

Maladie de la jeunesse

Les Criminels

Le théâtre de Ferdinand Bruckner aux éditions Théâtrales
avec la Maison Antoine Vitez, sous la direction de Laurent Muhleisen

DANS LA COLLECTION « DES CLASSIQUES »

1. *1920 ou la Comédie de la fin du monde. Harry* (traduction Henri Christophe), *Annette* (traduction Ruth Orthmann), février 2013
2. *Maladie de la jeunesse* (traduction Henri Christophe et Alexandre Plank), *Les Criminels* (traduction Laurent Muhleisen), juillet 2013
3. *La Créature* (traduction Jean-Louis Besson), *Les Races* (traduction Henri Christophe), décembre 2013
4. *Libérés* (traduction Silvia Berutti-Ronelt et Hélène Mauler), *Le Combat avec l'ange* (traduction Laurent Muhleisen), mars 2014
5. *Comédie héroïque* (traduction Éric Dortu), *Fruits du néant* (traduction Ruth Orthmann et Alexandre Plank), juin 2014

DANS LA COLLECTION « EN SCÈNE »

Les Criminels (traduction Laurent Muhleisen), 2011

Ferdinand Bruckner

Maladie de la jeunesse

Traduit de l'allemand (Autriche)
par Henri Christophe et Alexandre Plank

Les Criminels

Traduit de l'allemand (Autriche)
par Laurent Muhleisen

éditions
THÉÂTRALES

■ *Maison Antoine Vitez* ■

La collection « Des classiques » propose des œuvres du répertoire français ou étranger dans des traductions nouvelles résolument littéraires et tournées vers la scène actuelle. Son exigence scientifique tend également à accompagner les lecteurs dans une démarche de découverte.

Direction éditoriale : Pierre Banos et Jean-Pierre Engelbach.

Ce livre a reçu l'aide à l'édition « Scènes étrangères » de la Maison Antoine Vitez, Centre international de la traduction théâtrale. Ce programme soutient la publication de textes du répertoire étranger, classiques et contemporains, choisis en raison de leur intérêt tant pour l'histoire du théâtre que pour la scène. Conformément à l'esprit de la Maison Antoine Vitez, les traducteurs se sont donné pour mission d'être fidèles à la lettre de l'original, dans une langue pour la scène de théâtre.

Direction éditoriale : Jean-Louis Besson.

La traduction de ce livre a reçu l'aide à la traduction du ministère fédéral autrichien de l'Enseignement, des Arts et de la Culture.

Krankheit der Jugend © 1926 et *Die Verbrecher* © 1928, succession Ferdinand Bruckner représentée par Gustav Kiepenheuer, Bühnenvertrieb, Berlin, pour la langue originale.

© 2011 (pour la première édition des *Criminels* dans la collection « En scène »), 2013 (pour l'ensemble de la présente édition), éditions Théâtrales, 20, rue Voltaire, 93100 Montreuil, pour la traduction française.

ISBN : 978-2-84260-628-2 • ISSN : 1950-2303

En couverture : Ernst Ludwig Kirchner, *Fünf Cocotten*, gravure sur bois, 1914.

Selon les articles L. 122-4, L. 122-5-2 et 3 du Code de la propriété intellectuelle, pour tout projet de représentation ou pour toute autre utilisation publique des textes de ce recueil, une demande d'autorisation devra être déposée auprès de Gustav Kiepenheuer, Bühnenvertriebs-GmbH, Schweinfurthstraße 60, D-14195 Berlin (Dahlem), info@kiepenheuer-medien.de pour l'auteur et auprès de la SACD pour les traducteurs. L'autorisation d'effectuer des reproductions par reprographie doit être obtenue auprès du CFC (Centre français d'exploitation du droit de copie).

De Tagger à Bruckner : naissance d'un théâtre à succès en prise directe avec son époque

Par Laurent Muhleisen

Lorsqu'il écrit *Maladie de la jeunesse*, en 1926, Theodor Tagger signe pour la première fois une œuvre du pseudonyme de Ferdinand Bruckner (Ferdinand, en hommage au grand auteur autrichien du début du XIX^e siècle Ferdinand Raimund, et Bruckner, en hommage au compositeur Anton Bruckner, deux figures artistiques que ce musicologue de formation admire par-dessus tout). C'est désormais sous ce nom que va se dérouler sa carrière de dramaturge. Depuis 1922, il est le propriétaire du Renaissance Theater, situé derrière la gare de Bahnhof Zoo à Berlin. Bien que décidé à contribuer par le moyen alors le plus populaire à rendre compte des bouleversements de son époque et de la jeune République de Weimar, sa programmation est tout sauf révolutionnaire : jusqu'en 1927, date à laquelle il est obligé de céder son théâtre pour cause de dettes, il n'y représente aucun des grands noms issus de l'expressionnisme – ni Toller, ni Barlach, ni Fritz von Unruh, ni Werfel, ni Jahnn – pas plus que ses propres modèles : Wedekind, Kaiser ou Sternheim. Il leur préfère Strindberg, Lessing, Tchekhov ou Andreïev, mais fait aussi la part belle – dans la foulée du pacte de Locarno – à des auteurs français tels que Louis Verneuil, Henri Bataille ou Alexandre Dumas fils (sous le nom de Tagger, il signe d'ailleurs une adaptation de *La Dame aux camélias*, dont la première a lieu au Deutsches Theater en 1925). Suivant la mode, qui est à la « nouvelle objectivité », il affiche également des pièces néoréalistes, dont les motifs renvoient au grand thème de cette époque : la problématique sexuelle. À quatre reprises, pour des raisons purement financières, il monte des « revues », genre très couru dans le Berlin des années vingt, grâce aux recettes desquelles il espère rénover sa salle. Deux auteurs contemporains connaissent cependant chez lui d'énormes succès : Ernst Weiss, avec *Olympia*, et Arnolt Bronnen avec *Anarchie in Sillian* ; mais ces deux pièces relèvent d'un certain « expressionnisme contre-révolutionnaire » – comme a pu l'écrire la critique de l'époque ; elles témoignent en tout cas du

Maladie de la jeunesse

Traduit de l'allemand (Autriche)
par Henri Christophe et Alexandre Plank

Présentation de la pièce

Par Heinz Schwarzinger

Ferdinand Bruckner a 35 ans, en 1926, quand il écrit sous ce pseudonyme *Maladie de la jeunesse*. En 1945, publiant un recueil de ses œuvres dramatiques (dont *Les Criminels* et *Les Races*, à côté d'un certain nombre de pièces composées pendant l'exil), il lui donne le titre générique *Jugend zweier Kriege*, « Jeunesse des guerres », un diagnostic de la pathologie d'une jeunesse engendrée et écrasée par les guerres.

Et cette « maladie de la jeunesse » est bel et bien la conséquence de la première guerre mondiale et de ce qui l'avait nourrie. La jeunesse dont parle Bruckner dans ses premières pièces, à peine adolescente pendant la guerre de 1914-1918, est ballottée ensuite, dans les années 1918-1924 dans le grand vide – moral, intellectuel, spirituel, social, économique, politique – créé par le traumatisme de la défaite et les espoirs déçus de la révolte spartakiste et de la République de Weimar ; ainsi est-elle acculée par le cynisme désespéré d'un *no future* manifeste à l'abandon des anciennes certitudes et notamment au rejet de la structure familiale.

Bruckner choisit comme terrain d'étude un milieu qu'il connaît bien : celui des étudiants et plus précisément, puisqu'il est question de maladie, celui d'étudiants en médecine, colocataires d'un même immeuble. Le lieu de l'action est situé à Vienne où l'auteur lui-même a étudié quelque temps, et où la population est plongée dans un désarroi total. Le traumatisme n'est-il pas plus profond en Autriche encore qu'en Allemagne ? L'individualisme, l'égo-centrisme qui résultent de ce traumatisme balayaient les « valeurs » jusqu'alors fondatrices de la société. Les jeunes observés par Bruckner tâtonnent parmi les philosophies nihilistes, s'adonnent aux drogues du jour, se détraquent au plan relationnel et finissent par s'abîmer dans le désir de mort et l'appel du suicide.

Le succès remporté par la pièce dès sa création semble attester de la justesse de vue de l'auteur, et le fait que les pièces de cette époque continuent à être jouées régulièrement sur les scènes allemandes prouve qu'il a réussi à largement dépasser son temps (et son pays).

Personnages

MARIE

DÉSIRÉE

IRÈNE

FREDER

PETRELL

ALT

LUCY

Les filles, toutes très jeunes, les hommes un peu plus âgés.

Vienne, vers 1925.

Acte I

Comme les deux autres actes, la chambre de Marie, dans une pension.

Scène 1

MARIE.- *(à la porte du vestibule)* Vous allez me mettre en retard, Lucy.

LUCY.- *(du vestibule)* J'arrive.

MARIE.- Avec l'eau chaude. *(Lucy entre avec un seau.)* Vous pouvez me laisser.

LUCY.- Vous, laver par terre ?

MARIE.- *(Frotte par terre ; en riant.)* Vendredi, on enterre ma vie de jeune fille.

LUCY.- Un enterrement sans mariage.

MARIE.- *(riant)* Passer son diplôme c'est aussi se marier.

On sonne.

LUCY.- La quatre réclame son petit déjeuner. *(Elle sort.)*

MARIE.- *(Travaille ; après un temps.)* Daisy. Tu es encore couchée ?

DÉSIRÉE.- *(depuis sa chambre)* Je suis en train de me laver.

MARIE.- *(de nouveau à la porte du vestibule)* Encore de l'eau pour les carreaux. Et un chiffon.

LUCY.- *(du vestibule)* Tout de suite.

Scène 2

Désirée sort de la chambre voisine.

MARIE.- Debout de si bonne heure ?

DÉSIRÉE.- Fais-moi réciter. Tiens, le bouquin.

MARIE.- Tu passes à quelle heure ?

DÉSIRÉE.- À dix heures.

MARIE.- (*continuant de froter*) C'est parti.

DÉSIRÉE.- Les poumons. (*Elle bâille, puis s'étire.*) Pourquoi se lever de si bonne heure ?

MARIE.- Tu as le trac ?

DÉSIRÉE.- Pour l'instant, je ne ressens rien. Bon. La tuberculose caverneuse avancée. En principe, la tuberculose caverneuse ne se distingue pas de la tuberculose progressive, le développement des cavernes n'étant pas un effet secondaire d'un processus de calcification. (*Elle rit ; mettant les jambes sur la table.*) Irène chérie veut parier avec moi qu'elle aura son doctorat la première, bien qu'elle soit une année après moi.

MARIE.- (*toujours occupée*) Où se forment les cavernes ?

DÉSIRÉE.- Au sein de la primo-infection, dans les bronches supérieures, précisément dans les zones subapicales. Une jeune fille horripilante.

MARIE.- Elle est ambitieuse, mais belle.

DÉSIRÉE.- Une dorade aux cheveux rouges. Elle ira loin.

MARIE.- Les plus petites cavernes...

DÉSIRÉE.- Les plus petites cavernes se présentent dès l'expansion de la maladie. Freder court après la bonne.

MARIE.- (*stupéfaite*) Après Lucy ?

DÉSIRÉE.- Je l'ai surpris au moment où il s'éclipsait de sa chambre.

MARIE.- Le porc. (*Désirée rit.*) Voilà pourquoi la petite est déprimée depuis quelques jours.

DÉSIRÉE.- (*riant*) Et qu'elle boîte.

MARIE.- Lucy boîte ?

DÉSIRÉE.- Lorsqu'une femme s'abandonne à un homme et qu'elle n'est pas de taille, elle attrape une autre façon de marcher.

MARIE.- Tu déconnes.

DÉSIRÉE.- C'est la peur. La pression.

MARIE.- (*prudemment*) Et toi ?

DÉSIRÉE.- Oh, moi. Il y a longtemps qu'il m'ennuyait.

MARIE.- Vous étiez pourtant fous l'un de l'autre.

DÉSIRÉE.- (*riant*) Il était une fois... C'est lui le premier qui m'a prouvé qu'un homme était bon à quelque chose. Des picotements jusqu'au bout des ongles. Faut lui rendre justice : non seulement il est fort, mais c'est un virtuose. Pourtant, même avec un virtuose, on peut se lasser.

MARIE.- (*simplement*) Sans amour, on finit toujours par se lasser.

DÉSIRÉE.- De l'amour ? Tu appelles ça de l'amour, avec ton gentil Minou ?

MARIE.- (*riant*) Pas si gentil que ça !

DÉSIRÉE.- (*étonnée*) Non ? Je m'étais imaginé qu'il n'avait pas idée de ce dont une femme a besoin.

MARIE.- (*souriant*) De quoi les femmes ont-elles besoin ?

DÉSIRÉE.- (*se rapprochant d'elle*) Seules les femmes savent ce dont elles ont besoin. (*avec tendresse*) Marion ! Je t'appelle Marion, comme ma sœur. C'étaient les plus agréables moments de ma vie : quand la préceptrice nous disait bonne nuit, quand elle éteignait la lumière et qu'elle sortait. Je me glissais vite fait dans le lit de Marion, on était couchées là, blotties l'une contre l'autre, on s'embrassait, chacune sentait la chaleur du corps de l'autre et savait ce que c'était. C'était la chaleur de la vie. Depuis l'enfance, je n'ai plus jamais ressenti ça.

MARIE.- (*se dégageant*) Écoute, je ne suis pas Marion.

Les Criminels

Traduit de l'allemand (Autriche)
par Laurent Muhleisen

Présentation de la pièce

Par Laurent Muhleisen

En 1928, Ferdinand Bruckner signe, avec *Les Criminels*, le plus grand succès des années vingt au Deutsches Theater de Berlin. Il en débute la rédaction fin septembre 1927, après avoir assisté à une représentation de *Hop là, nous vivons!* d'Ernst Toller dans une mise en scène d'Erwin Piscator au Theater am Nollendorfplatz. Ce n'est pas un hasard : le travail scénique de Piscator rend exactement compte de la forme que Bruckner souhaite expérimenter pour sa pièce : le principe des scènes simultanées. Comme le décor de la pièce de Toller, celui des *Criminels* doit représenter un immeuble en coupe transversale, où chaque pièce (elles sont au nombre de sept, sur trois niveaux) est éclairée dès lors qu'une scène s'y déroule. En bon connaisseur du théâtre de son pays d'origine, Bruckner n'était pas sans connaître, de surcroît, la comédie de Nestroy — le célèbre dramaturge autrichien du XIX^e siècle, *Au rez-de-chaussée et au premier étage*, qui anticipait ce principe. Plus encore que *Maladie de la jeunesse*, *Les Criminels* peut être considéré comme la naissance du théâtre documentaire, du *Zeitstück*, un genre qui ne cessera d'être exploré dans l'Allemagne des années vingt et du début des années trente. Bruckner y tisse avec un incomparable talent de dramaturge, et de dialoguiste en particulier, les deux axes qui sont à la base de son projet d'homme de théâtre : questionner l'ordre social existant et sonder le comportement des êtres à la lumière des découvertes de la psychanalyse (en particulier le conflit entre la morale et les pulsions sexuelles). Dans *Les Criminels*, il se concentre sur la question de la justice, en pointant le fait — qu'on débat encore aujourd'hui — que le principe de vie qui nous habite est en contradiction avec les règles du droit. Mais sa pièce est loin d'être une dissertation philosophique ou un traité de psychanalyse ; elle n'a rien d'édifiant à première vue. Le projet de Bruckner est d'intervenir de la façon la plus accessible possible dans les débats qui agitent la jeune République de Weimar ; il invente des personnages de la vie quotidienne, auxquels tout le monde peut s'identifier, des êtres humains, trop humains, aux prises avec un système — celui de la justice — qui tend à les broyer s'ils n'ont pas la force de caractère — ou le cynisme — nécessaire pour y faire face. C'est la justesse de l'analyse, mais aussi la force dramatique des situations et des personnages, sans oublier la grande inventivité formelle de sa dramaturgie qui font des *Criminels* une pièce qui dépasse largement les problématiques de son époque (la répression de l'homosexualité et l'avortement entre autres) pour en faire une œuvre phare du théâtre moderne.

Personnages

FRAU VON WIEG

OTTFRIED et LISELOTTE, ses enfants

DIETRICH VON WIEG, son beau-frère

OLGA NAGERLE, secrétaire

KUMMERER, étudiant

GUSTAV TUNICHTGUT, serveur

ALFRED FISCHAU

FRAU BERLESSEN

JOSEF et FRANK, ses fils

ERNESTINE PUSCHEK, cuisinière

MIMI ZERL, bonne

KARLA KUDELKA, patronne d'un débit de boissons

KAKS, coiffeur

Quatre commissaires

Un médecin légiste

Au deuxième acte, en plus :

SCHIMMELWEIS

Quatre présidents

Quatre procureurs

Quatre avocats

Deux autres juges

Un huissier

Un policier

Au troisième acte, en plus :

CARLA KOCH, bonne

BEN SIM, boxeur

Le gérant de l'immeuble

Deux commissaires

Deux dames

Un jeune homme

Une femme

Acte I

Un immeuble.

Coupe verticale sur trois étages.

Étage supérieur :

– *chambre de Frau von Wieg (pièce 1) ;*

– *chambre d’Olga Nagerle (pièce 2) ;*

– *chambre de Tunichtgut (pièce 3).*

Étage intermédiaire :

– *chambre d’Alfred (pièce 4) ;*

– *séjour des Berlessen (pièce 5) ;*

– *cuisine (pièce 6).*

Étage inférieur :

– *arrière-salle du débit de boissons de la Kudelka (pièce 7).*

Les pièces 1 à 3 (étage supérieur) sont éclairées dès le début.

Dans la pièce 1 (chambre de Frau von Wieg) : Frau von Wieg, seule, tire avec précaution une cassette du tiroir inférieur – verrouillé – d’une armoire, et l’ouvre.

Dans la pièce 2 (chambre d’Olga Nagerle) : Olga, vingt et un ans, seule, travaille sur sa machine à écrire. Elle s’interrompt de temps en temps, regarde dans le vide, puis continue.

Dans la pièce 3 (chambre du serveur Tunichtgut) : Tunichtgut, seul, se rase. À côté de lui, un gramophone joue un fox-trot.

Un temps.

Tunichtgut donne des coups sur le plancher.

La pièce 6 (cuisine) s’éclaire.

Dans la pièce 6 : Ernestine Puschek, cuisinière, quitte le fourneau, monte sur une chaise et donne des coups au plafond. Tunichtgut rit. Ernestine rit et chante sur l’air du fox-trot.

La pièce 6 (cuisine) redevient sombre.

Olga pousse un gémissement et s’efforce de continuer à écrire.

La pièce 2 (chambre d’Olga) redevient sombre.

TUNICHTGUT.- (*Rit.*) Les femmes sont toutes les mêmes. Suffit d’une tape sur leurs fesses. (*Poursuit son rasage.*)

La pièce 3 (chambre de Tunichtgut) redevient sombre.

La pièce 1 (chambre de Frau von Wieg) est la seule éclairée.

FRAU VON WIEG.- (*Regarde dans la cassette.*) Aucun doute. Ça diminue de jour en jour.

On frappe. Frau von Wieg sursaute et cache la cassette. Ottfried, son fils, entre.

Ce que tu m'as fait peur.

OTTFRIED.- Peur ? Pourquoi ?

FRAU VON WIEG.- Tu ne m'embrasses pas ?

OTTFRIED.- Qu'est-ce que tu viens de cacher là ?

FRAU VON WIEG.- Moi, quelle idée.

OTTFRIED.- Allez, montre, maman.

FRAU VON WIEG.- Tu veux bien me laisser tranquille !

OTTFRIED.- Des cachotteries, je m'en doutais !

FRAU VON WIEG.- Comme s'il restait encore quelque chose à cacher.

OTTFRIED.- C'est bien ce que disait Liselotte.

FRAU VON WIEG.- Cette ingrate. Tu rentres de ton cours ?

OTTFRIED.- Liselotte n'en démord pas : tu as un trésor caché quelque part.

FRAU VON WIEG.- Elle a toujours été romanesque.

OTTFRIED.- Là, tu te trompes.

FRAU VON WIEG.- Quand nous avons encore tous nos biens, elle rêvait que le chauffeur avait un accident et qu'elle le soignait.

OTTFRIED.- Tu appelles ça être romanesque ? La seule à être romanesque dans cette famille, c'est toi.

FRAU VON WIEG.- Si tu savais.

OTTFRIED.- (*vif*) Quoi ?

FRAU VON WIEG.- Ce que ta mère endure pour vous.

OTTFRIED.- Raconte.

FRAU VON WIEG.- Je n'ai pas de comptes à te rendre.

OTTFRIED.- N'empêche qu'on se demande où tu prends l'argent.

FRAU VON WIEG.- Vous devez passer vos examens. Quand Liselotte aura-t-elle son diplôme ?

OTTFRIED.- Elle te renseignera mieux que moi.

FRAU VON WIEG.- Dès que Liselotte aura son diplôme, je lui trouverai sur-le-champ sa première élève.

OTTFRIED.- Elle s'en réjouira.

FRAU VON WIEG.- Frau von Beningsen veut faire apprendre le piano à sa fille. Elle me l'a promis. Et chez les Berlessen non plus, personne ne sait encore jouer du piano.

OTTFRIED.- Belles perspectives ! Tu peux me donner cent marks ?

FRAU VON WIEG.- Pour quoi faire ?

OTTFRIED.- Je n'ai pas encore payé le professeur Hahn.

FRAU VON WIEG.- Qu'un garçon aussi intelligent que toi ait besoin de cours de rattrapage.

OTTFRIED.- Avec l'éducation de bouts de ficelle qu'on m'a donnée !

FRAU VON WIEG.- C'est de ma faute peut-être ?

OTTFRIED.- Jusqu'à la mort de père, on nous a fait croire qu'il était indigne de nous de savoir ce qu'était l'argent.

FRAU VON WIEG.- Ton père était conseiller d'État.

OTTFRIED.- Résultat : aujourd'hui, on est obligés de mendier.

FRAU VON WIEG.- (*sévère*) Qui mendie ?

OTTFRIED.- Toi.

FRAU VON WIEG.- Hors d'ici, voyou.

OTTFRIED.- Comment tu te procurerais de l'argent sinon ?

FRAU VON WIEG.- Nous touchons une pension.

Ottfried éclate de rire.