et déclarer son amour pour Ingram, mettant ainsi son propre pouvoir en péril (II, 6). Mais son sentimentalisme même apparaît nourri de calcul. Au moment où Ingram lui dicte ses conditions pour l'acquisition des concessions de l'Est, Deborah Gray fait le bilan objectif de sa vie:

> *En passe d'acheter un nom précieux, très laide, vivant du pétrole, tirant des carences de l'Etat un surplus de richesse, insensible aux délices de la lutte des classes, sans attirance pour Dieu, je me demande: que faire maintenant ?* [1]

La réponse lui vient aussitôt: Ingram l'intéresse comme homme, elle saura le «tenir» en lui «donnant en pâture» («man füttert, wen man halten will», p.324) ce contrat qu'il croit lui extorquer.

Au sommet de son triomphe, lorsqu'après un extraordinaire retournement de situation, il est en son pouvoir d'abandonner Ingram aux services secrets qui veulent le «liquider» (II, 5) ou de lui sauver la vie, elle lance ce défi à la nature qui l'a défigurée:

> *Maintenant me voilà soudain le vent en poupe. Il s'avérera bien que le pouvoir, une fois entre mes mains, deviendra partie de moi-même et métamorphosera mes lèvres en celles de Greta Garbo.*[2]

Mais la légitimité de son exigence à être aimée ne la préserve pas du cynisme d'un viveur et aventurier tel qu'Ingram. Et c'est là peut-être qu'est la faille dans la construction cérébrale de la «guenon». Elle ne peut empêcher qu'Ingram, provoqué par la belle Charmian, ne trahisse publiquement des secrets d'alcôve. Le rire que Charmian et Ingram laissent alors éclater s'amplifie pour Deborah Gray, lorsqu'elle le réécoute sur son phonographe, seule dans sa «villa grise», jusqu'à devenir l'expression même de la barbarie de ces îles. Bafouée dans sa sensibilité de femme, elle entonne alors un chant de vengeance où, à la façon des héros antiques, elle invoque le soleil et les mers comme témoins de sa haine (III, 1, *Verachtung dringt selbst durch den Panzer einer Schildkröte*, p. 344-5).

---

1 MISS GRAY: Im Begriff, einen kostbaren Namen zu kaufen, sehr häßlich, vom Öle lebend, Überfluß schöpfend aus den Mängeln des Staates, kalt vor den Genüssen des Klassenkampfs, ohne Interesse an Gott, frage ich: Wie weiter ?» Ibidem, II, 4, «Männerkampf», p. 324.

2 «MISS GRAY: Jetzt habe ich plötzlich allen Wind in meinen Segeln. Es wird sich nicht undeutlich zeigen, daß Macht, wenn ich sie nur habe, ein Teil von mir ist und meine Lippen in den Mund der Greta Garbo verwandelt.» Ibidem, II, 6. P.326.

Nous sommes alors au début du troisième acte, le personnage semble soudain basculer dans le pathos et la pièce tout entière dans le drame passionnel. Mais il n'en est rien. Selon les lois du capitalisme «sauvage», le plus fort s'enrichit aux dépens du plus faible qui disparaît de la scène économique. Miss Gray va ainsi «exécuter» Ingram dans une mise en scène magistrale où, après l'avoir fait trembler pour sa vie dans une sorte de danse de Ménade qu'elle esquisse autour de lui, elle le dépouille de tous ses droits sur l'île et de tous ses capitaux.«Une affaire de première classe» [1], conclut-elle en reprenant à dessein une des formules-clichés d'Ingram.

Ainsi s'achève le premier duel qui permettra à Debsy Gray de consolider son empire. Lorsque, peu après, elle apprend que sa manœuvre sur la scène internationale pour faire passer une loi sur l'immigration favorable aux Iles a réussi, ce succès éveille en elle comme un cri de triomphe froid, dans un monologue centré sur le terme «Erfolg», sans un mot de trop, et où sentiment et griserie sont absents:

> *Le succès ! La crise pétrolière est terminée. Ce télégramme engage le gouvernement. Ma loi est passée. Le succès !* [2]

Un regret lui reste pourtant:

> *Il n'est pas facile de concilier amour et pétrole. Mais comme on est un être humain et pas un rat, il devrait y avoir un moyen pour allier la démarche des cinq à celle du sixième.* [3]

Miss Gray n'a plus alors à craindre que Charmian Peruchacha mette en danger son empire. Elle va cependant, dans un défi lancé au monde, donner elle-même à sa rivale les armes de sa chute afin d'avoir un prétexte pour l'éliminer. Si le duel avec Ingram était celui de deux «hommes» d'affaires dont le plus roué l'emportait, ce deuxième duel sans merci est celui de deux femmes incarnant, par delà l'opposition d'un physique attrayant et d'un visage-repoussoir, des conceptions de vie, voire des idéologies qui se heurtent et aspirent à se détruire réciproquement. Car le lecteur a bien le sentiment, en pénétrant dans l'oasis luxuriante de Charmian, d'être replongé dans une idylle exotique post-coloniale et pré-capitaliste où tout pourrait n'être que luxe et volupté, s'il n'existait cette menace que représente le capitalisme de profit dans

---

1 «MISS GRAY: Adieu, kahler Ingram. Ich wollte, Sie hätten mich nicht gezwungen, dieses erstklassige Geschäft zu machen.» Ibidem, III, 2, p. 351.

2 «Erfolg. Die Ölkrise ist aus. Dieses Kabeltelegramm legt die Regierung fest. Meine Bill ist entschieden. Erfolg.» Ibidem, III, 3. P.352.

3 «Es ist nicht leicht, Liebe und Petroleum unter einen Deckel zu bringen. Aber da man ein Mensch ist und keine Ratte, müßte es eine Möglichkeit geben, den Weg der fünf mit dem Weg der einen zu verbinden.» Ibidem, III, 3. P.352.

l'univers envahissant de Miss Gray. Par cette confrontation, Feuchtwanger a peut-être bien voulu démonter deux mythes illusoires des années vingt: celui d'un retour nostalgique à un ordre pré-capitaliste, et celui auquel Henry Ford a donné vie en annonçant l'avènement d'un capitalisme «éthique». Un temps, les Allemands fascinés par la lecture des mémoires de celui-ci, parus en traduction allemande en 1923, avaient cru en ce jardin florissant, en cet Eden où le profit de quelques uns et le bonheur de tous se rejoindraient. Mais la réalité du capitalisme entré dans une phase de crises économiques, avait bien plutôt pris le visage laid et haïssable du règne du plus égoïste intérêt, dans une société où se perpétuaient des structures quasi féodales, marquées par des rapports de maître à esclave.

L'ordre totalitaire auquel Feuchtwanger a fait présider son héroïne, relève de toute évidence de ce capitalisme qu'on a qualifié de «sauvage» dans sa négation de toute référence politique, métaphysique ou morale. Le bilan, cité plus haut, que fait Deborah Gray de sa vie dans le deuxième acte (II, 4) est sur ce point suffisamment éloquent. Omnipotente, la Présidente des Iles dirige à sa guise le flux d'entrée et d'expulsion des travailleurs dans ses raffineries. Aux ouvriers blancs qui exigent le licenciement d'un asiatique, elle donne satisfaction, mais seulement pour éviter la grève, néfaste à la productivité. Au même instant, elle a déjà prévu le remplacement de ces blancs contestataires par d'autres, neutralisant ainsi dans l'œuf toute amorce d'organisation sociale (II, 1, p. 315/6). Le racisme et l'apartheid sont ainsi «récupérés» par ce capitalisme qui les utilise comme une arme parmi d'autres quand il peut y gagner. Ombres muettes menées en troupeau vers la «section 37», les «coolies» jaunes fraîchement débarqués sur l'île au début de la pièce ne sont qu'instruments aliénés à la production, accessoirement utilisés pour la provocation, lorsque Miss Gray leur fait troubler par leur passage la fête de Charmian Peruchacha (I, 3).

Pour sauver la suprématie de son trust sur le marché pétrolier, la «guenon» joue habilement de la rencontre de deux problèmes qui se posent avec acuité aux Etats-Unis dans les années vingt: le problème racial, et celui du contingentement de l'immigration. Son coup de génie sera d'obtenir pour ses Iles le statut légal d'une sorte d'oasis hors-la-loi, lui permettant, à elle seule, d'importer une main-d'œuvre de couleur à bon marché, dont l'entrée est interdite sur le continent. La femme d'affaires qui s'exprime ici est consciente d'avoir toutes les cartes en mains, qui lui permettront de supplanter ses concurrents:

> *J'ai pris des contacts avec New York et Washington. J'ai des lettres de sénateurs républicains et démocrates. J'ai sondé la Maison Blanche.*[1]

---

1 «MISS GRAY: Ich habe in NewYork und Washington vorgefühlt. Ich habe Briefe von republikanischen und demokratischen Senatoren. Ich habe im Weißen Hause sondiert.» Ibidem, I, 4. P.307.

Méprisante à l'égard de l'Etat dont elle reconnaît ouvertement exploiter les carences (II, 4), Miss Gray ne participe pas au pouvoir politique, mais elle en dispose, et c'est là sa force.

Son action sociale évoquée dans le septième tableau du deuxième acte, où le peuple la met au compte de Charmian Peruchacha, apparaît dès lors moins dans sa dimension philanthropique que comme un moyen tactique pour garder la haute-main sur les hommes, outils de production. On pense en particulier à ce fameux cheval de bataille que fut aux USA la prohibition de l'alcool dans les années vingt dont Miss Gray a, semble-t-il, obtenu qu'elle soit levée sur son territoire.

Et pourtant, il y a une certaine grandeur dans cette éthique du travail qu'elle revendique pour défendre son œuvre construite envers et contre tous:

> *Ne dites rien contre mon île. C'est une bonne île, une île de travail, et elle m'est très chère.*[1]

Que Charmian Peruchacha soit un élément perturbateur dans cet univers de travail est pour elle une évidence logique, et c'est au nom de cette logique qu'il faut que celle-ci disparaisse de gré ou de force. La liquidation de sa trop belle rivale sera ainsi de la part de la «guenon» un acte froidement calculé où la haine d'une femme blessée par un rire terrible rejoindra la volonté de lancer un pari monstrueux: si Washington la «lâche» après ce meurtre, tout son trust s'écroulera. Sinon, ce sera l'apothéose.[2]

L'action de Miss Gray apparaît ainsi comme un pari permanent sur sa victoire dans un univers qui la rejette parce que, femme dans le monde masculin des affaires, laide de surcroît, elle se situe en marge de la normalité. Elle n'a en fait jamais le choix, car si elle ne veut pas voir disparaître son trust, elle doit l'agrandir. Ainsi le veut la nature expansive du pouvoir capitaliste. Lors de son intervention à la fin du deuxième acte, le «meneur de jeu» attirait l'attention du spectateur non pas sur la volonté de pouvoir de l'héroïne mais sur une combativité à laquelle il conférait une valeur quasi exemplaire:

> *... On ne pense en effet sur la scène*
> *Ni à se laisser broyer ni à se rendre.*[3]

---

1 «MISS GRAY: Sagen Sie nichts gegen meine Insel. Es ist eine gute Insel, eine Insel der Arbeit, und mir sehr lieb.» Ibidem, III,4. P.356.

2 Titre du dernier tableau dans la première version.

3 «...weil man auf der Bühne weder daran denkt,
Sich zermalmen zu lassen, noch sich zu ergeben.» Ibidem, II, 8. P.343.

Le personnage de Deborah Gray invite ainsi à une interprétation complexe. Si elle incarne un capitalisme sauvage qui s'affirme particulièrement après la première guerre mondiale dans le domaine de l'énergie pétrolière, alors déjà vital pour toutes les grandes puissances, on décèle en même temps chez elle une force pour surmonter l'obstacle et un réalisme d'une efficacité redoutable. Refusant toute référence étrangère à son système rationnel de pensée, elle ne conçoit qu'elle-même comme juge de son action [1]. Elle pourrait représenter un héros nouveau né des crises politiques, économiques et morales qu'ont vues les années vingt, celui de la «Neue Sachlichkeit», cette «nouvelle objectivité» à laquelle font penser quelques allusions dans le texte de la pièce. N'en citons pour exemple que cette définition, donnée par Ingram de ses rapports avec la Présidente de la Société des Iles. Elle est brève, intraduisible:

> *Sie und ich, Deborah, das ist etwas anderes. Das ist Sache ! - Vous et moi, c'est autre chose. C'est de l'objectif ! (III, 2, p. 347)*

Face à la «guenon», moteur de toute l'action de la pièce, la belle Charmian Peruchacha au nom si évocateur, tout de féminité et d'exotisme sud-américain, évolue dans un univers d'illusion. Son paradis, cerné par les derricks et les raffineries, est déjà perdu depuis longtemps alors qu'elle s'y accroche encore.

Vestige insolite d'une époque post-coloniale sur cette île où sa famille exploitait des plantations, elle revendique elle-même son identité de métisse répondant à la savante définition de la «salta atras» avancée par l'Oncle Obadiah. Ce n'est pas sans importance, car elle apparaît ainsi porteuse de la continuité et de la synthèse même de toute une histoire coloniale. Sa haine pour la Présidente de la Société Pétrolière, anglo-saxonne venue exploiter sur les îles des richesses négligées par les indigènes, trouve sa justification dans le sentiment d'avoir été spoliée par elle d'un paradis naturel, désormais transformé en un cloaque puant que mettent en valeur des coolies-esclaves.

Perdue dans cette société industrielle qui la cerne, Charmian est entourée d'une sorte de cour constituée d'admirateurs de son beau visage, friands d'aventures amoureuses, de diversions à la laideur et à la rigueur de l'univers de la «guenon». Elle a ainsi l'illusion d'un pouvoir dont elle essaye de jouer au moment où la crise pétrolière fait vaciller l'empire de l'usurpatrice.

Mais dans un univers où, à en croire les expériences behavioristes, parmi six rats mâles en état de manque, un seul préfère la femelle à la nourriture, quelle chance a-t-elle de réussir ? Elle en fait l'expérience au moment où, insatisfaite de

---

1 A la fin de la pièce, lorsqu'Obadiah quitte son service, après la «liquidation» de Charmian, elle lui raconte un rêve qu'elle a eu: elle comparaissait devant un tribunal où tous, juges, témoins et défenseurs n'avaient qu'un seul visage: le sien. (III, 4, p.357)

n'être qu'une femme objet de désir, elle croit pouvoir gagner l'estime de l'agent Ingram en lui révélant la tactique poursuivie par Miss Gray pour obtenir les nouvelles concessions à bon prix. Mauvaise calculatrice, elle ne fait que mettre entre les mains de celui-ci un moyen de pouvoir sur Deborah Gray dont elle se prive elle-même. Car elle aussi lutte pour sa survie, et comme pour la «guenon», cette survie passe nécessairement par la destruction économique ou physique de l'adversaire. Mais dans l'affrontement de ces deux «reines», celle du paradis naturel d'antan et celle du monde dénaturé mais productif d'aujourd'hui, les chances sont inégales, comme elles l'étaient entre Marie Stuart et Elisabeth I dans la pièce de Schiller dont on peut trouver ici une lointaine réminiscence.

Charmian aspire à redonner à l'île le visage qu'elle avait au temps de ses pères:

Un paradis avec peu de travail et un tas de plaisirs.[1]

Mais cette utopie d'un retour à une vie d'oisiveté et de fête apparaît bien comme un luxe qui n'est plus de ce temps. Consciente d'incarner par la beauté de son visage et celle de son univers une sorte d'esthétisme impuissant, Charmian se donne une image un peu garce avec son franc-parler et son érotisme provocant. Elle se tape volontiers sur les cuisses, brise dans un élan colérique une précieuse statuette. Consignée dans son rôle de femme belle et désirable, comme Miss Gray l'est dans celui de la femme d'affaires dénuée de tout «sex-appeal», il lui faudrait pourtant se contenter de ce rôle si elle ne veut pas disparaître.

Dans la jungle du capitalisme, la beauté n'est plus que décoration exotique, objet de jeux érotiques sans conséquence, propres seulement à exciter l'enthousiasme irrationnel des foules. Auprès du peuple, si souvent présent dans son rôle de spectateur-voyeur, Charmian jouit de la popularité d'une vedette rayonnante, aux conquêtes faciles, à l'instar de ce nouvel objet d'identification qu'ont vu naître les années vingt: la star de cinéma. Miss Gray, elle-même consciente de ce phénomène croit que son pouvoir financier pourra lui conférer sur les hommes la force de charme d'une Lilian Gish ou d'une Greta Garbo (II, 6).

Au lendemain de la Première Guerre Mondiale, le capitalisme à l'américaine a déferlé sur l'Allemagne en engendrant un exhibitionnisme nouveau. Qu'il se compte en dollars ou en charmes érotiques, le pouvoir s'affiche sans pudeur; les grands trusts, les revues de variétés, les stars sur les écrans confèrent aux grandes villes comme Berlin un visage nouveau. De là à considérer le duel entre Charmian Peruchacha et Deborah Gray comme un «show» à l'américaine où les vedettes

---

1 «Ein Paradies mit wenig Arbeit und einem Haufen Vergnügen.» Ibidem, II, 8. P.336.

s'affrontent devant un public avide de sensations jusqu'à ce que le plus fort l'emporte, le plus faible quittant la scène selon un rituel qui exclut tout tragique, il n'y a qu'un pas, que la structure-même de la pièce en tableaux nous invite déjà à franchir. On ne fait pas ici de sentiment ni de morale, mais seulement du spectacle.

Cet aspect du capitalisme américain, avec ses retombées économiques et culturelles sur la scène internationale, en particulier dans l'Allemagne du grand essor économique des années vingt, grâce au dollar, pourrait bien être celui qui a retenu le plus l'attention d'un homme de théâtre volontiers satirique tel que Feuchtwanger.

Comme l'auteur l'a écrit lui-même, il n'était pas dans ses intentions d'éclairer par sa pièce *Die Petroleuminseln* les rouages du capitalisme ni d'en juger. La preuve en est donnée par son indifférence à mesurer sa comédie aux documents que les lecteurs lui avaient fait parvenir sur son sujet, les luttes pour l'hégémonie sur les champs pétrolifères. Il en livre plutôt une image burlesque, parfois grinçante, fortement marquée par sa vision ironique de «l'américanisme» et de ses manifestations publiques dans les «années folles» à Berlin. Mais à la scène, c'était au public de juger de la valeur de cette revue satirique.

5. «Es brechtelt»

Il n'est pas toujours facile aujourd'hui à la seule lecture des critiques parues dans la presse, de se faire une idée véritable du succès qu'a pu avoir une représentation théâtrale auprès du public, quelque cinquante ans plus tôt. Mais une chose est certaine: en se saisissant d'un sujet de grande actualité où la politique internationale et la mode de l'américanisme se rejoignaient, Feuchtwanger recherchait ouvertement ce succès à la scène, tout en affichant une espèce d'indifférence à l'orientation que donneraient à son œuvre les hommes de théâtre:

> *Il ne me dérange pas que l'on joue la pièce à New York par exemple dans une optique capitaliste et à Berlin dans une optique prolétarienne.* [1]

Cet avis aux intéressés n'était pas dénué de provocation, mais il ne semble pas s'être trouvé Outre-Atlantique des metteurs en scène pour y répondre. A en croire certains critiques, l'optique dans laquelle la pièce fut jouée à Berlin, fut plutôt «capitaliste» que «prolétarienne» ! La création n'eut d'ailleurs pas lieu à Berlin mais à Hambourg dans une mise en scène d'Erich Ziegel [2]. Sept représentations seulement

---

1 «Mich stört es nicht, wenn man etwa in New York mit kapitalistischer, in Berlin mit proletarischer Tendenz spielt.» *Zu meinem Stück «Die Petroleuminseln»*, op. cit.p.360.

2 Au «Deutsches Schauspielhaus», avec Maria Krahn (Miss Gray) et Maria Eis (Charmian). Cf. Dahlke in *Dramen II, Anhang*, op. cit., p.771.

en furent données et l'écho n'en parvint sans doute pas jusqu'à la capizale puisqu'en avril 1928, le critique économique de *Die Weltbühne,* Morus, saluait en Leo Lania celui qui le premier, avec sa pièce *Konjunktur,* montée par Piscator, avait exploité le sujet du pétrole, «le plus important qu'offre l'économie d'aujourd'hui» [1].

La pièce avait ainsi en quelque sorte manqué son entrée. Lorsque le public berlinois put enfin la découvrir le 28 novembre 1928 au Staatliches Schauspielhaus, ce fut sans conteste un événement social, voire artistique de la saison, mais la critique avait pris la mesure du sujet dans la mise en scène de *Konjunktur* par Piscator de sorte qu'elle fut dans l'ensemble réservée, parfois même hostile.

Gustav Stresemann en personne assista à la première et l'auteur fut applaudi par le public. Le metteur en scène Jürgen Fehling, dont la réputation n'était plus à faire, avait réuni une distribution prestigieuse où l'on découvrait aux côtés de Maria Koppenhöfer (Deborah Gray) et Eugen Klöpfer (Ingram) la toute jeune Lotte Lenya (Charmian Peruchacha) encore auréolée de son récent triomphe dans *L'Opéra de Quat'Sous* [2]. Kurt Weill avait composé la musique de la *Chanson des Iles Brunes* et Caspar Neher, le fidèle compagnon de Brecht, avait conçu les décors.

Aussi la critique n'allait-elle pas manquer de faire référence à Brecht pour juger de la pièce, puisque tout, et Feuchtwanger lui-même dans la présentation de son œuvre dans *Die Weltbühne,* l'y invitait.

Après Lania/Piscator et Brecht, la troisième référence qui s'offrait d'elle-même à la plume des critiques était celle des innombrables revues dans le style de Broadway qui s'étaient elles aussi emparées du motif de la ruée vers l'or noir et qui, après l'Amérique, envahissaient les scènes allemandes. *Öl in Amerika* de Jan Larrie en était un exemple. Alfred Polgar s'est amusé avec esprit à analyser cette fable simpliste à l'occasion de sa représentation à Vienne en juin 1928 [3].

Soumise à cette triple confrontation qu'imposait aux critiques l'actualité dramatique de 1928, la pièce de Feuchtwanger avait assez peu de chances d'être jugée pour elle-même. Il en fut de même pour la mise en scène de Traugott Müller, tout juste un mois après la première berlinoise au Schauspielhaus de Francfort sur le Mein. [4]

---

1 Voir: Morus: *Oel-Konjunktur.* In: *Die Weltbühne,* 24 (1928), 16 (17.4.1928), p.612.

2 Créé le 31 août 1928 par Erich Engel au «Theater am Schiffbauerdamm» à Berlin.

3 Alfred POLGAR: *Wiener Theater. Öl in Amerika.* In: *Die Weltbühne,* 24 (1928), 23 (5.6.1928), p.874.

4 La première eut lieu le 29 décembre 1928 avec dans le rôle principal Maria Krahn, créatrice du rôle. Il y eut douze représentations entre décembre 1928 et mi-février 1929, selon Dahlke, in *Dramen I,* op. cit. p.772.

Aux admirateurs de Brecht, à Herbert Ihering par exemple, Feuchtwanger ne pouvait apparaître que comme une épigone [1]. A ses détracteurs, surtout dans la presse conservatrice, il apparaîssait comme un intellectuel suivant une mode et engendrant l'ennui dans une pièce d'où tout véritable tragique avait disparu et où la lutte montrée sur scène «n'avait pas d'âme» [2]. Ludwig Marcuse, alors surnommé pour la cruauté de ses jugements «le Duc d'Albe de la critique» [3], ouvre son compte-rendu sur la représentation de Francfort par un coup de griffe bien acéré, dont il va longuement savourer l'efficacité tout au long de son analyse:

Es brechtelt. [4]

La référence à *Konjunktur* de Lania/Piscator se retrouve surtout, directement exprimée ou sous-jacente, dans la presse dite «de gauche» qui se sent interpellée par le rôle que Feuchtwanger fait jouer à l'URSS dans sa pièce, à travers le personnage sans foi ni loi de son agent secret Ingram. Ihering qui a reconnu dans *Konjunktur* une tentative positive pour saisir dans sa dimension épique un destin collectif de notre époque [5], ne fait pas de nuances et classe sans hésiter Feuchtwanger dans la catégorie des chantres du capitalisme:

Il admire les surhommes (...). Il adore une Amérique de légende (...). Feuchtwanger, le Miles Gloriosus du drame capitaliste. [6]

---

1 H. Ihering écrivait dans le *Börsen-Courier* du 29 novembre 1928: «Feuchtwanger dekoriert sich mit brechtischen songs, mit brechtischen Redewendungen. Er putzt sie auf und fälscht sie damit (...). Feuchtwanger trägt Brecht und begibt sich in diesem Kostüm auf den Bühnenball».

2 «Revuebilder», «uralte Wildwestromantik» étaient quelques-unes des autres formules négatives dont Ludwig Sternaux avait émaillé son article intitulé: *Verjazzte Literatur. Feuchtwanger Petroleuminseln im Staatstheater*, dans *Berliner Lokal-Anzeiger* du 29 novembre 1928.

3 D'après G. RÜHLE: *Theater für die Republik*, op. cit., p.1172.

4 «Es brechtelt ! Nicht uninteressant: romantisch-sachlisches Feuerwerk à la mode». Et Marcuse poursuit un peu plus loIn: «Brechtisch ist das Thema (*Dickicht*), brechtisch der Stil, brechtisch die Philosophie, und brechtisch Balladen und Spielleiter-Spruch. Das ist sicher: Feuchtwanger kann Brecht wie ein versierter Versmacher George kann (...) Feuchtwangers *Petroleuminseln* (...) ein alter Stadtwald mit neuem Plakat: «Dickicht». In: Ludwig MARCUSE: *Feuchtwanger: «Die Petroleuminseln». Schauspielhaus.* In: *Frankfurter General Anzeiger*, 29 décembre 1928. Reproduit dans SKIERKA, op. cit. p.88.

5 H. IHERING: *«Konjunktur». Piscator im Lessing Theater.* In: *Börsen Courier*, 11 avril 1928.

6 Citons plus longuement ce compte.rendu bien partial d'IHERING: «(Feuchtwanger) bewundert die "Übermenschen". (...) Er betet an eine Amerikalegende. Es ist die Kinophanthasie eines primitiven Menschen, der durch den Besuch des Romaniscnen Cafés verdorben wurde. Nichts wird einfach genommen. Alles wird überdreht. Feuchtwanger, der Miles Gloriosus des kapitalistischen Dramas.» ! *Börsen-Courier.* 29 novembre 1928. Dans ces formules, on sent encore quelques relents de la dispute avec Brecht autour du partage de la paternité *d'Edouard II*, évoquée plus haut.

Une telle critique, délibérément aveugle aux éléments de satire contre l'Amérique et l'américanisme que l'auteur a introduits dans sa pièce, ne pouvait apparaître que partiale, et même parfois inutilement blessante.

Dans *Die Rote Fahne*, Paul Friedländer n'était guère plus tendre. C'est essentiellement l'image quelque peu ternie d'une Union Soviétique utilisant les méthodes capitalistes de lutte qui a provoqué l'acidité du critique: on voit dans la pièce, écrit le critique

> *Comment le petit Lion se représente le grand combat de l'Union Soviétique contre le capitalisme étranger.* [1]

Plus pondérée est l'analyse de Fritz Engel qui reconnaît chez Lania, Upton Sinclair (*Öl*) et Feuchtwanger une même peinture critique du «monstre dévorant qu'est le profit (...), ennemi de tout sens moral supérieur et de tout bonheur de vivre». Les trois auteurs se rejoignent ainsi, à ses yeux, pour avoir écrit une «œuvre morale».[2]

En fait, parmi les critiques berlinois, aucun ne s'est risqué à une analyse comparée des pièces de Lania et de Feuchtwanger. On s'en étonne quelque peu car la presse avait relevé à propos des deux œuvres une rupture de l'intérêt vers le milieu du spectacle. [3] Cette rupture correspondait à une même réduction de l'action et des dialogues, d'ampleur d'abord collective et épique, au jeu d'intrigues de quelques personnages: le duel entre Miss Gray et Ingram puis entre les deux héroïnes, Miss Gray et Charmian, et celui opposant, dans *Konjunktur*, l'agitatrice révolutionnaire, Claire, à l'aventurier Trebisch-Lincoln. Ce dernier personnage n'est d'ailleurs pas sans rappeler, par son opportunisme ambitieux et sa lâcheté, l'agent Ingram mis en scène par Feuchtwanger.

Ainsi la confrontation des deux comédies sur le pétrole s'est finalement limitée, dans les comptes rendus de presse, à un rapprochement thématique et à quelques manifestations évidentes de parti-pris politique.

La référence aux «revues à l'américaine» que Feuchtwanger avait introduite comme élément de satire et de grotesque dans la structure même de sa pièce, n'a guère été comprise comme telle. Dans les treize tableaux qui composent la pièce,

---

1 «Wie sich der kleine Lion das große Ringen der Sowjetunion mit dem ausländischen Kapital vorstellt.» Cité d'après Dahlke, in *Dramen II*, op. cit. p.772.

2 Voir Fritz Engel: «*Die Petroleuminseln*». *Lion Feuchtwanger in Staatstheater.* Dans: *Berliner Tageblatt*, 29 novembre 1928.

3 Ainsi, sur *Die Petroleuminseln.* Félix Hollaender dans *Abendblatt*, repris dans: F. HOLLÄNDER: *Lebendiges Theater.* Berlin, 1932, p.216 et suiv. et Ludwig Sternaux, op. cit. et sur *Konjunktur* Ihering et quelques autres.

Fritz Engel ne voit, en dehors de la «grande scène» d'affrontement des deux reines, dont il souligne avec satisfaction la parenté avec *Maria Stuart*, qu'une succession de «scènes de comptoir». L'avenir du théâtre, écrit-il dans les colonnes du *Berliner Tageblatt*, ne peut être trouvé dans toutes les discussions autour de problèmes de pourcentage, de participation et de contrats ! Le symbolisme d'un Georg Kaiser, voilà, à son avis, une forme dramatique qui permettrait au contraire de mettre l'accent sur l'essentiel, de donner une «vie plus forte» aux personnages, alors que Feuctwanger les alourdit par l'emphase de son expression.

Cet hommage à Georg Kaiser, dont la pièce *De l'Aube à Minuit* est plusieurs fois citée comme une des sources d'inspiration de Feuchtwanger dans *Die Petroleuminseln*, nous rappelle qu'en 1928, fêtant son cinquantième anniversaire, Kaiser était l'auteur allemand contemporain le plus joué en Allemagne. [1] Brecht n'hésitait pas alors à célébrer en lui un précurseur du théâtre épique sur le plan de la technique dramatique. [2]

Reprocher à Feuchtwanger, lui-même grand admirateur du théâtre de Georg Kaiser, surtout à ses débuts, d'avoir plagié certaines scènes de *De l'Aube à Minuit*[3], comme l'ont prétendu certains critiques (Félix Hollaender entre autres), avait quelque chose de dérisoire et de mesquin tant le «modèle», et en particulier la scène de la «course des six jours», était connu de tous.

Dans l'extraordinaire évocation de cette «course des six jours» («Sechstagerennen») dont il avait fait le point culminant de sa pièce, Georg Kaiser avait mis face à face le personnage d'un caissier en quête d'une vie nouvelle et la foule des spectateurs du Palais des Sports que ce même caissier croyait pouvoir libérer de son esclavage intérieur. Par des enchères toujours plus fortes, il amenait cette foule au paroxysme de la passion, à une sorte d'extase où tous se fondaient en une seule masse fanatisée. Mais l'entrée du Prince dans sa loge suffisait à faire retomber cette ivresse à la fois libératrice et autodestructrice. Toute la scène était portée par la montée de l'immense clameur de la foule que ponctuaient des appels au mégaphone et les exclamations elliptiques du caissier, décrivant degré après degré les effets de sa manipulation.

---

1 D'après G. RÜHLE: *Theater für die Republik*. Op. cit., p.867. Leopold JESSNER venait de reprendre *Gas*, le 8 septembre 1928 à Berlin, et l'accueil de la critique avait été enthousiaste. Plusieurs créations (*Oktobertag, Lederköpfe*) avaient eu lieu à l'occasion du cinquantenaire de l'auteur.

2 Lors d'une discussion à la Radio de Cologne avec Sternberg et Ihering, en 1928. Cf. Bertolt Brecht. In: *Schriften zum Theater*, op. cit., vol. 1, p.124-6.

3 George Kaiser a terminé la pièce dès 1912. Publiée en 1916, elle fut créée aux Kammerspiele de Munich en 1917 et Feuchtwanger assista à cette première.

De cette scène expressionniste, où le langage symbolique efface les frontières entre le réel et l'irréel, Feuchtwanger a fait quelque chose de neuf: dans la fantasmagorie des jeux d'ombres et de lumières où s'entrecroisent les faisceaux des projecteurs et des phares de voitures, les bandes passantes et les réclames lumineuses, il a réussi à évoquer l'univers technique et fortement américanisé des années vingt. Le dualisme pathétique de l'individu et de la masse qui animait toute la scène chez Kaiser, est ici absent, remplacé par le scintillement des lumières et des voix multiples. C'est du grand spectacle, non sans panache, un brillant numéro de revue à l'américaine, accompagné par une musique de jazz. La plupart des critiques s'accordent d'ailleurs à reconnaître la réussite de ce tableau et son succès auprès du public dans la mise en scène de Jürgen Fehling. Mais un seul y voit, par delà les ressemblances, une incitation pour les metteurs en scène à proposer une vision scénique nouvelle de la pièce de Kaiser.

Le prétendu plagiat n'est-il pas finalement plutôt un hommage qu'a rendu Feuchtwanger à un dramaturge dont il avait vécu les premiers succès à la scène à Munich en 1917 ?

L'accueil réservé à la pièce par la critique fut certainement une déception pour Feuchtwanger. Il avait de toute évidence pris plaisir à cette satire de l'américanisme qui lui permettait de s'attaquer avec une certaine désinvolture à un sujet politique: l'impérialisme des grandes puissances. S'il avait choisi de faire du personnage d'Ingram un agent de l'URSS, ce n'était certainement pas par naïveté, mais plutôt pour renvoyer dos à dos Amérique et Russie, les deux pays-références autour desquels la vie politique et culturelle en Allemagne se polarisait de plus en plus. Les adeptes d'un théâtre politique de gauche n'entendaient pas accepter que soit ainsi mise en question, voire tournée en dérision la politique économique du pays qui incarnait pour eux une alternative nécessaire au capitalisme. L'âpreté de certaines attaques dans les comptes-rendus sur les mises en scène de la pièce montre combien les critères politiques étaient alors déterminants dans la vie culturelle et, plus particulièrement , en raison de son «impact» direct sur le public, dans la vie théâtrale. Feuchtwanger voulait rester entre les fronts, était proche de Brecht, de Piscator, mais ne cachait pas son scepticisme sur un engagement marxiste dont il voyait, chez Brecht en particulier, qu'il menait à un théâtre didactique.

C'en est assez pour expliquer que *Die Petroleuminseln* n'ait pas été monté par Piscator. Pour le créateur du «théâtre prolétarien», le texte n'était qu'un matériau auquel le jeu scénique et l'intention didactique donnaient sa forme définitive, dans un travail collectif. Cela, Feuchtwanger ne pouvait l'accepter. Ses propres réflexions sur la pièce montrent aussi qu'il n'était pas d'accord pour réduire la signification de l'œuvre à une «tendance» unique. L'expression du dualisme de forces antagonistes et non un message univoque: tel était son propos depuis ses débuts d'auteur dramatique.

Il continuait de suivre cette voie, puisqu'il envisageait en juin 1928 d'écrire une pièce non pas sur Bismark ou Marx, mais sur les deux hommes à la fois.[1] Certes, il aurait accepté, comme il l'écrit lui-même sans doute en pensant à Piscator, une vision «prolétarienne» de sa pièce sur la pétrole, mais sans en changer le texte dans un sens univoque. Y eut-il une discussion à ce sujet entre Piscator et lui ? C'est peu probable. Sans doute Piscator attendait-il de Leo Lania et de son collectif une pièce plus proche d'un théâtre documentaire et engagé sur ce sujet économique que celle que pouvait lui offrir Feuchtwanger. L'insistance que ce dernier avait mis sur l'importance de la laideur pour le comportement de la «Reine du pétrole» avait en outre un goût de freudisme peu propre à enthousiamer Piscator. L'actrice Tilla Durieux, pressentie pour jouer le rôle, d'après Feuchtwanger, n'était peut-être pas ravie non plus d'être ainsi utilisée à contre emploi.

Le deuxième sujet de déception pour Feuchtwanger fut sans doute de constater la hargne avec laquelle un certain nombre de critiques lui refusaient toute originalité et le renvoyaient à ses «modèles», Brecht et Georg Kaiser. Certes la comédie *Die Petroleuminseln* n'était pas pensable sans la rencontre et la collaboration de l'écrivain avec Brecht. Mais l'idée, au milieu des années vingt, de donner forme à ce thème des luttes internationales pour la maîtrise des champs de pétrole revenait bien à Feuchtwanger et dénotait une nouvelle fois le talent qu'il avait pour détecter des sujets dramatiques porteurs. La verve satirique dont il témoignait à chaque page de la pièce était de la même veine que dans la série des «Poèmes PEP»: ce ton léger de la parodie de l'univers américain et de l'«américanisme» lui convenait sans conteste. Ses personnages étaient bien typés, des deux figures féminines antagonistes jusqu'à celles de l'aventurier Ingram ou du poète Obadiah à la solde de la «guenon». C'était une bonne comédie, sur le mode grinçant, une comédie «actuelle» avec quelques morceaux de bravoure, comme la course nocturne utilisant les procédés du film, propres à susciter l'intérêt des spectateurs.

Comme *Kalkutta, 4. Mai,* la pièce *Die Petroleuminseln* a connu un certain succès après 1945, puisqu'elle fut jouée en 1950 à Dessau, en 1960 à Kiel, puis à Mannheim en octobre 1972, dans une mise en scène de Jürgen Flimm, un des grands noms du théâtre d'aujourd'hui. A Dessau, la tendance anti-capitaliste et anti-impérialiste de la pièce avait été mise en avant par le metteur en scène, Erich Werder, et rapportée à la situation, après 1945, de l'Allemagne de l'Ouest soumise au «plan (colonialiste) Marshall».[2] Flimm pour sa part avait mis l'accent sur la stylisation caricaturale du jeu, inspiré du jeu de marionnettes, dans des décors monstrueux par

---

1 Voir Lion FEUCHTWANGER: *Bismark und Karl Marx.* In: *Das Theater.* Jg.IX, Nr.12, Berlin, Juni 1928. P.302. Nous reviendrons au prochain chapitre sur ce projet.

2 Voir le Programme *Anhaltlisches Landestheater Dessau. Spielzeit 1949-1950, Nr.26. P.4.*

leur taille. Un match se jouait devant les spectateurs, qui avaient applaudi le dispositif scénique: la bouche immense de Lilian Gish s'ouvrait et se refermait pour laisser entrer et sortir les éléments du décor, à chaque tableau. Un critique avait jugé qu'il s'agissait là d'un« superbe spectacle de revue» [1], un autre accordait à la pièce tout juste la valeur d'un «livret pour un spectacle de music-hall politique»[2]. La pièce fut encore reprise à Tübingen, en octobre 1985. La critique fut sévère, moins sur la pièce que sur les acteurs [3]. Aucune de ces représentations n'avait été saluée comme la «redécouverte» d'un chef-d'œuvre. Les avis sur la pièce étaient divergents, jamais enthousiates. Dans presque tous les comptes-rendus, Feuchtwanger était mesuré à Brecht, et ce n'était pas à son avantage.

La comédie *Die Petroleuminseln* avait repris la constellation des personnages du roman *Die häßliche Herzogin Margarete Maultasch* qui avait connu le succès dès sa parution en 1923. Est-ce la déception du dramaturge devant le succès mitigé de sa pièce, qui l'a amené, malgré quelques projets dramatiques, à abandonner ensuite l'écriture dramatique pour se consacrer pleinement au roman ? Est-ce l'ombre grandissante portée sur sa production théâtrale par Brecht, dont il admirait trop le talent pour pouvoir s'en émanciper dans son expression dramatique, et être autre chose qu'un épigone ? Toujours est-il qu'on assiste après 1928, l'année du grand succès de *Kalkutta, 4. Mai* à Berlin, à une césure dans la carrière de Feuchtwanger comme auteur dramatique, césure que l'exil contribuera à prolonger jusqu'au début des années quarante.

---

1 Voir: Wilhelm Steffens: *Die Petroleuminseln*. In: *Theater Heute*. 12.1972.

2 «Libretto für Politmusical, bestenfalls.» In: *Frankfurter Rundschau*, 23.10.1972.

3 «Die Kolonial-Farce wird zum Erbauungsstündlein im Kolonialwarenladen: Tante Emma-Dramatik.» Gerhard Stadelmaier: *Tante Emma und die Temperenzler*. In: *Stuttgarter Zeitung*. 1.10.1985.