

---

*les cahiers*  
de la Maison Antoine Vitez  
CENTRE INTERNATIONAL DE LA TRADUCTION THÉÂTRALE

---

# Le drame en révolution

---

*Écritures théâtrales allemandes*  
1907-1937

---

*éditions*  
**THÉÂTRALES**

Le drame en révolution

*Écritures théâtrales allemandes 1907-1937*



La Maison Antoine Vitez – Centre international de la traduction théâtrale est une association qui réunit des linguistes et des praticiens du théâtre désireux de travailler ensemble à la promotion de la traduction théâtrale et à la découverte du répertoire mondial et des dramaturgies contemporaines. Elle a pour mission de découvrir et de partager des pièces étrangères inédites en français, de recenser, traduire et diffuser largement son répertoire grâce à la mise à disposition des manuscrits, des partenariats éditoriaux et la participation active à l'organisation de lectures et de manifestations dans les théâtres.

*Les Cahiers de la Maison Antoine Vitez*, fruit d'une réflexion menée par les membres de la Maison, ont pour objectif d'explorer de nouveaux territoires de l'écriture dramatique contemporaine à l'échelle internationale, de permettre une connaissance approfondie d'une période spécifique de l'écriture dramatique ou de l'œuvre d'un auteur étranger. En proposant ces Cahiers, la Maison Antoine Vitez souhaite aiguïser la curiosité des professionnels et du public pour des dramaturgies nouvelles, stimuler des projets de traductions intégrales, des publications et des mises en scène en France et dans les pays francophones.

Avec ce n° 12, la Maison Antoine Vitez est heureuse de poursuivre en collaboration avec les éditions Théâtrales cette collection née en 1995.

---

*les cahiers*  
de la Maison Antoine Vitez  
CENTRE INTERNATIONAL DE LA TRADUCTION THÉÂTRALE

---

n° 12

# Le drame en révolution

---

*Écritures théâtrales allemandes*  
1907-1937

---

Sous la direction de Jean-Louis Besson et Cécile Schenck

*éditions*  
**THÉÂTRALES**

Créées en 1981, les éditions Théâtrales sont, depuis le 2 octobre 2015, une société coopérative d'intérêt collectif rassemblant fondateurs, salariés, auteurs et partenaires culturels dans un même mouvement de défense et de diffusion des écritures théâtrales contemporaines. La maison souhaite ainsi partager et incarner les valeurs du mouvement coopératif français et de l'économie sociale et solidaire.

© 2017, éditions Théâtrales, 47, avenue Pasteur, 93 100 Montreuil, pour l'ensemble de ce numéro des Cahiers.

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 intégrale ou partielle d'un extrait de ce cahier, une demande d'autorisation devra être déposée auprès de l'auteur, du traducteur, de leurs ayants droit ou de leurs ayants cause. Les copyrights de chaque extrait figurent en fin d'ouvrage. L'autorisation d'effectuer des reproductions par reprographie doit être obtenue auprès du CFC (Centre français du droit de copie).

ISBN : 978-2-84260-742-5 • ISSN : 1270-1807

# Sommaire

---

*D'un Reich à l'autre*, par Jean-Louis Besson et Cécile Schenck ..... 9

## Textes

- Oskar Kokoschka, *Le Sphinx et l'Homme de paille* (texte intégral)  
(traduction Henri Christophe) ..... 31
- Hermann Bahr, *Le Concert*  
(traduction Gilles Darras) ..... 41
- Arthur Schnitzler, *Professeur Bernhardt*  
(traduction Henri Christophe) ..... 55
- Hanns Heinz Ewers, *La Fille prodige de Berlin*  
(traduction Laurent Muhleisen) ..... 67
- Heinrich Mann, *Madame Legros*  
(traduction Michel Bataillon) ..... 79
- Carl Sternheim, *1913*  
(traduction Jean Launay) ..... 93
- Walter Hasenclever, *Le Fils*  
(traduction Jean-Louis Besson) ..... 101
- Fritz von Unruh, *Une génération*  
(traduction Martine Rémon) ..... 113
- Reinhard Goering, *Les Sauveurs*  
(traduction Philippe Ivernel) ..... 125
- Ernst Toller, *Le Wotan déchaîné*  
(traduction Michel Bataillon) ..... 145
- Lion Feuchtwanger, *Les Îles à pétrole*  
(traduction Silvia Berutti-Ronelt et Hélène Mauler) ..... 159
- Klaus Mann, *Anja et Esther*  
(traduction Katharina Stalder) ..... 175
- Georg Kaiser, *Gats*  
(traduction Cécile Schenck) ..... 189

• Robert Walser, <i>Félix</i> (traduction Gilbert Musy, présentation Alexandre Plank)	201
• Walter Hasenclever, <i>Bien sous tous rapports !</i> (traduction Gilles Darras)	217
• Ernst Barlach, <i>Boll le Bleu</i> (traduction Marina Skalova et René Zahnd)	225
• Franz Jung, <i>Le Fils perdu</i> (traduction Claire Stavaux)	239
• Albert Drach, <i>Le Théâtre diabolique du divin marquis</i> (traduction Jörg Stickan et Sacha Zilberfarb)	247
• Marieluise Fleisser, <i>Pionniers à Ingolstadt</i> (texte intégral) (traduction Sylvie Muller)	259
• Walter Mehring, <i>Le Marchand de Berlin</i> (traduction Laurent Muhleisen et Pascal Paul-Harang)	295
• Walter Hasenclever, <i>Napoléon au musée Grévin</i> (traduction Philippe Ivernel)	311
• Friedrich Wolf, <i>Les Marins de Cattaro</i> (traduction Ruth Orthmann)	325
• Hans Henny Jahnn, <i>Au coin de la rue</i> (traduction Claire Stavaux)	343
• Elias Canetti, <i>Comédie des vanités</i> (traduction François Rey et Heinz Schwarzinger)	353
• Jura Soyfer, <i>Vineta, la ville engloutie</i> (texte intégral) (traduction Gilbert Badia)	365
• Gerhart Hauptmann, <i>Ténèbres</i> (texte intégral) (traduction Jean-Claude Berutti et Silvia Berutti-Ronelt)	395

## Générique

• Les traductrices et les traducteurs	417
• Remerciements	425
• Aides	427
• Crédits	429

*Pour Philippe Ivernel*

# D'un Reich à l'autre

## *Trente ans d'écritures dramatiques allemandes : 1907-1937*

---

par Jean-Louis Besson et Cécile Schenck

Jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale, l'activité dramatique allemande est marquée par l'existence de nombreux théâtres de cour dans les grandes villes du Reich. Ils sont généralement dotés de moyens non négligeables, mais placés sous la tutelle du souverain pour ce qui est du répertoire et de l'esthétique. En 1898, l'empereur Guillaume II peut ainsi se flatter d'avoir la mainmise sur l'activité dramatique de son pays : il déclare devant l'assemblée des représentants des théâtres de cour que l'art dramatique est « un outil du monarque », dont la mission est « de former la génération montante et de la préparer à contribuer au maintien des biens spirituels suprêmes de notre magnifique patrie allemande ». Le théâtre doit par ailleurs œuvrer « à la formation de l'esprit et du caractère et à l'élévation des conceptions morales ». L'empereur ajoute : « Le théâtre est, lui aussi, une de mes armes. [...] Soyez certains que je garderai toujours un œil sur vos réalisations et que vous pourrez être assurés de ma gratitude, de ma sollicitude et de ma reconnaissance <sup>1</sup> ». Pourtant, le théâtre hérité des scènes de cour et chargé de faire du spectateur un loyal sujet de Sa Majesté est en train de vivre ses derniers moments.

Dès les années 1880, malgré la vigilance des autorités, relayée par une censure efficace, un théâtre non officiel, soucieux de faire connaître un nouveau répertoire, parvient peu à peu à trouver les moyens de s'exprimer et de rencontrer le public. Ainsi, en 1889, des critiques, des acteurs et des éditeurs ont créé la Freie Bühne – la Scène-Libre – inspirée du Théâtre-Libre d'André Antoine à Paris. L'association, présidée par Otto Brahm, s'était fixé pour objectif de jouer des auteurs dramatiques aspirant à présenter la vérité sur scène. Le premier spectacle est *Les Revenants*

---

1. Cité par Friedrich Michael et Hans Daiber, *Geschichte des deutschen Theaters*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1990, pp. 100-101 (notre traduction).

(*Gengangere*) d'Ibsen, monté en septembre 1889, et bientôt suivi d'*Avant le lever du soleil* (*Vor Sonnenaufgang*) du jeune Gerhart Hauptmann, dont certaines scènes, jugées très crues, provoquent un des plus beaux scandales que le théâtre allemand ait connus. La Scène-Libre parvient à montrer des œuvres qui, occasionnellement, dénoncent à mots couverts le système monarchique, le pouvoir grandissant de la bourgeoisie d'industrie et d'affaires ainsi que les conditions de vie déplorables des plus démunis. *Les Tisserands* (*Die Weber*) de Hauptmann, une pièce sur les révoltes ouvrières de 1844 en Silésie, dont le personnage principal n'est plus un héros isolé mais la masse du peuple, est une des œuvres les plus représentatives de cette orientation nouvelle. Montée en 1893, elle est reprise l'année suivante lorsque Brahm est nommé directeur du Deutsches Theater. À la suite de cette représentation, l'empereur renonce à sa loge et décide de ne plus fréquenter ce théâtre, lequel devient alors le fief du naturalisme à Berlin. En une décennie y sont représentées dix pièces d'Ibsen et douze de Hauptmann, mais aussi des œuvres de Schnitzler, Bahr et Sudermann. Une nouvelle dramaturgie se constitue peu à peu.

Mais ces quelques avancées ne doivent pas faire oublier que le naturalisme n'a eu qu'un impact limité sur les scènes allemandes. Au tournant du siècle, les théâtres proposent pour la plupart un répertoire composé d'œuvres de Schiller, Goethe et Shakespeare, de comédies de divertissement et d'opérettes. Le Burgtheater de Vienne est à cette époque le théâtre de langue allemande le plus prestigieux, celui où se produisent les plus grandes vedettes de la scène. Mais cette troupe exceptionnelle se cantonne à des œuvres classiques et des pièces de salon imitées des Français. En raison de cette absence d'élan novateur, le Burgtheater perd de son influence au profit des scènes allemandes, notamment berlinoises, qui sont, elles, en pleine expansion. Quant à la prédominance d'un répertoire léger, elle s'explique, d'un côté, par la tradition de divertissement héritée des théâtres de cour et, de l'autre, par la nécessité dans laquelle se trouvent les établissements privés nouvellement créés de gagner de l'argent et donc d'attirer et de séduire le public. Rares sont les metteurs en scène qui, comme Reinhardt ou Piscator, prirent plus tard le risque de faire du théâtre d'art et du théâtre politique sans aide publique. Après la Première Guerre mondiale, les théâtres de cour ont été majoritairement confiés à l'administration des Länder et les théâtres municipaux, gérés jusqu'ici par des entrepreneurs, ont été repris par les villes. Toutefois, ces théâtres ne pouvaient survivre financièrement que grâce à l'aide des associations de

spectateurs, qui avaient leur mot à dire<sup>2</sup>. On comprend alors pourquoi la tendance à privilégier le répertoire classique, les comédies et les opérettes s'est maintenue durant toute la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, notamment à Berlin qui compte de très nombreux théâtres privés pour lesquels le profit passe avant la qualité artistique. Pour autant, les œuvres jouées dans ce cadre ne sont pas nécessairement médiocres. En témoignent la pièce très enlevée et spirituelle de Hermann Bahr, *Le Concert* (*Das Konzert*, 1909<sup>3</sup>), et les comédies de Hasenclever écrites dans les années vingt<sup>4</sup>, lorsqu'il renonça au style expressionniste de ses débuts. Il fut alors l'un des auteurs les plus joués en Allemagne, avec Georg Kaiser.

Toutefois, une rupture esthétique majeure s'amorce en 1905, l'année où Max Reinhardt succède à Otto Brahm à la direction du Deutsches Theater de Berlin. Cette rupture est double. Elle se manifeste d'abord dans le choix du répertoire : profondément antinaturaliste, Reinhardt monte Oscar Wilde, Frank Wedekind, Bernhard Shaw et Maurice Maeterlinck ; mais elle affecte aussi les codes de la représentation : fini les décors mimétiques, place aux visions des artistes (les peintres Emil Orlik, Edvard Munch, le sculpteur Max Kruse, les décorateurs Gustav Knina et Ernst Stern), place à la technique — scène tournante, cyclorama, éclairages sophistiqués —, place à l'acteur dont l'art est au centre de la représentation.

Le nom de Reinhardt est alors étroitement associé à celui du poète Hugo von Hofmannsthal, dont les premières œuvres relèvent de ce qu'on appelle en Allemagne le courant néoromantique. Reprochant au naturalisme sa conception mécaniste et matérialiste du monde, le néoromantisme se revendique de la philosophie de Nietzsche et proclame son attachement aux valeurs poétiques, métaphysiques, idéalistes et intempêtes. Reinhardt et Hofmannsthal veulent convoquer sur scène la féerie et le rêve, ils rendent hommage au culte de la beauté, vers lequel doivent converger tous les éléments du spectacle : texte, lumières, décors et jeu. Dès 1903, Reinhardt monte *Électre* (*Elektra*) de Hofmannsthal au Kleines Theater de Berlin, dans un espace scénique étrange, rythmé par l'ombre et la lumière. Ses mises en scène sont la parfaite expression de ce que souhaitaient les auteurs de l'époque soucieux de rompre avec le naturalisme. En 1905, il utilise la scène tournante — nouvellement construite

---

2. Voir à ce propos Julius Bab, *Das Theater der Gegenwart. Geschichte der dramatischen Bühne seit 1870*, Leipzig, J. J. Weber, 1928, pp. 170-171.

3. Voir page 41.

4. Voir *Bien sous tous rapports!* page 217 et *Napoléon au musée Grévin* page 311.

sur le plateau du Deutsches Theater – pour *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare : la rotation presque imperceptible de la forêt, associée à une lumière qui semble irréelle, plonge le spectateur dans un univers fantasmagorique. En 1911, pour monter *Le Miracle (Das Mirakel)*, une pantomime de Karl Vollmoeller inspirée de *Sœur Béatrice* de Maeterlinck, il investit l'Olympia Hall de Kensington à Londres, un immense espace d'exposition, et le transforme, avec l'aide de son décorateur Ernst Stern, en une majestueuse nef de cathédrale gothique, servant de cadre au périple d'une jeune nonne qui quitte son couvent pour suivre son amant et dont la Vierge tiendra la place jusqu'à son retour<sup>5</sup>. C'est finalement sur la scène que le symbolisme allemand trouvera à l'époque sa plus parfaite expression.

C'est aussi dans la première décennie du xx<sup>e</sup> siècle que se fait jour une nouvelle écriture dramatique de langue allemande profondément originale. Inscrit en 1905 à l'École des arts appliqués de Vienne, Oskar Kokoschka entend mener de front ses activités dans le domaine des arts plastiques, de la poésie et du théâtre. Il ne s'agit pas, dans son esprit, de pratiquer conjointement plusieurs disciplines mais d'estomper les contours entre elles. Il en résulte des œuvres qui frappent par leur radicalité formelle et leur volonté de provocation. De sa première réalisation scénique, le conte *L'Œuf tacheté (Das getupfte Ei)*, il ne reste que quelques esquisses graphiques. Elle a été présentée en 1907 pour l'ouverture du cabaret Fledermaus (« Chauve-souris »), créé par la Wiener Werkstätte. Il s'agit d'images mouvantes dans l'esprit du théâtre d'ombres oriental. Kokoschka a non seulement écrit le texte, mais aussi conçu les figurines en s'inspirant des personnages mobiles en cuivre qu'il avait réalisés la même année. C'est également en 1907 qu'il écrit *Le Sphinx et l'Homme de paille (Sphinx und Strohmann)*<sup>6</sup>, une comédie pour automates autour du thème des relations conflictuelles entre l'homme et la femme. Cette pièce visionnaire, lyrique, provocatrice, profondément énigmatique fut représentée, comme *L'Œuf tacheté*, au cabaret Fledermaus en 1909, puis reprise en 1917 par Marcel Janco à la galerie DADA de Zurich, dont elle annonce l'esprit et les productions artistiques. La même année, Kokoschka remanie cette « curiosité » – comme il désigne lui-même sa pièce – pour en faire un drame qu'il intitule *Job (Hiob)*, et qui sera représenté deux mois après

5. Voir à ce propos Ségolène Le Men, « Max Reinhardt et l'art de la cathédrale », in *Max Reinhardt, l'art et la technique à la conquête de l'espace*, dir. Marielle Silhouette, Actes du colloque tenu dans le cadre du Labex Arts H2H, Paris-8, Berne, Peter Lang, 2017, pp. 59-83.

6. Voir page 31.

la manifestation DADA à l'Albert-Theater de Dresde, avec deux autres de ses pièces : *Buisson ardent* (*Der brennende Dornbusch*, 1911) et *Assassin espoir des femmes* (*Mörder Hoffnung der Frauen*, première version 1907, deuxième version 1917<sup>7</sup>).

Parmi les expérimentations théâtrales de Kokoschka réalisées entre 1907 et 1917, c'est incontestablement *Assassin espoir des femmes* qui eut le plus fort impact, ne serait-ce qu'en raison du scandale qu'elle provoqua à sa création au théâtre de plein air de la Kunstschau de Vienne en 1909. Les corps et les visages des acteurs sont peints de façon à faire ressortir les nerfs, les muscles et les tendons, comme on peut le voir sur les dessins que Kokoschka publia l'année suivante dans la revue expressionniste *Der Sturm*. « Les acteurs, au corps peint de couleurs vives, vaguement habillés de hardes et de chiffons, éclairés tantôt crûment, tantôt par des torches fumantes, accompagnés de tambours et de flûtes au son sourd ou violent, vociférant, rampant, sautillant, copulant, sont accueillis par des rires et des lazzis d'abord, qui deviennent chahut orchestré par des coups sur les chaises, puis pugilat avec les soldats de la caserne de Bosniaques jouxtant le théâtre de verdure qui, aguichés par ce qu'ils voient de loin, sautent le mur afin de se mêler aux ébats sur scène<sup>8</sup>. » Dans la presse, l'auteur est accusé d'être un « artiste dégénéré » et un « corrupteur de la jeunesse ».

On a classé Kokoschka parmi les expressionnistes, en raison des visions extatiques que délivrent ses pièces, symptôme du conflit entre un monde chaotique et un individu ayant perdu tout repère. Mais les créations scéniques de ce peintre-dramaturge font de lui une des figures les plus originales de son époque, bien au-delà des étiquettes. Tournant résolument le dos à la fable aristotélicienne comme au théâtre psychologique, il fut l'un des premiers à inventer un nouveau langage spectaculaire à partir d'images oniriques et surréelles, dans lesquelles paraît s'accomplir la fusion du rêveur et de son rêve. La langue y est également nouvelle, la force expressive de la vision du peintre se communiquant aux textes mêmes de l'artiste, très tôt attiré par un type d'écriture hallucinatoire qui deviendra la marque propre de l'expressionnisme littéraire. On la retrouve par exemple dans les poèmes et les pièces d'August Stramm, dont la théorie de la *Wortkunst*, élaborée en 1916, tend à réduire le sens à l'unité formelle du mot au détriment de la syntaxe. Cet « art du mot » privilégie la logique paratactique du

7. On trouvera le texte des deux versions de la pièce, traduit par Henri Christophe, dans « Actualité du théâtre expressionniste », *Études théâtrales* n° 7, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 1995, pp. 38-45.

8. Heinz Schwarzinger, « Oskar Kokoschka, *Assassin espoir des femmes* », *ibid.*, p. 37.

collage et du montage, selon un procédé simultanéiste que Georg Trakl, pour ne citer que lui, a poussé jusqu'à l'hermétisme le plus déroutant. Au théâtre, cela ouvre la voie à de nouveaux modes de composition du drame, constitué non plus d'actes et de scènes, mais de tableaux violemment contrastés, dans lesquels les répliques des personnages s'enchaînent de manière souvent heurtée et décousue, sans respecter les règles classiques du dialogue, ni même, parfois, celles de la grammaire et de la ponctuation traditionnelles, comme en témoignent les innombrables tirets, points d'exclamation, phrases nominales et raccourcis poétiques de l'expression.

La première pièce relevant de l'expressionnisme proprement dit est *Le Mendiant (Der Bettler)* de Reinhard Sorge, écrite en 1912, alors que l'auteur était âgé de vingt ans<sup>9</sup>. Le personnage principal veut se libérer de toute forme de répression, sociale ou familiale. Sorge le fait apparaître sous trois figures différentes : celle du poète, qui ne peut obtenir ni de son ami ni de son mécène la possibilité de présenter son œuvre au public sans aucune compromission ; celle du fils, né dans une famille misérable, qui tue son père malade à sa demande, mais aussi sa mère, et entend s'affranchir de son milieu ; celle du mendiant, qui vit dans la solitude, accompagné d'une jeune fille dont il veut faire son épouse et dont il souhaiterait avoir un enfant. Le drame de Sorge est marqué par un messianisme exalté : le poète devenu mendiant se considère comme le prophète d'une vie nouvelle et aspire à devenir le sauveur de l'humanité. La pièce est créée en 1917 par Max Reinhardt dans le cadre d'un cycle intitulé *La jeune Allemagne* au Deutsches Theater. L'auteur avait imaginé un jeu de lumières permettant d'isoler et de mettre en relief des groupes d'acteurs, traités comme des chœurs. Le metteur en scène développe pour ce spectacle un type d'éclairage fait de clairs-obscurs, qu'il avait déjà pratiqué auparavant et qui deviendra caractéristique du style expressionniste au théâtre comme au cinéma. L'auteur ne put assister à la représentation de sa pièce : mobilisé en 1914, il meurt le 20 juillet 1916 à Ablaincourt, lors de la bataille de la Somme.

Ces motifs solidaires du conflit de générations et du désir d'émancipation de la jeunesse — qui passe notamment par une libération sexuelle —, se retrouvent sous une forme paroxystique dans *Le Fils (Der Sohn)*<sup>10</sup> de Walter Hasenclever, première pièce expressionniste à avoir été représentée sur une scène. Commencée en 1913 et publiée en 1914, elle est

9. Des extraits de la pièce ont été publiés en français dans la revue *Études théâtrales*, *ibid.*, pp. 16-18.

10. Voir page 101.

créée le 30 septembre 1916 au théâtre allemand de Prague et reprise le 8 octobre de la même année, dans une nouvelle mise en scène, à l'Albert-Theater de Dresde. Dans les deux représentations, le rôle du fils est interprété par Ernst Deutsch, dont les regards enflammés, les gestes anguleux et la démarche inquiétante ouvrent la voie au jeu expressionniste sur les scènes et les écrans allemands.

Œuvre emblématique du Ich-Drama naissant, *Le Fils* traite de la sensibilité des jeunes gens en révolte contre le monde ancien, ceux qui revendiquent, contre l'autorité des pères, le droit à une expression spontanée du Moi, libéré des carcans mimétiques que leur impose la société bourgeoise et rendu à sa créativité naturelle. À travers toute une série d'extases individuelles et collectives sans réel contenu idéologique, ces aspirations libertaires à une vie nouvelle s'assortissent, comme chez Wedekind, de revendications en matière de liberté sexuelle et d'un renversement nietzschéen des valeurs, que l'on retrouvera, bien plus tard, dans la pièce de Klaus Mann *Anja et Esther* (*Anja und Esther*, 1925<sup>11</sup>) et, sous une forme moins naïve et politiquement plus subversive, dans celle d'Albert Drach, *Le Théâtre diabolique du divin marquis* (*Das Satansspiel vom göttlichen Marquis*, 1928<sup>12</sup>). Apparu dès 1900 dans les milieux de la bohème munichoise – et plus particulièrement dans le cercle de marginaux réunis à Schwabing autour de la figure charismatique du psychanalyste juif Otto Gross –, le motif de la « rébellion érotique » joue un rôle moteur dans l'aventure du fils : commencée avec la servante aux attentions maternelles, poursuivie, en dehors du cercle familial, avec Adrienne la prostituée, l'éducation sexuelle du protagoniste s'achève tout naturellement par la liquidation du père. À ce schéma œdipien s'ajoute toutefois une autre dimension, plus métaphysique : bien que devenu un « héros » messianique, du moins aux yeux de ses camarades, le fils n'a pas le sentiment d'avoir été sauvé par son acte, au terme du parcours initiatique qu'il n'hésite pas lui-même à qualifier de « chemin du Golgotha ». C'est que la génération expressionniste des fils n'a pas réussi à surmonter sa nostalgie ambiguë pour un ordre patriarcal qui ne soit plus simplement l'auxiliaire répressif de l'État, mais remplisse sa fonction de guide auprès d'une jeunesse en quête de nouveaux repères.

Ce portrait antihéroïque du père insignifiant et détrôné, on le retrouve, à la même époque, dans la première pièce expressionniste de Georg Kaiser,

---

11. Voir page 175.

12. Voir page 247.

*De l'aube à minuit (Von morgens bis mitternachts*<sup>13</sup>). Écrit en 1912 mais publié seulement cinq ans plus tard, en 1917, ce « drame en stations » s'inspire du *Chemin de Damas* de Strindberg et inaugure la longue série des Denkspiele de l'auteur alors le plus joué au monde. C'est en effet à partir de ce premier « drame d'idées » que Kaiser commence à s'intéresser aux questions formelles liées à la composition du drame, qu'il compare en 1924 dans un entretien avec Yvan Goll à un « problème géométrique ». Annonçant de ce point de vue la future méthode brechtienne, ses œuvres abordent une multitude de sujets différents d'après un schéma narratif antiréaliste qui confronte les personnages à une série d'épreuves savamment programmées. Dès lors, ce n'est plus l'origine mais l'avenir des personnages qui détermine leur destin, pour autant qu'il ouvre un champ d'expérimentation à une conscience idéalement vierge, sans mémoire et sans racines, ayant rompu radicalement avec son passé : c'est le sens de l'Aufbruch inaugural des pièces expressionnistes – synonyme tout à la fois de « rupture » et de « départ ». S'ensuivent plusieurs tableaux qui reflètent les multiples étapes par lesquelles s'accomplit la métamorphose du personnage, dont la trajectoire exemplaire est déterminée par un ensemble formel de situations de crise : chacune d'entre elles correspond à une nouvelle « station » sur le parcours de dévoilement de la vérité, qui est ainsi soumis à un processus de vérification à travers la mise en place d'un dispositif expérimental rigoureux.

Par leurs accents tout à la fois messianiques et révolutionnaires, les pièces de Kaiser font écho à d'autres drames politiques de l'expressionnisme dans lesquels l'aspiration à une société nouvelle s'exprime à travers une vision sécularisée du salut chrétien, proche de celle que développe le penseur anarchiste et futur membre de la république des conseils de Munich Gustav Landauer dans un essai de 1907 intitulé *La Révolution (Die Revolution)*. C'est par exemple le cas de *La Conversion (Die Wandlung)*, 1918) d'Ernst Toller, dont le héros, devenu pacifiste, tombe en extase devant une Nativité après avoir subi les épreuves d'une douloureuse initiation qui lui a révélé toute l'imposture de la guerre ; du « drame sacré » (Festspiel) de Johannes R. Becher intitulé *Ouvriers, Paysans, Soldats (Arbeiter, Bauern, Soldaten)*, d'abord sous-titré *La Montée d'un peuple vers Dieu (Der Aufbruch eines Volks zu Gott)* en 1919, puis *Esquisse d'un drame de combat révolutionnaire (Entwurf zu einem revolutionären Kampfdrama)* en 1924 ; ou encore des *Non-Violents (Die Gewaltlosen)* de

13. Deux traductions existent, celle de Camille Demange (*Théâtre et Université* n° 8, octobre-décembre 1966) et celle de René Radrizzani (sous le titre *Du matin à minuit*, Paris, L'Arche, 1994).

Ludwig Rubiner, où l'on retrouve le motif du voyage vers la terre promise de la liberté, de l'amour et de la vie.

Dans ces trois pièces, comme dans bien d'autres de la même période, on remarquera que le mythe de la guerre salvatrice, notamment présent dans la poésie de Georg Heym et certaines œuvres picturales de l'expressionnisme, ne résiste pas au spectacle des premières hécatombes. L'aspiration anarchisante à un changement radical de la société, qui prenait surtout, avant-guerre, l'aspect d'une révolte juvénile contre l'ordre établi et le chauvinisme étriqué de la grande bourgeoisie, se mue dans la seconde moitié des années dix en de vibrants appels à la concorde et à la fraternité humaines, dans le plus pur style de la rhétorique du « O Mensch » adoptée par Franz Werfel dans les poèmes de *L'Ami du monde* (*Der Weltfreund*, 1911) et de *Nous sommes* (*Wir sind*, 1913). Style d'un pathos exacerbé que l'on retrouve au théâtre dans les œuvres pacifistes de Fritz von Unruh (*Une génération*, 1917<sup>14</sup>), Reinhard Goering (*Bataille navale*, 1918<sup>15</sup>) ou encore Georg Kaiser (*Gaz II*, 1919<sup>16</sup>), où les personnages, désindividualisés, renvoient à des types sociaux ou à des entités collectives dépourvus de toute psychologie.

Dans cette dernière pièce, l'ouvrier milliardaire, dirigeant d'une usine de gaz toxiques destinés à l'armée, voudrait convertir ses employés à la fraternité universelle ; mais devant l'échec de son entreprise, il fait exploser l'usine et la Terre avec elle. Par une étrange ironie du destin, l'apôtre chrétien de la paix, de la justice et de la fraternité universelles devient l'instrument impitoyable de la colère divine. Cette interprétation maniaque de la pureté de la loi morale kantienne confine au délire de la purification génocidaire, la race visée par la destruction étant ici le genre humain dans sa totalité. L'intégrisme de la vertu professé par l'ouvrier milliardaire, qui tient à la fois de Robespierre, de l'Ange de l'Apocalypse et du héros-kamikaze, annonce la folie meurtrière des futurs dictateurs de l'Europe, à une époque où la raison technique se mettra au service de la grande « irraison » fasciste (Ernst Bloch<sup>17</sup>). On n'en est plus très loin dans *Gats* (*Gats*, 1925<sup>18</sup>) où il s'agit de supprimer la pauvreté en stérilisant massivement les plus démunis.

---

14. Voir page 113.

15. *Seeschlacht*, traduit par Philippe Ivernel, a été publié dans « Actualité du théâtre expressionniste », *op. cit.*, pp. 112-139.

16. Traduit par Huguette et René Radrizzani, in Georg Kaiser, *Théâtre 1917-1925*, Paris, Fourbis, 1996.

17. Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, traduction de Jean Lacoste, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1978, p. 205.

18. Voir page 189.

Plus encore que par l'immaturation constitutive de leur humanisme velléitaire, il semblerait que la débâcle des Weltverbesser expressionnistes puisse s'expliquer par un fait d'époque plus général : celui de l'avènement problématique de la démocratie allemande, dont le difficile apprentissage ne dispose encore que de modèles empruntés à l'imaginaire religieux et se heurte, dans le domaine des pratiques sociales, à l'absence d'images idéomotrices adéquates. Ce phénomène occidental de la perte de l'aura, commenté par Friedrich Nietzsche puis Walter Benjamin, pose le problème politique de la désincarnation du pouvoir depuis la Révolution française. D'où la tendance compensatoire à créer de nouvelles figures du désir (Claude Lefort) dont la destination essentielle serait de combler le vide creusé par la disparition ou l'érosion du modèle monarchique et la promotion des valeurs individualistes de la démocratie.

À une époque où l'idéal héroïque tend à désertir le champ du spectacle politique, l'art s'emploie paradoxalement à le restaurer sous la forme du mythe dans celui de la représentation théâtrale, pour satisfaire à la nostalgie collective d'un monde commun. Ainsi que le fait cependant remarquer Hannah Arendt dans ses réflexions sur *Les Origines du totalitarisme* en 1951, le vide iconographique de la démocratie doit être maintenu pour que celle-ci puisse fonctionner correctement. On peut donc parler d'une concurrence entre le régime et les artistes, qui tiennent à conserver leurs anciennes prérogatives de voyants et de prophètes. Il est particulièrement frappant dans *Le Sauveur* (*Der Retter*, 1916) de Hasenclever que le héros christique de la pièce, un poète, recourt au même vocabulaire messianique que ses adversaires, le feld-maréchal et le ministre d'État, en lui donnant toutefois un sens radicalement opposé. Comme si la situation politique exigeait de tous ses acteurs qu'ils trouvent des images fortes pour conjurer le destin d'une civilisation crépusculaire, de plus en plus menacée par les puissances invisibles et dissolvantes du néant. À cette quête de symboles rédempteurs, capables de réorganiser le spectacle chaotique du monde moderne, s'ajoute, chez les uns et les autres, la recherche de figures charismatiques, sur lesquelles pourront se cristalliser les aspirations du peuple à un avenir meilleur.

*La Décision* (*Die Entscheidung*, 1919) apparaît comme la suite logique du *Sauveur* et de sa chute fatale. L'ennemi, cette fois, n'y est plus la classe dirigeante mais le peuple lui-même, décrit sous la forme d'une masse ignoble, incapable de faire usage d'une liberté chèrement acquise pour satisfaire autre chose que des appétits vulgaires et meurtriers. C'est à l'un d'entre eux, le trafiquant Talmud, qu'il appartient de définir la vision terriblement pessimiste du «nouvel État» qui est en train de naître.

Il assimile cyniquement l'avènement de la démocratie au règne de l'argent et du profit, dont il sera le premier bénéficiaire. Cette mutation sensible dans les rapports de pouvoir au sein de la société met donc la politique au service du capital et du monde des affaires, qui impriment à toutes les sphères d'activité une raison strictement mercantile. Derrière le gouvernement du peuple, ce sont en réalité des négociants crapuleux et d'obscurs arrivistes qui vont désormais diriger le monde, avec la complicité de la grande bourgeoisie d'affaires que Sternheim peint avec férocité dans 1913<sup>19</sup>.

Les comédies satiriques des années vingt brossent quant à elles le portrait d'une époque en pleine décadence, où l'effondrement des valeurs héroïques d'antan – que Hasenclever évoque de manière burlesque dans *Napoléon au musée Grévin* (*Napoleon greift ein*, 1929<sup>20</sup>) – a laissé le champ et les mains libres à une horde de profiteurs sans scrupule. Ce sont bien sûr, toujours, les grands de ce monde, riches industriels ou cyniques banquiers qui ne recherchent, sous le masque de la respectabilité bourgeoise, que leur intérêt privé, comme dans *Les Îles à pétrole* (*Die Petroleuminseln*, 1926<sup>21</sup>) de Feuchtwanger ou *Le Marchand de Berlin* (*Der Kaufmann von Berlin*, 1929<sup>22</sup>) de Mehring, mais aussi de petits escrocs aux allures de marchands de rêves, tels le coiffeur du *Wotan déchaîné* (*Der entfesselte Wotan*, 1923<sup>23</sup>) de Toller ou le Möbius de *Bien sous tous rapports!* (*Ein besserer Herr*, 1926<sup>24</sup>) de Hasenclever, qui vendent respectivement des billets pour un paradis brésilien imaginaire et des promesses de mariage à la pelle.

Sous la république de Weimar, le contexte de crise généralisée – crise économique, sociale, politique, morale et religieuse – semble particulièrement favorable au genre de la comédie, vers lequel se tournent d'anciens représentants du drame expressionniste comme Georg Kaiser, Ernst Toller, Paul Kornfeld et Walter Hasenclever. Après *La Décision*, qui a mis un terme définitif à son aventure de « poète activiste », ce dernier s'est également consacré à des œuvres pénétrées de mystique orientale, dans un délire visionnaire mêlant références au christianisme, au bouddhisme, à l'illuminisme européen, à Nietzsche et à Swedenborg : victimes et

---

19. Voir page 93.

20. Voir page 311.

21. Voir page 159.

22. Voir page 295.

23. Voir page 145.

24. Voir page 217.

bourreaux, morts et vivants communient alors dans le sentiment extatique de l'éternel retour des choses ; tout se retrouve dans tout, le péché dans l'innocence, l'homme dans les objets, l'immuable dans l'éphémère...

Cet imaginaire profondément ésotérique, et par certains côtés gnostique, n'est pas sans rappeler la théologie négative que l'écrivain-sculpteur Ernst Barlach expose, dans les années dix et vingt, à travers toute une série de drames empreints d'une religiosité iconoclaste et, disons-le, particulièrement absconse. Parmi les plus connus : *Jour mort* (*Der Tote Tag*, 1912), *Le Pauvre Cousin* (*Der arme Vetter*, 1918), *Les Vrais Sedemund* (*Die Echten Sedemunds*, 1920), *Le Déluge* (*Die Sündflut*, 1924) et *Boll le Bleu* (*Der blaue Boll*, 1926<sup>25</sup>), dont les enjeux métaphysiques semblent être, chaque fois, la conversion du Moi social au Moi authentique, la métamorphose spirituelle du héros et la possible reconquête de la divinité par l'homme. *Boll le Bleu*, dans la pièce éponyme, se voit contraint par une force inconnue de laisser advenir l'Autre en soi et de se couler dans une forme nouvelle, dont le mystérieux contenu restera cependant à jamais scellé.

Avec le recul de l'expressionnisme au théâtre dans les années vingt, se dessine une nouvelle tendance que l'on a appelée la Nouvelle Objectivité (*Neue Sachlichkeit*), du nom d'une exposition de peinture présentée en septembre 1925 à Mannheim, dans laquelle étaient exposées, entre autres, des œuvres de George Grosz, Max Beckmann et Otto Dix. Comme le souligne le critique Wilhelm Michel, l'«objectivité» dont il est question ici «n'est pas une simple traduction du terme "réalisme". Elle veut dire qu'à la place de l'œuvre d'art, c'est "l'objet" lui-même qui vient se glisser : la chose elle-même, la vie elle-même<sup>26</sup>.» Ce qui est mis en cause est l'art lui-même, qui se trouve relégué au second plan face à l'objet authentique : nombreuses sont les pièces qui, après la guerre, s'emparent de la réalité contemporaine pour porter à la scène les questions sociales, politiques, économiques et morales qu'elle soulève. Un des auteurs les plus talentueux de cette tendance est Ferdinand Bruckner, dont les premières pièces, *Maladie de la jeunesse* (*Krankheit der Jugend*, 1926) et *Les Criminels* (*Die Verbrecher*, 1927), traitent de l'émancipation sexuelle et du rôle de la justice. Pour *Les Criminels*, qui est considérée comme l'une des premières œuvres de ce qu'on a appelé le *Zeitstück* (traduit par «pièce actuelle» ou «pièce d'actualité»), Bruckner imagine un décor

25. Voir page 225.

26. Wilhelm Michel, «Physiognomie der Zeit und Theater der Zeit», in *Masken* 22, Düsseldorf, 1928, pp. 6-8, cité par Walter Hinck, in *Das moderne Drama in Deutschland*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1973, p. 61.

simultané, inspiré par le dispositif qu'avait utilisé Piscator pour *Hop là, nous vivons!* d'Ernst Toller (*Hoppla, wir leben!*, 1927) : un immeuble en coupe dont les pièces, disposées sur trois étages, sont occupées par des personnages qui exécutent conjointement différentes actions ; ce procédé permet de mettre en relief la complexité des relations humaines et la difficulté à juger des comportements. Créée le 23 octobre 1928 au Deutsches Theater dans une mise en scène de Heinz Hilpert, proche collaborateur de Max Reinhardt, la pièce remporte un immense succès, confirmé deux ans plus tard par celui d'*Elisabeth d'Angleterre* (*Elisabeth von England*, 1930). Jusqu'à son émigration en 1933, Bruckner sera l'un des dramaturges les plus joués sous la république de Weimar<sup>27</sup>.

Nombreux sont alors les auteurs qui, comme Peter Martin Lampel avec sa pièce *Révolte à la maison de correction* (*Revolte im Erziehungshaus*, 1928), s'emparent de sujets de société : l'école, l'éducation, la sexualité ; plusieurs pièces s'appuient sur des affaires judiciaires (Dreyfus, Sacco et Vanzetti...) pour dénoncer l'iniquité ou l'arbitraire des tribunaux. Certaines – ce sont les plus connues encore aujourd'hui – se livrent à une critique sociale à partir de l'observation minutieuse de la vie des petites gens, dévoilant leurs névroses, leurs obsessions, leur mal-être, mais aussi la médiocrité et la férocité que cache une morale de façade. Dans *Purgatoire à Ingolstadt* (*Fegefeuer in Ingolstadt*, 1926) et *Pionniers à Ingolstadt* (*Pioniere in Ingolstadt*, 1929<sup>28</sup>) de Marieluise Fleisser, la vérité profonde des personnages va bien au-delà de ce qu'ils disent et de ce qu'ils font. L'autrice jette un regard cruel sur la platitude de la vie provinciale et sur la violence des relations entre hommes et femmes dans un monde normalisé qui fige le corps social et entrave les désirs. Ödön von Horváth, dont l'écriture n'est pas très éloignée de celle de Fleisser, conçoit, avec ses *Volksstücke* (« comédies populaires »), des pièces « où le tragique le dispute à l'ironie et la cruauté à la tendresse, puisque le peuple y est appréhendé dans sa quotidienne aliénation et soumis à une radiographie sans complaisance<sup>29</sup>. » Aussi démunis que le Woyzeck de Büchner, perdus dans une époque de chômage et d'inflation, ses personnages mènent une

---

27. Dix pièces de Ferdinand Bruckner, dont *Maladie de la jeunesse*, traduite par Henri Christophe et Alexandre Plank, et *Les Criminels*, traduite par Laurent Muhleisen, ont été publiées en cinq volumes aux éditions Théâtrales entre 2013 et 2016. Nous renvoyons le lecteur à cette publication.

28. Voir page 259.

29. Philippe Ivernel, « Le petit théâtre du monde de Marieluise Fleisser ou *Ingolstadt* en nous » (préface), in Marieluise Fleisser, *Pionniers à Ingolstadt*, traduit par Sylvie Muller, Paris, L'Arche, 1982, p. 60.

vie médiocre, faite de clichés et de stéréotypes de langage. Ce théâtre ne moralise pas, ne condamne pas, mais il donne à voir de manière impitoyable les mécanismes sociaux et mentaux qui ont favorisé la montée du nazisme.

D'autres auteurs soucieux de revenir au réel reprennent le thème de la guerre, déjà traité par les expressionnistes, non pour clamer la souffrance intérieure de l'homme dans un monde qui le dépasse, mais pour comprendre les causes du conflit et pour en montrer crûment les méfaits. Un soldat émasculé par un éclat d'obus pendant la Première Guerre mondiale est par exemple le protagoniste de *Hinkemann* (1923) d'Ernst Toller<sup>30</sup>. Les pièces qu'il écrit au début des années vingt, après l'échec du spartakisme, montrent que, sous la pression des événements, le théâtre tend à développer des sujets ayant trait directement à des questions politiques. Dans *Les Briseurs de machines* (*Die Maschinenstürmer*, 1922), écrit, comme *Le Wotan déchaîné* (*Der entfesselte Wotan*, 1923<sup>31</sup>) alors qu'il est incarcéré après la chute de la république des conseils de Bavière, Toller traite de la révolte des ouvriers du textile en 1815 en Angleterre, dont l'emploi est menacé par la mécanisation croissante de la production, et interroge les raisons objectives de son échec.

Franz Jung a participé lui aussi au soulèvement spartakiste, après avoir été proche du mouvement Dada. Cet économiste de formation mena de front plusieurs activités politiques, journalistiques et artistiques au cours d'une vie extrêmement mouvementée à travers l'Europe, la Russie et les États-Unis. Dans son œuvre littéraire, il s'est toujours efforcé d'associer engagement social et innovation formelle, comme dans *Combien de temps encore?* (*Wie lange noch?* 1921), *Les Canaques* (*Die Kanaken*, 1921) – deux pièces mises en scène par Erwin Piscator – et *Le Fils perdu* (*Der verlorene Sohn*<sup>32</sup>, 1928).

C'est aussi de soulèvement révolutionnaire que traite *Les Marins de Cattaro* (*Die Matrosen von Cattaro*, 1930<sup>33</sup>) de Friedrich Wolf. La pièce s'appuie sur un fait réel : les membres de l'équipage de plusieurs vaisseaux de guerre austro-hongrois de la base navale de Cattaro s'étaient mutinés dans les premiers jours de février 1918 pour protester contre la poursuite de la guerre et les mauvais traitements que leur faisaient subir les

30. Traduit par Huguette et René Radrizzani, in Ernst Toller, *Pièces écrites au pénitencier*, Chambéry, Comp'Act, 2003.

31. Voir page 145.

32. Voir page 239.

33. Voir page 325.

officiers. L'œuvre fait écho au *Cuirassé Potemkine*, le film d'Eisenstein sorti en 1925, et à la pièce de Reinhard Goering, *Bataille navale* (*Seeschlacht*, 1918), un dialogue entre sept matelots sur un navire de guerre peu avant la bataille<sup>34</sup>. Ce dernier drame est, selon Philippe Ivernel, « de bout en bout angoissant, halluciné, obsédant par la confrontation qu'il soutient au plus proche avec la mort violente dans le huis clos d'une tourelle blindée<sup>35</sup> ». Pur drame expressionniste, il passe de la « tragédie de l'apocalypse-révélation à un théâtre de l'agonie, qui joue l'angoisse d'un groupe en guerre, allant vers sa destruction<sup>36</sup> ».

Aux élans lyriques de la pièce de Goering, Wolf oppose un théâtre beaucoup plus militant, qui vise à donner une image précise et concrète des événements pour en tirer des enseignements. Il décrit minutieusement la vie sur un navire de guerre – il a lui-même été médecin dans la marine – et donne à ses personnages un parler authentique, truffé d'expressions tirées du jargon des matelots ; surtout, il met en scène l'affrontement entre différentes stratégies révolutionnaires ainsi que les moyens utilisés par les autorités militaires pour diviser les insurgés, étouffer la révolte et arrêter les meneurs. Si l'action échoue, les matelots – et avec eux les spectateurs – ont fait l'expérience de la révolution pour de nouvelles luttes, ce qu'exprime la phrase d'un d'entre eux après son arrestation : « Ce n'est pas la fin [...] ce n'est que le début. »

Comparée aux travaux de Bertolt Brecht, qui développent à la même époque une dramaturgie épique rompant à la fois avec l'aristotélisme et le réalisme photographique – *Homme pour homme* est écrit en 1929 – et expérimentent un théâtre prolétarien avec les « pièces didactiques », l'œuvre de Wolf, bien que virulente dans son propos, reste dans le cadre de la structure traditionnelle du drame, dans la mesure où le conflit est porté par des individualités bien dessinées s'affrontant au nom des idées qu'elles représentent. Moins directement militante, mais plus radicale dans sa forme, est la pièce de Walter Mehring, *Le Marchand de Berlin*, qui a pour toile de fond l'inflation des années vingt. Venu de Dada et du cabaret satirique, proche de Kurt Tucholsky, d'Erich Kästner et d'Alfred Döblin, Mehring est surtout connu comme poète satirique. Dans *Le Marchand de Berlin*, dont le titre fait évidemment référence au *Marchand de Venise* de

---

34. La pièce, traduite par Philippe Ivernel, a été publiée dans « Actualité du théâtre expressionniste », *op. cit.*, pp. 112-139.

35. Philippe Ivernel, « L'expressionnisme et l'expérience de la mort. Le cas de *Bataille navale* », *ibid.*, p. 105.

36. *Ibid.*, p. 111.

Shakespeare, il présente le parcours d'un juif de l'Est qui, arrivé à Berlin en pleine inflation avec 100 dollars en poche, devient l'homme le plus riche de la ville avant de tout perdre à la suite de la réforme monétaire. La pièce fait fi des contraintes de la scène, elle multiplie les lieux et les personnages pour donner une image vivante et authentique de la société berlinoise des années vingt. Parce qu'elle traite de malversations financières et dénonce les mécanismes de l'antisémitisme, elle fut violemment critiquée par les nazis, qui tentèrent d'en empêcher la représentation lors de sa création à la Volksbühne en 1929.

La question de l'intégration ou de l'exclusion des Juifs de la société allemande traverse toute l'histoire du théâtre allemand depuis la pièce de jeunesse de Lessing, *Les Juifs* (*Die Juden*), écrite en 1749. Il n'est pas étonnant qu'elle ressurgisse avec acuité dans les premières décennies du xx<sup>e</sup> siècle, alors que les actions dirigées contre les Juifs deviennent de plus en plus fréquentes et violentes. *Professeur Bernhardi* (*Professor Bernhardi*, 1912<sup>37</sup>), personnage principal de la pièce éponyme d'Arthur Schnitzler, est un médecin juif auquel il est reproché d'avoir refusé à un prêtre catholique de donner l'extrême-onction à une de ses malades. Alors qu'il s'agissait d'un geste médical — la patiente ne se savait pas condamnée et le médecin voulait qu'elle meure en paix — Bernhardi est diffamé en tant que juif, accusé à tort d'avoir molesté le prêtre, et condamné à deux mois de prison. Celui qui s'était intégré en devenant une figure éminente de la médecine à Vienne est renvoyé à sa « différence » à la fois par les chrétiens bien-pensants et par les arrivistes qui veulent prendre sa place. Tout en conservant la forme du drame de salon qui lui est propre, Schnitzler écrit là une de ses œuvres les plus engagées dans les problèmes politiques et sociaux qui secouent son époque. La question de l'antisémitisme est reprise sur un autre mode par Walter Mehring qui distille dans sa pièce un certain nombre de clichés antisémites et les confronte à la morale de ceux qui sont censés défendre les « vraies » valeurs. Elle se retrouve encore dans le texte qui clôt cette anthologie, *Ténèbres* (*Die Finsternisse*, 1937) de Gerhart Hauptmann, un auteur qui, après avoir été le principal représentant du naturalisme, a traversé la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle avec des œuvres de factures différentes qui ont fait de lui un grand auteur classique, parfois comparé à Goethe et à Shakespeare. *Ténèbres*, que nous reproduisons ici dans son intégralité<sup>38</sup>, est une pièce singulière : on y assiste aux préparatifs d'un enterrement dans une famille d'intellectuels juifs, préparatifs interrompus par des apparitions de

37. Voir page 55.

38. Voir page 395.

personnages bibliques. Le sujet a été inspiré à l'auteur par les funérailles d'un industriel juif auxquelles il avait été convié et par la disparition de son éditeur, juif lui aussi, auquel il était lié. La pièce ne comporte aucune attaque antisémite, mais, écrite en 1937, alors que les Juifs sont ouvertement persécutés et internés, elle ne manque pas de laisser perplexe sur les intentions profondes de l'auteur. Même si elle n'a pas été publiée à l'époque – pouvait-elle l'être d'ailleurs ? – on peut penser que Hauptmann voulait non seulement rendre un hommage littéraire à des amis disparus, mais aussi prendre ses distances face aux exactions du régime, alors que certains lui reprochaient de ne pas s'être exilé et de rester silencieux.

Parmi les auteurs dramatiques de cette époque, certains semblent échapper à tout classement, tant leur œuvre, essentiellement centrée sur eux-mêmes, est peu soucieuse des critères existants, même d'avant-garde. Il en va ainsi de Robert Walser avec sa pièce autobiographique *Félix* (*Felix-Szenen*, 1925<sup>39</sup>) et de Hans Henny Jahnn. Romancier, auteur dramatique, poète inspiré et réaliste à la fois, écologiste avant l'heure, facteur d'orgue – un des plus compétents de son époque – ce dernier est l'une des figures les plus originales de la littérature allemande du xx<sup>e</sup> siècle. Fondateur en 1920 de la communauté Ugrino, censée renouveler la foi et redonner au corps et à la sensualité une place que leur refuse le christianisme, il s'intéresse aux mythes et aux cultes de l'Antiquité et dessine des plans pour des édifices religieux, des écoles, des lieux publics. Dans ses pièces – *Le Pasteur Éphraïm Magnus* (*Pastor Ephraim Magnus*, 1921, mis en scène par Bertolt Brecht et Arnolt Bronnen en 1923<sup>40</sup>), *Le Couronnement de Richard III* (*Die Krönung Richard des Dritten*, 1921), *Le Médecin, sa femme, son fils* (*Der Arzt, sein Weib, sein Sohn*, 1922), *Médée* (*Medea*, 1926<sup>41</sup>) et *Au coin de la rue* (*Strassenecke*, 1931<sup>42</sup>), il décrit dans une langue sublime, soutenue par une grande inventivité formelle, un monde où dominent la détresse et l'angoisse.

Soucieux de rendre compte du réel, le théâtre des années vingt et trente se penche aussi tout naturellement sur la question de la démocratie et de sa fragilité – n'oublions pas qu'elle a été instaurée pour la première fois en Allemagne en 1919. Mais plutôt que de transposer directement l'histoire sur la scène, les auteurs ont souvent recours à la parabole, notamment

---

39. Voir page 201.

40. Traduit par Huguette et René Radrizzani, Paris, éditions José Corti, 1994.

41. Traduit par Huguette et René Radrizzani, Paris, éditions José Corti, 1998.

42. Voir page 343.

pour mettre leurs contemporains en garde contre la montée du fascisme ou pour en dénoncer les exactions.

Elias Canetti écrit *Comédie des vanités* (*Komödie der Eitelkeit*<sup>43</sup>) en 1933, l'année où le parti national-socialiste, pourtant minoritaire, obtient les pleins pouvoirs quelques mois seulement après la nomination de Hitler comme chancelier du Reich, le 30 janvier. Canetti dit avoir conçu cette pièce pour tenter de comprendre le rapport entre comportements de masse et puissance. Imaginant une société dans laquelle tous les objets susceptibles d'engendrer la vanité — photos, images, miroirs — doivent être remis aux autorités en vue d'être détruits, il s'interroge sur la nature même du phénomène totalitaire : le dépassement de l'individu (privé d'images de soi), la surveillance de tous par tous, l'uniformisation des comportements sous la pression du collectif, la destruction du passé et la création d'un nouveau monde sur les ruines fumantes de l'ancien. La pièce se présente ainsi comme une sorte de prélude à son ouvrage le plus connu, *Masse et Puissance* (*Masse und Macht*), publié en 1960, une étude sociale et anthropologique sur la psychologie de masse et les idéologies.

Jura Soyfer signe avec *Vineta, la ville engloutie* (*Vineta, die versunkene Stadt*, 1937<sup>44</sup>) une pièce à la fois onirique et ancrée dans la réalité politique. L'auteur, d'origine russe, réfugié en Autriche où il fait ses études, est d'abord connu comme satiriste par ses poèmes et par les pièces qu'il écrit pour les cabarets viennois ; il est aussi journaliste à l'*Arbeiter-Zeitung* (« Journal des travailleurs ») et au *Wiener Tag* (« Le Jour viennois »). Ses principales pièces — au nombre de cinq — sont écrites à partir de 1936, alors que les nazis, déjà solidement installés en Allemagne, menacent de mettre la main sur l'Autriche, une situation que Soyfer dénonce « sous le masque de l'ironie et du fantastique<sup>45</sup> ». *Vineta* (dont le nom évoque la capitale autrichienne, Vienna) est une cité engloutie depuis des siècles dans laquelle les habitants mènent une vie très ordinaire, si ce n'est qu'ils ont perdu la mémoire. Ils vivent dans un présent absolu, contents de leur sort. Le marin Jonny, qui a rejoint la cité après un accident de plongée, tente d'abord de s'y intégrer avant de se révolter contre cette société dans laquelle l'amnésie est tout simplement mortelle. La parabole a été diversement interprétée. Mais il est certain que l'absence de mémoire des

---

43. Voir page 353.

44. Voir page 365.

45. Jean-Marie Winkler, « Jura Soyfer : la conscience de *Vineta* », in Jura Soyfer, *Vineta, la ville engloutie*. Suivie d'*Astoria*, traduit par Gilbert Badia, Presses universitaires de Rouen, 1992, p. 9.

Vinétiens est, comme le relève Jean-Marie Winkler, «une allusion [...] au reniement de son passé démocratique par l'Autriche. Ou bien encore [à] la perte d'identité nationale consécutive à la programmation officielle du "second État allemand" par les austrofascistes et le renoncement à une tradition critique autrichienne, sacrifiée sur l'autel des valeurs conservatrices<sup>46</sup>.» Revenu à la vie réelle à la fin de la pièce, Jonny, désormais échoué dans un bistrot de Hambourg, déclare : «Bien sûr, je me suis dit souvent qu'il n'y a pas en réalité dans le monde une ville pareille à cette Vineta. Mais s'il y avait un jour un raz-de-marée, une grande guerre, une grande vague de barbarie, le monde entier ne pourrait-il pas devenir une immense Vineta<sup>47</sup>?» La mort de Jura Soyfer à l'âge de vingt-six ans au camp de Buchenwald et la difficulté à retrouver ses œuvres l'ont longtemps condamné à l'oubli. On le redécouvre enfin aujourd'hui<sup>48</sup>...

Dans sa *Théorie du drame moderne*<sup>49</sup>, Peter Szondi situe la fracture du drame au tournant du xx<sup>e</sup> siècle, avec Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Maeterlinck et Hauptmann : la forme dramatique, devenue trop étroite pour les nouveaux sujets traités par ces auteurs, tend à éclater pour s'orienter vers une structure plus narrative, celle de l'épique. Certaines œuvres présentées dans ce recueil donnent à penser qu'une rupture plus profonde encore s'est produite quelques années plus tard en Allemagne, à partir de 1907, lorsque Kokoschka écrit ses premières œuvres. Les auteurs mentionnés par Szondi restent malgré tout dans le cadre de la forme dramatique en maintenant dans leurs pièces une fable cohérente, des échanges dialogués et des personnages dotés d'une psychologie. Même si ces éléments sont menacés – notamment par le drame en stations de Strindberg ou la résurgence du passé sur la scène chez Ibsen ou Tchekhov – ils n'en constituent pas moins la structure profonde de leurs œuvres.

Or, dès les premières années du xx<sup>e</sup> siècle, le plateau devient l'objet d'expérimentations qui, pour certaines, renoncent aux personnages et brouillent les frontières entre les arts, comme chez Kokoschka, tandis que des auteurs comme Kaiser, Sorge ou Hasenclever cassent la structure linéaire du drame – au profit de formes éclatées – et imaginent

---

46. *Ibid.*, p. 13.

47. *Vineta, la ville engloutie*, traduction de Gilbert Badia, voir page 365.

48. Il faut rendre hommage aux éditeurs français qui l'ont publié dès les années quatre-vingt. En plus de l'édition déjà mentionnée, *Astoria* et *La Fin du monde*, traduits par Gilbert Badia, ont été édités en 1982 par les Publications de l'université de Rouen (coll. « France-Autriche »).

49. Peter Szondi, *La Théorie du drame moderne*, traduction de Sibylle Muller, Belval, Circé, 2006.

des personnages définis uniquement par leur fonction sociale. Cela ne signifie pas que la forme traditionnelle du drame disparaît des théâtres à cette époque, elle est encore bien présente, même chez des contestataires comme Carl Sternheim ou Heinrich Mann. Mais des avancées ont été faites, le drame peut prendre à présent des formes jusqu'ici inattendues – il est, au sens propre comme au figuré, dans tous ses états.

Les vingt-six pièces retenues dans ce volume donnent une idée de cette diversité, même si elles sont loin d'en dévoiler tous les aspects. Nous avons volontairement écarté les auteurs les plus connus, déjà traduits et publiés et, pour certains, souvent joués, comme Brecht, Horváth, Hofmannsthal ou Bruckner<sup>50</sup>, rapidement cités dans notre introduction. De Schnitzler, de Toller, de Kaiser et de Hauptmann, ont été privilégiés des textes restés jusqu'ici dans l'ombre. L'objectif n'était pas d'être exhaustif mais de donner accès à des œuvres qui, au-delà de leur intérêt historique, peuvent entrer en résonance avec la création contemporaine.

Philippe Ivernel nous a aidés à préparer ce travail. Il était un fin connaisseur du théâtre allemand du xx<sup>e</sup> siècle, notamment de la scène expressionniste, du théâtre d'agit-prop et de Bertolt Brecht. Ses conseils nous ont été précieux. Il nous a quittés le 1<sup>er</sup> juillet 2016. Nous lui dédions ce volume.

---

50. Voir note 27.

# Textes

# Gerhart Hauptmann

---

## *Ténèbres* *Requiem*

(*Die Finsternisse. Requiem, 1937*)

Traduit par Jean-Claude Berutti et Silvia Berutti-Ronelt

Si Gerhart Hauptmann<sup>1</sup> est encore aujourd'hui un auteur célèbre dont les drames sont régulièrement représentés sur les scènes des grands théâtres germanophones, son attitude opportuniste, pour ne pas dire sympathisante, face au national-socialisme continue de lui être reprochée. Il est d'autant plus surprenant de tomber sur cette pièce où l'auteur exprime une certaine réserve face à « ce brusque changement d'époque » (comme Hauptmann appelle pudiquement le régime national-socialiste dans *Ténèbres*), tout en mettant en avant sa sympathie pour les Juifs...

Que ce soit dans ses écrits, dans son journal ou dans des interviews, Hauptmann a émis des avis très contradictoires sur les Juifs. Il lui arrive d'écrire qu'il ne faut faire aucune différence entre les Juifs et la population non juive d'Allemagne, pour se déchaîner par ailleurs contre eux de la manière la plus vile, surtout quand il se sent attaqué en tant qu'auteur par l'intelligentsia juive.

Parmi ses amis proches, on compte deux personnalités importantes de confession juive : l'un est son éditeur, Samuel Fischer, avec qui il entretient une relation conflictuelle mais régulière pendant une quarantaine d'années. L'autre est Max Pinkus, directeur d'une usine de textile en Silésie, un de ses grands admirateurs, qui, à côté d'une bibliothèque silésienne, a constitué une « collection Hauptmann ». Ses deux amis meurent en 1934 à quelques mois d'intervalle. Hauptmann et sa femme se rendent en juin à l'enterrement de Max Pinkus dont le décès est tenu secret jusqu'après ses obsèques afin de ne pas provoquer de réactions antisémites. Le repas de funérailles servira de base à *Ténèbres*.

---

1. Deux pièces de Hauptmann, *Âmes solitaires* et *La Peau de castor*, ont été publiées aux éditions Théâtrales, traduites par Jörn Cambreleng et Jean-Pierre Lefebvre, respectivement.

Lorsque Samuel Fischer meurt en automne de la même année, Hauptmann écrit une nécrologie de son éditeur sans prendre trop de risques. Il n'y parle ni des origines de Fischer ni des auteurs juifs qu'il a édités, tels Schnitzler, Altenberg ou Döblin. Pourtant, cette nécrologie reçoit une critique acerbe du côté des nationaux-socialistes. Lorsque, en décembre de la même année, la veuve de Fischer envoie le masque mortuaire de feu son époux à Hauptmann, ce dernier note dans son journal que ce masque montre les traits d'un « cheik Bédouin, d'un cavalier, d'un chevalier, d'un guerrier ». Impressionné par ce changement, Hauptmann veut écrire un poème sur ce sujet. Celui-ci, en fin de compte, deviendra un drame...

*Ténèbres* est une pièce mystérieuse et ambiguë. Son obscurité réside principalement dans deux visions : dans la scène 3, le défunt convie le prophète Élie, le disciple Jean et Ahasvérus à table et, dans la scène 4, Ahasvérus apparaît sous les traits du frère de la belle-fille. Or Ahasvérus est le symbole de l'errance des Juifs et de leur non-appartenance à un pays précis : dans le cas présent, à l'Allemagne. La pièce dit pourtant de l'industriel défunt que « selon sa langue et son âme, c'était un Allemand et personne comme lui n'a aimé sa province, la Silésie. » Dans la mort, ce même homme s'est mis à ressembler à un cheik bédouin ou à un chef berbère, trahissant ainsi ses origines, sa « vraie appartenance »... Par ailleurs, en dépit de sa sympathie pour les Juifs, la pièce soulève la question de savoir s'ils ne sont pas d'une certaine manière responsables de leur persécution en manquant de compréhension face à toute non-judaïcité.

Quoi qu'il en soit, à la fin de la guerre, Hauptmann est pris de peur et fait brûler les manuscrits du drame ainsi que, probablement, ceux d'un autre drame « juif » demeuré à l'état de fragment, *Raoul Markuse*. À l'insu de l'auteur, deux copies – dont l'une réalisée en cachette par la femme de son archiviste Voigt – ont pourtant échappé aux flammes. Après la guerre, Voigt enverra *Ténèbres* au germaniste américain Walter A. Reichart. Finalement, juste avant sa mort, en 1946, Hauptmann autorise la publication de sa pièce. Elle sera éditée en 1947.

Si l'on créait un cabinet de curiosités du théâtre européen, *Ténèbres* y figurerait certainement en bonne place ! Au-delà de ses conditions d'écriture, de disparition et de retour sur le devant de la scène, la pièce de Hauptmann est digne d'être représentée, ne serait-ce que pour en éclairer le sens. Au-delà de la critique évidente, mais tout de même assez discrète, du national-socialisme et de l'antisémitisme, il faudrait questionner *Ténèbres* par rapport à aujourd'hui : que peuvent représenter pour nous les tentations spiritualistes que la pièce semble contenir, et comment pourraient-elles faire écho dans leur profond pessimisme au monde contemporain ?

---

# Ténèbres

[Texte intégral]

*Lieu de l'action : une petite ville de Silésie.*

*En 1934.*

## SCÈNE 1

*Une pièce haute de plafond. Lourd style Renaissance. Plafond pesant. Nuit. Une table dressée pour huit personnes. Le blanc des nappes et des serviettes en damas ressort tout particulièrement. Cristal. Couverts en argent massif, tout comme les candélabres avec bougies. Une horloge avec un carillon sonne minuit.*

*Siegfried Kroner et le domestique Rotherfür entrent.*

*Rotherfür est en queue-de-pie.*

KRONER.- Quand est-il décédé ?

ROTHERFÜR.- Samedi matin. Nous sommes aujourd'hui mardi. Déjà mercredi, minuit vient de sonner. C'est donc aujourd'hui qu'il sera enterré. — Mais vous devez vous changer !

KRONER.- Où est le corps ?

ROTHERFÜR.- En face, dans l'autre maison.

KRONER.- Ça va être trop tard pour le masque. On aurait dû m'appeler plus tôt. Pas étonnant que les gens soient ensuite mécontents.

ROTHERFÜR.- Le mieux serait d'aller tout de suite de l'autre côté. Avez-vous sous la main du plâtre ou de la cire, ou n'importe quoi d'autre dont vous avez besoin pour le moulage !?

KRONER.- Oui, bien sûr. C'est dans la voiture. Au fait, je viens de passer à peu près huit heures sur la route. Auriez-vous au moins quelque chose à boire ? Ce ne sera pas long. Je mangerai quand j'aurai terminé.

ROTHERFÜR.- Le concierge de feu le conseiller commercial aura certainement une bouteille de bière. — Nous attendons un certain monsieur von Herdberg — vous savez, l'écrivain, et son épouse. Il vient en

voiture. La forte pluie les aura probablement retardés. C'était un ami de feu le conseiller commercial. On l'attend pour passer à table.

KRONER.- Je vais me dépêcher autant que faire se peut. Je suis très ami avec l'écrivain.

ROTHERFÜR.- Mais — monsieur Kroner, vous devriez vous changer. Vous avez, j'espère, au moins un veston noir dans votre valise ?

KRONER.- Ce métier que la détresse me force à exercer en a fait une sorte de vêtement de travail.

ROTHERFÜR.- Venez donc ! Le jardinier va vous conduire chez le concierge.

*Ils sortent.*

## SCÈNE 2

*Rotherfür et Aumiller. Aumiller est également en queue-de-pie.*

ROTHERFÜR.- Qu'est-ce que nous allons devenir, mon cher Aumiller ?

AUMILLER.- Pour toi, tout sera comme par le passé, Rotherfür. Car enfin, tu es au service de Lutz. Moi, j'étais chez le père, et il est mort. Je vais bientôt me retrouver à la rue avec femme et enfant.

ROTHERFÜR.- Dieu seul sait si Lutz me gardera. Mauvais temps pour les Juifs tout d'un coup.

AUMILLER.- Ciel, je ne les envie pas.

ROTHERFÜR.- Quand on y pense : comment le conseiller commercial a fait de Ranstadt une ville prospère grâce à ses usines. Les damas exportés dans tous les continents. Le lin de Silésie, célèbre dans le monde entier. Il n'a pas délaissé les Juifs non plus ; pense donc aux hôpitaux interconfessionnels, aux foyers d'enfants ! Et personne ne l'a jamais quitté sans avoir été consolé !

AUMILLER.- C'est bien beau, tout ça, mais ne te brûle pas les doigts !

ROTHERFÜR.- ... et aujourd'hui, alors que toute la ville devrait suivre son cercueil, on annoncera son décès après qu'il aura été enfoui en catimini entre nuit et brouillard.

AUMILLER.- Une voiture vient d'arriver.

*Ils prennent tous deux les candélabres et pressent un peu le pas en sortant.*

**SCÈNE 3**

*De trois côtés différents, des ombres entrent et prennent place à table : le prophète Élie, le disciple Jean et Ahasvérus.*

ÉLIE.- As-tu été convié à table ? As-tu été convié par Joël à table ?

AHASVÉRUS.- J'ai été convié par Joël à table.

ÉLIE.- Et toi, Jean ? Toi aussi, tu as été convié ?

JEAN.- Moi aussi.

*Ils prennent place à table, éloignés les uns des autres.*

ÉLIE.- Joël sait-il que nous sommes venus ? (*à Jean*) Va lui dire que nous sommes venus !

*Jean s'éloigne par l'une des portes en flottant tel un nuage.*

ÉLIE.- Voici le fardeau que le prophète Habacuc a vu.

AHASVÉRUS.- D'éternité en éternité, je porte ce fardeau. Joël est mort, mais Israël ne meurt pas.

*Jean entre de nouveau en flottant ; à côté de lui, Joël dans des linceuls blancs. Tous les deux prennent place, Joël au bout de la table.*

JOËL.- J'ai beaucoup entendu parler de vous au cours de ma vie. À présent vous voilà chez moi.

ÉLIE, AHASVÉRUS, JEAN.- (*simultanément*) Oui !

JOËL.- Vous allez recevoir une amère nourriture.

ÉLIE.- Je n'ai jamais rien mangé d'autre, Joël.

JOËL.- Bien !

AHASVÉRUS.- Je m'étrangle avec la nourriture de la vie. Une cruauté irréconciliable la fourre dans ma bouche. Le jour, je dors avec des rêves éprouvants. La nuit, j'erre d'un tombeau à l'autre, torturé par une soif brûlante de mort. Il arrive souvent qu'un ange aux ailes de colombe vole vers moi. Enfin ! J'exulte intérieurement, mais c'est à un autre qu'il apporte la mort.

JOËL.- Suis-je mort ?

ÉLIE.- Oui, tu l'es. Et moi, je suis l'envoyé du Dieu miséricordieux.

JOËL.- Peux-tu mourir comme lui ?

ÉLIE.- Je vis à un niveau supérieur.

JOËL.- Et toi ? Et toi ?

JEAN.- J'attends avec patience le retour sur terre du miséricordieux Fils de Dieu.

JOËL.- Alors tu es en meilleure posture qu'Ahasvérus ?

*Jean fixe son assiette sans répondre.*

Bien !

ÉLIE.- Et qu'as-tu à boire, Joël ?

JOËL.- Buvez ! Tétez l'amère éponge gorgée de fiel.

*Les apparitions s'estompent puis disparaissent.*

#### SCÈNE 4

*Esther entre avec Rotherfür et Aumiller.*

ESTHER.- Tout est prêt ?

ROTHERFÜR.- Oui, Madame. — Nous nous réjouissons que monsieur von Herdberg et son épouse soient finalement venus malgré tout.

ESTHER.- Vous vous réjouissez, Rotherfür ? — Ah oui ! Vous voulez dire, parce que même les rares non-Juifs très proches de mon beau-père ne se sont pas annoncés à l'enterrement. — Dites en cuisine qu'on peut servir.

*Elle examine les couverts.*

Ici, mon mari — madame von Herdberg à sa droite, — à côté de madame von Herdberg, le professeur Friedländer — ensuite c'est moi et puis monsieur von Herdberg. — Ici, mademoiselle Zich — elle n'était que la gouvernante du défunt, mais c'est une perte pour elle aussi. Pour cette fois monsieur von Herdberg ne sera pas fâché de ce voisinage. Voici deux couverts de trop. Mon frère peut encore arriver. Le mauvais temps l'aura retardé. Mais vous pouvez enlever les couverts.

ROTHERFÜR.- Le sculpteur de Berlin vient tout juste de mouler le masque de monsieur le conseiller commercial. Il compte bien partager votre dîner.

ESTHER.- Ah, ce Kroner ! Ce Kroner ! Quel boulet ! Qu'est-ce qui fait un tel vacarme en passant par la porte cochère, Aumiller ?

*Les domestiques se regardent sans répondre.*

Ah oui, je sais. On vient le chercher. — Est-ce calme devant la porte ?  
Ou y a-t-il un attroupement de badauds ?

ROTHERFÜR.- (*regarde à travers le rideau de la fenêtre.*) Tout est parfaitement calme, madame.

ESTHER.- Dieu soit loué, le secret a été bien gardé.

AUMILLER.- Personne n'est au courant dans toute la ville.

*Lutz Joël entre en queue-de-pie.*

LUTZ.- J'entends dire que les Herdberg sont arrivés.

ESTHER.- Oui, Dieu soit loué, te voilà, Lutz !

LUTZ.- On n'a pas idée de tout ce qu'il y a à faire jusqu'à ce qu'on mette un défunt en terre. J'ai dû aussi me changer.

AUMILLER.- Monsieur von Herdberg viendra également en queue-de-pie. Pour le sculpteur Kroner, j'ai préparé un vieux frac de monsieur.

LUTZ.- Le sculpteur Kroner ! Le sculpteur Kroner ! — Regarde, Esther, ce que mon père a écrit sur ce bout de papier la nuit avant sa mort !

ESTHER.- Je le lirai plus tard, Lutz !

LUTZ.- (*lit.*) « Combien de temps, Seigneur, devrai-je crier, sans que tu ne veuilles m'entendre ! Combien de temps devrai-je t'appeler à l'aide contre l'ignominie, et tu ne veux pas me secourir. » Quel était ce bruit sourd dans la cour ?

ESTHER.- On charge quelque chose sur la voiture.

LUTZ.- (*soupire douloureusement.*) Oui, finalement on devient « quelque chose ». Quant à Kroner : un bon sculpteur ; Père faisait grand cas de lui.

ESTHER.- Il est fatigant avec ses questions incessantes.

*On entend de nouveau le bruit d'une voiture qui traverse en cahotant la porte cochère. Tous restent silencieux.*

LUTZ.- Voilà ! C'était donc le moment. À la fin, il faut bien tout laisser derrière soi, et Kroner est apparemment arrivé juste à temps.

ESTHER.- Je le trouve lugubre, cet homme, avec son métier. Souper à côté de lui me répugne presque.

# Le drame en révolution

---

*Écritures théâtrales allemandes 1907-1937*

---

Sous la direction de Jean-Louis Besson et Cécile Schenck

Le théâtre allemand n'est plus à découvrir ? Et pourtant !

Dans les premières décennies du xx<sup>e</sup> siècle, jusqu'à ce que le nazisme étouffe toute création artistique originale, des auteurs de langue allemande ont profondément bouleversé l'écriture dramatique. Certains sont bien connus – Brecht, Schnitzler, Horváth –, d'autres beaucoup moins.

L'objectif de cet ouvrage est de faire découvrir des textes étonnants, émouvants, insolents, poétiques ou drôles. Tout en ayant marqué leur époque, leurs auteurs anticipent sur la création contemporaine dans la mesure où ils sont en quête d'une nouvelle dramaturgie. Celle-ci se nourrit parfois de l'ancienne, mais le plus souvent perturbe les formes existantes, mélange les arts, déconstruit les personnages, casse la fable et questionne la représentation. On ne s'étonnera pas de trouver parmi les auteurs un peintre, Oskar Kokoschka, un sculpteur, Ernst Barlach, un musicien, Hans Henny Jahnn, des romanciers, Robert Walser, Heinrich et Klaus Mann, des activistes révolutionnaires, Ernst Toller, Friedrich Wolf, Walter Mehring, Jura Soyfer et des figures singulières comme Reinhard Goering ou Albert Drach.

Les 26 textes de ce recueil (22 extraits longs et 4 œuvres intégrales) ont été choisis, présentés et, pour la plupart, traduits par des membres du comité allemand de la Maison Antoine-Vitez, dans le cadre d'un travail en commun coordonné par Jean-Louis Besson et Cécile Schenck.

Avec le concours de l'EA 4414 HAR, de l'université Paris-Nanterre et du Goethe-Institut



---

ISBN : 978-2-84260-742-5 | 25 €



---

[www.editionstheatrales.fr](http://www.editionstheatrales.fr)  
[www.maisonantoinevitez.com](http://www.maisonantoinevitez.com)