



AVERTISSEMENT

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

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

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

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

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

Claudie VILLARD

Université de Metz

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

et sa réception sur les scènes allemandes

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE LETTRES - METZ -	
N° Inv.	1991 024 L t. 2
Cote	L/M2 91/5
Loc.	MAGASIN

TOME II

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

1991

TROISIEME PARTIE

**Césure et renouveau: le théâtre d'exil au service
du combat pour la Raison**

CHAPITRE VII

La double césure: du drame au roman et de Berlin à l'exil (1928 - 1940)

«Ich selber bin überzeugt, daß die ungeheure, blutige Groteske, die sich in uns und an uns allen austobt, enden wird mit dem Sieg der Vernunft über die Dummheit.»

Lion FEUCHTWANGER dans *Exil* (1940)

CHAPITRE VII

LA DOUBLE CESURE: DU DRAME AU ROMAN ET DE BERLIN A L'EXIL (1928-1940)

Lorsque fut montée à Berlin, en avril 1930, la pièce *Wird Hill amnestiert ?*, ce devait être la dernière création d'une œuvre dramatique de Feuchtwanger en Allemagne avant l'exil et la guerre. La rédaction de la comédie alors présentée au public remontait à la première moitié des années vingt et si l'auteur l'avait sortie de ses tiroirs, c'était pour la présenter en parallèle avec le roman *Erfolg* édité la même année. Drame et roman traitaient du même sujet: un homme est condamné injustement, pour des raisons politiques; une femme qui l'aime s'emploie à le faire libérer, mais cette libération en fin de compte est plutôt le fait du hasard que le résultat de ses efforts.

Un fossé séparait les deux œuvres et le retentissement du roman *Erfolg*, œuvre de dimension politique prenant pour cible la Bavière réactionnaire des années 1922-1924, éclipsait la sortie de la pièce, comédie «anglo-saxonne» dans le style de Bernard Shaw. Cette mise en retrait de l'œuvre dramatique au profit de l'œuvre narrative était symptomatique. Depuis que l'élargissement du drame *Jud Süß* au roman de même nom, avait apporté à l'écrivain une célébrité internationale, les contraintes imposées par le drame lui pesaient de plus en plus. Alors qu'en 1919, dans sa préface à *Thomas Wendt*, il voyait dans le contact avec le public la consécration véritable pour le texte écrit, il ne manquait pas une occasion désormais pour déplorer qu'une œuvre dramatique ne puisse être considérée comme achevée que lorsqu'elle est jouée.¹ Il invitait même le spectateur potentiel à se jouer pour lui-même les pièces et à leur donner la signification qui lui convint.² L'expérience avait appris à Feuchtwanger une certaine méfiance envers les hommes de théâtre et aussi les critiques, dont il avait souvent jugé les interprétations erronées. Le public dans sa masse lui était aussi devenu de plus en plus étranger au fil des années vingt, depuis que des groupes d'extrémistes avaient troublé la représentation de plusieurs de ses pièces: il le voyait

1 «Leider wird ein Stück erst fertig, wenn es gespielt wird. Es bleibt mißlich, in einer Zeit, in der es schwer ist, sich mit einem einzelnen über die einfachsten Dinge zu verständigen, erst auf dem Umweg über 30- oder 40 Helfer an den Empfänger zu gelangen. In: *Ratschläge für die Lektüre meiner «Angelsächsische Stücke»*. (1929) Op. cit. p.665.

2 «Spielen Sie sich, bitte, die beiden Stücke (= *Kalkutta*, *4. Mai* et *Die Petroleuminseln*) vor, allein, auf der Bühne Ihres Heims. Dann habe ich die große Chance, mich mit nur einem Partner verständigen zu müssen statt mit fünfzig.» Ibidem, p.665. Voir aussi *Zu meinem Stück «Die Petroleuminseln»*. Op. cit. p.360.

avide de sensations, inapte à entrer dans toute «idée» développée par l'auteur dramatique.¹

Le dramaturge Feuchtwanger était «mûr» pour une carrière de romancier. La césure dans sa production dramatique avait été préparée par le succès inattendu du roman *Jud Süß* en 1925. Ses expériences au théâtre dans la deuxième moitié de la décennie et l'orientation nouvelle prise avec *Erfolg*, son premier roman d'actualité, rédigé entre 1927 et 1929, avaient fait le reste.

Il gardait pourtant quelques projets dramatiques en réserve, comme pour se persuader qu'il reviendrait malgré tout au théâtre, en des temps meilleurs. Ainsi envisageait-il en juin 1928 d'écrire une pièce opposant Bismarck à Marx: il s'agit, écrivait-il, de représenter «avec l'objectivité du géologue, les strates constituant la base sur laquelle se fonde notre génération».² Le projet était d'envergure et laissait présager une vision fort critique du marxisme dont l'écrivain voyait l'extraordinaire diffusion autour de lui à Berlin. Il en avait l'exemple avec son ami Brecht dont l'engagement en ce sens lui était peu compréhensible, l'irritait et l'amusait à la fois. Cette «matière» n'a jamais été mise en forme dramatique, mais elle a trouvé sa place dans le roman *Erfolg*, sans le contrepoint de la figure de Bismarck. Le projet d'une pièce sur Benjamin Franklin et Beaumarchais, réalisé seulement en 1944 avec *Waffen für Amerika*, date aussi de cette époque.

En 1931 encore, Feuchtwanger réaffirmait publiquement son intérêt pour le drame historique. Le 15 mars, lors d'une manifestation internationale à Berlin sur le thème «Le théâtre comme facteur culturel», il le définissait comme «la façon la plus noble de concevoir la politique et de la faire» – rien de moins – à une époque où la politique était partout et agitait les esprits.³ Le drame avait là une chance à saisir, car il

1 Voir à ce sujet le texte de Feuchtwanger déjà cité plus haut, au chapitre V: *Die Bühnenkunst und die neue Zeit*. In: *Glossarium*. 1921. Op. cit. p.7-8.

2 Citons largement ce bref article dans lequel Feuchtwanger esquisse son projet *Bismarck und Karl Marx*: «Unter den Dramenprojekten, die mich beschäftigen, steht zur Zeit der Plan voran, Bismarck und Karl Marx in ein Drama zu verflechten. Nicht etwa sollen die beiden Männer sich begegnen oder in einen äußeren, handlungsmäßigen Zusammenhang gebracht werden, vielmehr soll sichtbar werden, wie verschieden die gleichen Ereignisse auf zwei Männer wirken. Gezeigt soll also werden, wie weit ein Mensch abhängig ist von seiner Zeit, wie weit er sich abschleift, und wie weit er sich gegen sie behaupten kann. (...) Die Antithese soll nicht da gepackt werden, wo sie äußerlich sichtbar wird, sondern an ihrer Wurzel. Es soll nicht das Schicksal eines Mannes oder das Schicksal zweier Männer, sondern es sollen mit der Sachlichkeit des Geologen die Schichten des Fundaments dargestellt sein, auf denen unsere Generation basiert.» Lion FEUCHTWANGER: *Bismarck und Karl Marx*. In: *Das Theater*. Jg. IX, Nr.12, Berlin, Juni 1928. P.302.

3 «Die Leidenschaft, die heute uns alle mit am stärksten bewegt, ist die politische, und es wäre äußerst töricht, wenn die Bühne darauf verzichten wollte, diese Leidenschaft für ihre Zwecke zu nutzen. Ein wenig mehr von oben gesehen ist nun das historische Drama die edelste Form, Politik

permettait de s'élever au-dessus des intérêts les plus vils pour accéder à «cet espace plus pur où il devient possible d'avoir, grâce à la distance, une vue d'ensemble sur les choses». ¹ Mission ambitieuse s'il en est, qui témoignait de la haute idée que se faisait alors l'écrivain de l'«impact» du théâtre sur le public de son temps. Cette conception était née du dégoût ressenti devant la «barbarie» des mœurs politiques en Allemagne. Elle exprimait le désarroi et aussi les illusions de certains intellectuels libéraux à la veille de la prise de pouvoir des fascistes. Le théâtre pouvait-il être pour ceux qui voulaient participer à la vie publique ce «hâvre» permettant d'échapper à «l'agitation bruyante» et à la «boue» du monde politique ? ² Feuchtwanger allait jusqu'à formuler l'idée que le drame historique, comme la tragédie selon Aristote, était le plus apte à permettre la «Katharsis»: la purification des passions politiques. ³ Il terminait sur cette profession de foi:

*Le drame historique offre une chance extraordinaire pour le théâtre, pour l'Etat et pour tous ceux qui ne sont pas des barbares. L'art de la scène a ici la possibilité de se dépasser, grâce à la grandeur de son objet, et d'être pour l'Etat et la société un moyen efficace pour purifier et adoucir nos rudes mœurs politiques. Le scène devient véritablement une institution morale lorsqu'elle présente un théâtre actuel dans le costume le plus efficace et le plus digne: celui de l'histoire.*⁴

Point n'était besoin de lire entre les lignes pour comprendre l'engagement de l'écrivain contre la barbarie fasciste dont il pressentait la prise de pouvoir; pour comprendre aussi qu'il faisait là sans doute le constat de l'échec du théâtre politique d'agitation avec ses moyens directs, inefficaces selon lui. Son théâtre d'exil est le fruit de la même conception de la dimension politique du drame historique.

zu begreifen und Politik zu machen.» In: *Gegenwartsprobleme im historischen Gewand*. In: *Die Szene*, 21 (1931), Mai 1931. P.136.

- 1 «Das historische Drama hebt den, der es gibt, und den, der es nimmt, aus der widerwärtigen Stickluft platter Einzelinteressen, aus dem engen Käfig des allernächsten Nutzens in den reinen Raum, wo die Betrachtung großer Zusammenhänge, die distanzierte Schau des Ganzen möglich wird.» Ibidem, p.136.
- 2 «Inmitten der wüsten Barbarei, mit der man heute bei uns Politik macht und diskutiert, ist das historische Drama beinahe der letzte Zufluchtsort für den, der politische Dinge ohne Schmutz und unflätigen Lärm öffentlich darstellen will.» Ibidem, p.136.
- 3 «Lassen Sie mich die Theorie des Aristoteles von der Tragödie auf das historische Drama dahin anwenden, daß die Reinigung auch der politischen Leidenschaften am würdigsten und wirksamsten von der Schaubühne her vollzogen werden kann.» Ibidem, p.136
- 4 «Es liegt im historischen Drama für das Theater, für den Staat und für alle Nichtbarbaren eine außerordentliche Chance. Die Kunst der Bühne hat hier die Möglichkeit, am großen Gegenstand zu wachsen, Staat und Gesellschaft ein wirksamstes Mittel, unsere rauhen politischen Sitten zu klären und zu sänftigen. Die Schaubühne wird in Wahrheit zur moralischen Anstalt, wenn sie Zeittheater in seinem wirksamsten und würdigsten Gewand gibt: im historischen.» Ibidem, p.137.

Ces projets, ces réflexions le montraient sans ambiguïté: l'écrivain n'avait certes plus écrit pour le théâtre depuis l'adaptation de *Warren Hastings* avec Brecht et l'achèvement de *Die Petroleuminseln* en 1926, mais cette césure dans sa production dramatique était provisoire dans son esprit.

L'arrivée au pouvoir de Hitler, le 30 janvier 1933, allait provoquer une seconde césure, plus durable: celle imposée par l'exil. Pour les exilés, qu'ils aient trouvé refuge en France, comme Feuchtwanger, ou ailleurs, les scènes théâtrales où faire représenter leurs œuvres n'étaient pratiquement plus accessibles. Le choix de l'écriture narrative devenait une nécessité pour survivre. Pourtant, Feuchtwanger ne perdait pas le contact avec le théâtre: il remaniait et rééditait ses propres drames, suivait les réalisations et les projets de Brecht et s'intéressait à la production de jeunes auteurs tels que Julius Hay.

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

«Comédie en quatre actes», la pièce *Wird Hill amnestiert ?* fut publiée en 1927 dans le recueil *Drei angelsächsische Stücke*, à la suite de *Die Petroleuminseln* et *Kalkutta, 4. Mai*¹. L'unité de ton est incontestable entre les trois œuvres qui cultivent un ton léger, volontiers provocant, sur des sujets graves: la lutte inhumaine des multinationales pour les monopoles économiques dans *Die Petroleuminseln*, le dualisme du progrès et de la morale dans *Kalkutta, 4. Mai* et dans *Wird Hill amnestiert ?*, il s'agit du combat pour la justice et de l'héroïsme: pour un acte d'humanité, un homme a été condamné injustement par une justice politique, une femme s'efforce d'obtenir sa liberté. L'ironie caustique des dialogues n'est pas sans rappeler Brecht, l'humour et la «pointe» finale rappellent Bernard Shaw.

Dater avec exactitude la rédaction de la pièce est, une fois encore, un exercice difficile. Feuchtwanger s'est appliqué à brouiller les pistes, selon son habitude. Il situe l'action de la comédie dans «une grande ville anglaise» en 1925² et cette date apparaît à deux reprises au premier acte, dans des contextes où l'année 1925 est à comprendre dans le sens d'une époque de réalisme et d'objectivité. Subjectivité et sentimentalisme n'y sont plus de mise³. L'action de *Die Petroleuminseln* était située

¹ *Wird Hill amnestiert ? Komödie in vier Akten*. In: *Drei angelsächsische Stücke*. Op. cit. p.213-310. Jamais réédité depuis, le texte a été repris dans l'édition de Dahlke, in: *Dramen II*. Op. cit. p.131-202. (Edition citée). Pour le commentaire de Dahlke, voir p.729-742.

² Voir *Wird Hill amnestiert ?*, op. cit. p.132.

³ Voir *Wird Hill amnestiert ?*, op. cit. p. 133: «Es ist weit mit dem Reich gekommen, daß man noch im Jahr 1925 auf einen solchen Schwindel hereinfällt.» De même p.146 ce dialogue: «- Das ist eine Antwort für Kinder und fürs Theater.- Keine Antwort für Politiker und Geschäftsleute.-»

en 1923. Par ces deux dates, l'auteur a établi une sorte de continuité entre les deux pièces, dont la signification est peut-être celle-ci: en 1923, la femme d'affaires Miss Gray mène un combat brutal contre sa rivale, la belle Peruchacha, qui incarne la civilisation d'hier. En 1925, les jeux sont faits, les valeurs «anciennes» de l'humanisme et du cœur n'ont plus cours. 1925 avait en outre marqué une étape nouvelle dans la carrière de l'écrivain, puisqu'il avait alors tourné le dos à Munich pour rejoindre la métropole prussienne.

Pourtant, prenant la plume en 1930, au lendemain de la création de la pièce à Berlin, pour s'expliquer sur la signification de l'œuvre, Feuchtwanger en situe la rédaction en 1923¹. Cette date est sujette à caution et on la discutera d'autant plus volontiers que l'on connaît la propension de l'auteur à antidater ses œuvres, pour des raisons n'apparaissant pas avec évidence. L'argumentation développée par Dahlke sur ce problème est convaincante et accrédite l'hypothèse de l'achèvement de l'œuvre fin 1924, au plus tard début 1925. Il est en effet peu probable que l'auteur y ait encore travaillé longtemps après son installation à Berlin. Traiter sur le mode léger le problème de l'amnistie politique et, plus largement, celui d'une justice politique, était encore concevable à Munich, au lendemain du putsch manqué de Hitler, dont beaucoup, Brecht par exemple, n'avaient vu que le ridicule et non le danger pour la république. En 1925, l'arrivée à la présidence du Maréchal Hindenburg faisait entrer cette République dans une phase de restauration de couleur nationaliste qui ne laissait augurer rien de bon pour les esprits libéraux. La «comédie» n'avait alors plus guère de raison d'être, ce qui donne à penser qu'elle renvoyait aux expériences munichoises du dramaturge. Nombreuses avaient été les «affaires» judiciaires qui avaient agité la vie politique à Munich depuis l'écrasement de la «République des Conseils». Le plus souvent dramatiques, elles pouvaient apparaître sous un jour grotesque tant l'arbitraire du pouvoir s'y révélait sans fard.

Dans *Thomas Wendt*, Feuchtwanger avait pris ses distances à l'égard de l'engagement politique d'intellectuels tels que Toller et Mühsam, en 1918-1919. Par la suite, il n'en avait pas pour autant approuvé les excès d'une justice politique qui, en Bavière, maintenait les deux écrivains en prison malgré l'amnistie décrétée par le Reichstag en juin 1922, au lendemain de l'assassinat de Rathenau, pour les acteurs de la Révolution. Toller ne devait sortir de prison que le 15 juillet 1924, trois mois après la libération du Comte d'Arco, le meurtrier d'Eisner. Erich Mühsam était alors lui aussi amnistié. Si la pièce *Wird Hill amnestiert?*, qui s'achevait sur la libération du prisonnier Hill, faisait référence à ces «cas», choisir le ton de la comédie pour les évoquer, même indirectement, s'expliquait mal.

Keine Antwort für 1925.» La réponse en question est la seule légitimation que peut présenter Aileen pour son engagement en faveur de Hill: son attachement pour lui.

¹ Voir *Wird Hill amnestiert? Glossen anlässlich der Berliner Aufführung*. (1930). Repris dans *Dramen II*, op. cit. p.203.

Mais une autre «affaire» avait agité l'opinion à cette époque, trouvant un dénouement heureux en décembre 1924, après bien des péripéties: l'affaire Fechenbach. Elle n'était pas dénuée de côtés grotesques, à la fois dans les circonstances de la condamnation de cet ancien secrétaire de Kurt Eisner et dans la campagne qui avait mené à sa libération. Certaines similitudes permettent de penser que Feuchtwanger a puisé là une bonne part de son inspiration. L'œuvre n'aurait pu alors être achevée avant la fin de l'année 1924.

Felix Fechenbach avait été arrêté tardivement, en 1922, puis rapidement condamné pour trahison de secrets d'Etat à des puissances étrangères en avril 1919. Il n'avait en fait communiqué que des informations déjà publiées dans la presse munichoise. Le rôle tout à fait secondaire qu'il avait joué au moment des événements révolutionnaires ne justifiait pas le caractère expéditif du jugement. La condamnation avait en outre été prononcée sans possibilité d'appel, sur fond de conflit entre la Bavière et le Reich à propos de leurs prérogatives respectives, et avait trouvé un certain écho dans la presse libérale, dans *Die Weltbühne* en particulier. L'affaire n'avait pris la dimension d'un scandale judiciaire qu'en 1923, lors d'une interpellation au Reichstag, mais sans résultat immédiat.

L'«affaire Dreyfus» et l'engagement de Zola avaient alors été invoqués par un défenseur engagé qui, sans connaître Fechenbach, prenait fait et cause pour le condamné, dans les colonnes de *Die Weltbühne*.¹ Les accents pathétiques de ce plaidoyer ont trouvé leur transposition dans la pièce, où Aileen Blodget, l'amie de Hill, joue sur le registre de l'émotion pour gagner l'opinion publique et certains hommes influents à la cause de celui-ci.² La dimension nationale donnée à l'affaire, présentée dans le périodique comme le «point de cristallisation» autour duquel la nation pourrait se retrouver unie, avait quelque chose de démesuré et ce d'autant plus qu'aucune prise de conscience des forces politiques en jeu ne l'accompagnait.³ L'affaire était dépolitisée et l'auteur de l'article en appelait aux intellectuels afin qu'ils

¹ Gerhart POHL: *Der deutsche Dreyfus*. In: *Die Weltbühne*, 19 (1923), 38 (20.9.1923), p.280-282.

² On peut lire dans cette article: «Fechenbach sitzt im Zuchthaus. Dank einem Fehlurteil. Sich selbst keiner Schuld bewußt. Weiß die Nation, was das bedeutet? Wenn sie es wüßte, wenn einer ihrer Machthaber die physische und psychische Tragweite dieser Situation sich klar gemacht hätte: er hätte alle Minen der ihm übertragenen Gewalt springen lassen. (...) Statt dessen schweigt die Nation und läßt damit zu, daß Fechenbach weiter Kerkerluft atmet.» Ibidem, p.281.

On peut comparer ce passage à celui, au début du premier acte de la pièce, où Aileen tente de sensibiliser le public, qu'elle a réuni sous le prétexte d'une conférence sur la graphologie, à la situation pitoyable de Hill dans sa prison. Voir *Wird Hill amnestiert?*, op. cit. p.138.

³ «Der Fall Fechenbach könnte der Kristallisationspunkt werden, um den eine Nation sich gruppiert mit dem Willen zur Stabilisierung des deutschen Gedankens. Denn hier handelt es sich um eine Entscheidung überpolitischer, menschlicher Art.» Gerhart POHL, op. cit. p.281.

constituent un nouveau «groupe Clarté» et fassent triompher «l'esprit d'humanité»¹. Cet appel avait été entendu et, en 1924, paraissait à Leipzig un recueil rassemblant les prises de position d'écrivains tels que Becher, Flake, Klabund, Mehring et Stefan Zweig en faveur d'une libération immédiate du condamné². Feuchtwanger ne figurait pas parmi les signataires, pas plus que Heinrich Mann, à la grande déception de l'éditeur qui avait vu dans le refus de l'auteur de l'*Essai sur Zola* de s'associer à la campagne «le vrai visage de l'intellectualisme allemand», engagé en théorie, non dans les faits³.

Rien ne permet d'affirmer que Feuchtwanger ait désapprouvé toute cette action en faveur de Fechenbach, qui permit la libération de celui-ci en décembre 1924. Mais il est probable qu'il en a suivi les péripéties dans les pages de *Die Weltbühne* et qu'il y a puisé l'idée de sa comédie. L'article de 1923 en particulier lui offrait par le parallélisme avec l'affaire Dreyfus quelques thèmes qu'il a su exploiter sur le mode de la satire. S'inspirant de l'ardent défenseur de Fechenbach, il a imaginé quatre personnages masculins qui, comme leur «modèle» ne connaissent pas le condamné et ne veulent rien savoir de la portée politique de ses actes et de sa condamnation. L'appel à créer un groupe de défense pour Fechenbach trouve sa transposition comique au début de la pièce dans la «ligue pour la libération de Hill» constituée par les quatre comparses⁴. L'appel à l'humanité et à la conscience de la nation, que l'on pouvait lire dans l'article du périodique, est mis dans la bouche d'Aileen, l'amie de Hill et c'est elle aussi que Feuchtwanger charge de formuler la référence à l'affaire Dreyfus. L'intention satirique est évidente: le «Zola» d'aujourd'hui est un député véreux portant le prénom d'Horace et un des quatre membres de la «ligue» fait la «claque», comme pour souligner le grotesque de la situation.⁵

¹ «Hier könnten die Geistigen dem Staatswagen in die Speichen greifen und ihn vor in die Gefilde humanitären Geistes schieben. Gäbe es heute eine deutsche Gruppe der Clarté, die einen Aufruf erließe, unterzeichnet von den führenden Wissenschaftlern und Künstlern: wie lange säße Fechenbach noch ?» Ibidem, p.282.

² Gerhart POHL (Hrsg): *Deutscher Justizmord. Das juristische und politische Material zum Fall Fechenbach, zugleich die Antwort der deutschen Intellektuellen an die deutsche Republik*. Leipzig, 1924.

³ «Die Karte Henrich Manns (...) zeigt das wahre Gesicht des deutschen Intellektualismus, der, radikal in der Abstraktion, immer zurückschrickt, sobald eine Tatsache gebieterisch klare Entscheidung fordert.» Gerhart POHL: *Diktatur der Vernunft*. In: *Die Weltbühne*, 20 (1924), 30 (24.7.1924), p.155-157.

⁴ «DENNIS: Wir bilden also eine Liga zur Befreiung Harris Hills.
DIGBY: Unter dem Vorsitz Miss Aileen Blodgets.
LEONARD: Schatzmeister Herr H. B. Coogan.» In: *Wird Hill amnestiert ?* Op. cit. p.146.

⁵ «AILEEN: Sir Horace, man hat Sie in einem ähnlichen Fall den Mund der Gerechtigkeit genannt, man hat mir gesagt, Sie könnten für – für meinen Gatten das erwirken, was Zola für Dreyfus erwirkt hat. Wenn irgendeiner, können Sie das Gewissen des Landes aufrütteln.
DENNIS: Bravo, Bravo !

Le ton est donné: Feuchtwanger s'est amusé d'une campagne un peu grandiloquente autour d'un cas sans grandeur, puisqu'on racontait même que c'était l'épouse de Fechenbach qui l'avait dénoncé. A partir de là, une comédie parodique avait pris forme, dont le titre révélait ouvertement la référence à la question des amnisties qui avait agité l'Allemagne dans la première moitié des années vingt. Mais, en même temps, l'auteur prenait soin de s'éloigner de cette actualité par une double distanciation. D'abord, il transposait l'action de la pièce en Angleterre. Ensuite, il introduisait un motif qui situait l'œuvre dans la continuité thématique de plusieurs de ses drames précédents: Hill était condamné pour une action héroïque et humanitaire dans une colonie africaine; transgressant les ordres, il avait ramené la paix dans une région troublée, sans effusion de sang. Feuchtwanger se citait lui-même en reprenant une situation proche de celle de Warren Hastings. Dans *Thomas Wendt*, le récit de «l'Étranger», au deuxième livre, préfigurait la «pointe» finale dans *Wird Hill amnestiert ?*: par suite d'un hasard qui avait fait parvenir trop tard un message de paix, ce héros colonial avait pacifié et civilisé par la force une peuplade.¹ Hill, pour sa part, révélait après sa libération que son acte «héroïque», inverse de celui de «l'Étranger» était lui aussi le fruit du hasard: l'ordre inhumain, dont la transgression lui avait conféré la dimension d'un héros et l'avait mené en prison, ne lui était pas parvenu. Il n'avait donc vécu qu'un «martyre par erreur».² Cet aveu de Hill change toute la signification de la pièce. Le héros démonte lui-même tout l'édifice qu'il a non pas construit, mais laissé construire autour de son action. Loin d'aspirer à sauvegarder l'aura héroïque créée autour de lui, il n'a plus qu'un désir: redescendre de son piédestal, abandonner toute vie publique, cultiver son jardin et – dormir!³

Démythifier l'héroïsme et tourner en dérision le combat pour la justice: la signification de la pièce tourne autour de ces deux pôles. Feuchtwanger a voulu écrire sur un sujet éminemment politique une comédie d'intrigues, une comédie de la désillusion.

PERKER: Was fällt Ihnen ein ! Wenn hier eine gequälte Frau sich Luft macht, stören Sie mit Ihren taktlosen Zwischenrufen.» Ibidem, p.163.

- 1 Cet «étranger» («der fremde Herr») se présentait en ces termes à Thomas Wendt: «Einer, der die Welt verändert hat. Infolge eines Zufalls.» *Thomas Wendt. Zweites Buch*. Op. cit. p.151.
- 2 «AILEEN: Es war also ein Martyrium aus Versehen. Es war Pech.» *Wird Hill amnestiert ?*. Acte 4. Op. cit. p.194.
- 3 «HARRIS: Also, es war ein Irrtum, das wollte ich dir sagen. Ihr habt mir alle weismachen wollen, ich sei was Besonderes. Ihr habt ein Piedestal gebaut und mich als lebendiges Denkmal hinaufgestellt. (...) Ich eigne mich nicht dazu, und ich steige wieder herunter. (...) Ich befasse mich nicht mehr mit Politik, ich schreibe keine Bücher mehr. (...) Wenn meine Rente frei wird, kaufe ich mir eine Pflanzung (...) Ich habe mir vorgenommen, es dir in der ersten Stunde mitzuteilen. *Gähnt*. Bitte, noch eine Tasse Tee. Ich schlafe wahrhaftig gleich ein.» Ibidem, acte 4, p.193-194.

Toujours friand d'auto-commentaires, il s'en explique dans une «glose à l'occasion de la représentation berlinoise».¹ Quelque précaution qu'il prenne et si habiles que soient ses tournures de phrases, cette «glose» est bel et bien un essai de justification. Pour lui en ôter l'apparence, l'auteur affirme que «la plupart des spectateurs et même certains critiques ont compris». Bien des critiques donc, n'avaient pas compris, même s'il n'ont pas condamné ouvertement le fait que soit tourné en dérision le combat pour la justice. La cause que veut plaider Feuchtwanger ne va pas sans paradoxe. La voici: «Dans cette comédie, on montre qu'en général on peut ramener l'intérêt que prennent des personnes pour une grande cause morale à leurs petits intérêts privés.» Ainsi l'héroïne, Aileen Blodget, combat pour l'amnistie de Hill simplement parce qu'elle l'aime. Les quatre hommes qui l'aident dans ce combat et dont les dialogues remplissent la pièce, chacun cherchant à supplanter l'autre pour arriver le premier au but, ne font tout cela que «parce qu'ils aimeraient coucher avec l'amie de Hill.» Hill lui-même déclare n'avoir pas été le héros que l'on croyait. La crainte du ridicule l'a retenu de clarifier la situation. Déçue au premier moment, son amie accepte bien vite l'idée de vivre avec un homme qui est un «croisement de héros et de guignol», tandis que les prétendants se retirent.²

Voilà pour la «thèse» que Feuchtwanger tenait à expliciter. Il n'employait pas encore le mot, si prisé aujourd'hui, de démythification. C'est pourtant exactement ce qu'il fait dans cette pièce. Quel but ce démocrate pouvait-il poursuivre en tenant ainsi pour risible le combat contre une erreur judiciaire si ce n'est, en spectateur sceptique des réalités politiques des années vingt, de faire tomber les masques de la grandiloquence et des idéologies ? Peut-être pressentait-il l'importance qu'allait prendre la propagande, avec la montée du parti national-socialiste, dans la mobilisation des masses au nom de «valeurs» dont le vrai visage était occulté. En outre, pourquoi n'aurait-il pas satisfait à un goût du jeu que permettait le théâtre ?

S'agissant de l'héroïne de la pièce, l'auteur croit nécessaire de justifier sa liberté d'allure, qui est grande, au nom d'une constatation passablement prud'hommesque, à savoir qu'un héros n'est pas forcément héroïque dans chaque geste de la vie; Miss Blodget peut ainsi très bien, tout en aimant Hill, se distraire le temps d'un week-end, avec un des hommes qui l'aident à lutter pour la bonne cause. Elle rentre justement d'une telle escapade, pour aller pêcher au lancer, lorsque Hill débarque inopinément de prison. Rien là que de banal ! Défendant son héroïne, Feuchtwanger écrit non sans quelque fierté:

1 «Wird Hill amnestiert ? . Glossen anlässlich der Berliner Aufführung.» (1930). Op. cit. p.203-204.

2 «Sie sieht ein, zwischen einem Heros und einem Hanswurst sind viele Stufen, es kommt auf den Betrachter darauf an. Sie mag ihn nun einmal, ihren Harris Hill, diese Kreuzung von Heros und Hanswurst; sie bleibt bei ihm, die andern ziehen ab.» Ibidem, p.204. Cette idée d'un mélange de héros et de guignol se retrouve à la fin de la pièce, dans la bouche de Coogan. Op. cit. p.202.

*Cette façon de vivre, très répandue aujourd'hui à ce que je sais, n'a curieusement jamais été portée à la scène. Lorsque je l'ai fait, on ne l'a pas vraiment désapprouvée, mais, ressentie comme trop vraie, elle a un peu désorienté sur la scène, on n'a pas voulu véritablement en prendre acte.*¹

La justification est donc dans le réalisme: ainsi vivent les dames d'aujourd'hui, pourquoi ne pas le dire ? Mais la chose est-elle aussi remarquable que le laisse entendre l'auteur en parlant à ce propos de la «deuxième thèse» de sa pièce ? C'est plutôt un thème de vaudeville qu'il évoque ici, et d'ailleurs c'est un peu ce qu'il suggère en soulignant «le caractère enjoué de la pièce, une sorte de jonglerie, qui mène la comédie à son terme dans un opéra-bouffe sans musique».²

L'auteur a ainsi voulu donner à la pièce un ton nouveau, s'en référant pour ses dialogues à l'esprit de conversation anglo-saxon, dont le public a, selon lui, assez bien compris les «pointes». Sans le dire, c'est à la manière des «pièces plaisantes» de Bernard Shaw qu'il a écrit, un auteur dont il admirait depuis toujours le talent pour ramener à leur dimension quotidienne ceux dont la voix publique fait des héros.³ Il partageait avec Brecht son admiration pour ce «démithificateur» de génie, et devait le rencontrer à Londres en 1927. Avant *Wird Hill amnestiert ?*, Shaw lui avait déjà inspiré un motif de sa «comédie mélancolique» *Der Amerikaner*. Il s'agissait de l'acte d'«héroïsme» guerrier accompli par le fanfaron Ettore: il croyait avoir coulé un navire ennemi, mais il ne s'agissait que d'une «attrape» destinée à tromper l'ennemi ! Tous étaient au courant, sauf le «héros». Le «modèle» de ce motif comique avait été donné par Shaw, dans une comédie où, en 1894, il avait traité de la guerre sur le ton de l'opérette et non sans humour. Le titre anglais en était *Arms and the Man*, et avait été traduit en allemand, de façon trop explicite, par *Helden*. Le culte de l'héroïsme y était soumis à un «démontage» radical: le hasard était maître de tout, la grandeur humaine une façade de convention. Le hasard qui avait fait de Hill un héros était de la même inspiration.

-
- 1 «Diese Lebenshaltung, heute in der Praxis nach meinen Erfahrungen sehr verbreitet, hat man merkwürdigerweise auf der Bühne noch nicht dargestellt. Man hat sie, als ich sie auf die Bühne brachte, nicht gerade mißbilligt, aber sie hat, als zu lebensecht, auf der Bühne ein wenig befremdet, man hat sie nicht recht zur Kenntnis nehmen wollen.» Ibidem, p.204.
- 2 «Das Jonglierende des Stückes, das Spielerische, das zum Schluß die Komödie in eine Opera buffa ohne Musik auflöst, wurde so ziemlich verstanden.» Ibidem, p.204.
- 3 En tant que critique dramatique à Munich, Feuchtwanger n'a eu l'occasion d'écrire qu'un compte-rendu de quelque importance sur le théâtre de Bernard Shaw. C'était en 1911, et il s'agissait d'une mise en scène de *César et Cléopâtre*. Il y disait son admiration pour ce théâtre non dramatique, sans beaucoup d'action, et dénué de tout pathétique. Voir: *Cäsar und Cleopatra* In: *Die Schaubühne*. 7 (1911), 10 (9.3.1911). Repris dans *Ein Buch nur...* Op. cit. , p.289-292.

Trop explicite sur ses «thèses», Feuchtwanger gâchait un peu le plaisir que l'on pouvait trouver à la lecture de sa pièce. Pourtant, il faut lui reconnaître un certain talent pour créer une atmosphère de légèreté sur un sujet grave, pour camper des personnages et des situations insolites et mener des dialogues sur le ton désinvolte qui fait le charme des comédies de Shaw.

L'exposition était déjà un morceau de bravoure bien enlevé, dans le style du dramaturge anglais. Elle se situe dans une salle de réunion, avant le début d'un meeting. Au milieu des voix anonymes, les protagonistes de l'action émergent peu à peu, se présentent comme au début d'un spectacle. Celle que tous attendent est Aileen Blodget, qui avoue dès sa première phrase, qu'elle a promis de parler de graphologie et d'astrologie, mais qu'en réalité c'est du cas de Harris Hill qu'elle parlera. Pourquoi ce subterfuge, sinon pour annoncer que la pièce ne sera pas sérieuse, puisqu'elle est d'entrée placée sous le signe de la mystification et du jeu. En effet, quatre des participants du meeting annoncé joueront le jeu, et répondront «présent» à l'appel d'Aileen. H.B. Coogan, financier dont l'auteur écrit, sans que l'on comprenne vraiment pourquoi, qu'il est «en fait le Juif errant», est l'un d'entre eux. Il dirige un trust, a partout ses entrées et voyage à travers le monde pour affaires, sans rien avoir d'un errant. Il soutiendra le combat pour la libération de Hill, contre l'avis d'un Général qui voit en lui un traître. Seul l'investissement matériel et affectif d'Aileen dans l'affaire l'intéresse. Aileen est pour lui une sorte d'objet d'étude, qu'il considère avec objectivité. Survient alors le jeune et machiavelique Dennis, qui saura séduire Miss Blodget. Le journaliste Leonard qui arrive au même moment incarne un journalisme vénal, mais habile à saisir ce qui fera vendre la feuille («Sonne am Montag»!) pour laquelle il travaille. Le quatrième chevalier servant de la dame sera le boxeur Digby qui, à dix-neuf ans, se présente comme un génie des affaires, président d'une foule de conseils d'administration. Il apparaît plus américain qu'anglais et semble tout droit sorti d'un des «Poèmes PEP». ¹ C'est lui qui donne le coup d'envoi de la course pour conquérir les faveurs de la jeune femme.

Cette présentation des protagonistes réunis au milieu d'une foule dans l'attente d'un spectacle, rappelle le début de *Pygmalion*, que Shaw a situé sous la colonnade d'un théâtre, lieu où peuvent se rencontrer sans invraisemblance les personnages les plus divers. Ils s'entretiennent sans passion, même s'ils expriment des opinions contraires, seul le jeune Digby fait volontiers le coup de poing pour étayer ses arguments.

La suite de la pièce montrera tour à tour les quatre hommes dans des constellations diverses où les entraîne une concurrence farouche. Chacun s'affirme de son côté, avec son «hobby» insolite. Coogan, étiqueté «Juif errant», place à tout

¹ Le secrétaire de Digby le présente en des termes rappelant Mr. Smith «Dachziegel und Co.» dans *Pep* : «herr Digby hat die Suppenwürfelabrik "Urkraft" gegründet. Er ist Aufsichtsrat von vier großen Gesellschaften.» *Wird Hill amnestiert ?*. Op. cit. p.144.

propos des anecdotes puisées dans l'histoire du monde, qui permettent à Feuchtwanger un jeu d'auto-citations amusant, puisque le lecteur attentif retrouve ici un motif de *Jud Süß*, là un autre tiré de l'univers de la Duchesse Maultasch. Jeu bien intellectuel sans doute, dont l'effet sur scène devait rapidement s'émousser... Dennis est à la fois quiétiste et amoureux de pêche sportive. Le journaliste Leonard encaisse les coups les plus durs de la satire: ce raté – c'est ainsi qu'il se présente – ne parle plus, depuis qu'il est entré à la rédaction de son journal, qu'en style télégraphique. Après son échec dans le «management de la cause anti-bolchevique en Finlande», sa seule réussite professionnelle a été d'entrer dans le rôle de «tueur pour raisons politiques», à M.*** En note, l'auteur s'amuse, laissant au lecteur le soin de deviner s'il s'agissait de Munich ou de Mexico. C'est là l'allusion la plus directe aux années troublées des débuts de la République de Weimar. S'accusant du meurtre d'un député – le motif reparaitra dans *Erfolg* –, le personnage est fêté dans la bonne société et mène grande vie, avant que, hélas, le vrai meurtrier ne soit découvert. Il ne lui restait plus alors qu'à se lancer dans le journalisme.¹ La «pointe» est assez réussie, Feuchtwanger joue ici du registre de l'humour grinçant, dans un langage qui se veut «moderne», désinvolte et volontiers vulgaire.

Les actes deux et trois se dispersent ainsi quelque peu, menant le spectateur au gré d'intrigues secondaires qui ne peuvent intéresser que par les astuces verbales dont elles sont le prétexte.² Leur fonction n'est en fin de compte qu'une fonction de retardement: il s'agit de maintenir jusqu'au bout le «suspense» sur l'issue de la course et le vainqueur du challenge. Les péripéties se prolongent jusque dans le quatrième et dernier acte, avant que la libération et l'aveu de Hill ne donnent le signal

1 «LEONARD: Arbeite nie lange an einer Sache. Habe nach dem Krieg eine Konservenfabrik in Ungarn gegründet. Ging nicht. (...) Dann in Finnland enorme anti-bolschevistische Sache gemanagt.

DENNIS: Ging nicht.

LEONARD: Woher wissen Sie ? Wie ich dann leck war wie eine ausrangierte Heringtonne, fand ich Ei des Kolumbus. Reiste nach M.***, tat mich als politischer Mörder auf.

DENNIS: Ging nicht.

LEONARD: Ging. War eben ein Abgeordneter ermordet worden. Mörder unbekannt. Ließ aussprengen, Mörder ich. Ganze Gesellschaft nahm mich mit ausgebreiteten Armen auf. (...) Leider wirklicher Mörder bald entdeckt. Ich in aller Eile realisiert. Jetzt Berichterstatter der "Sonne am Montag".»

(En note: « * ünchen oder *exiko ? ».) Ibidem, acte 2, op. cit. p.164-165.

2 Il est difficile de partager l'opinion d'Arnold Zweig qui écrivait à propos de la pièce: «Mit bezaubernder Durchsichtigkeit verwirrt Feuchtwanger die Fäden seiner Handlung.» Si le rapprochement avec Shaw est plus éclairant, l'évocation (au superlatif) du personnage d'Aileen dans un même souffle avec la «Jeanne» de l'auteur anglais paraît elle aussi discutable: «diese Aileen ist sicher eine der reizvollsten, klarköpfigsten, warmherzigsten Frauen, die seit der O-Mensch-Periode, also seits Shaws *Johanna* auf de Bühne gestanden haben.» In: Arnold ZWEIG: *Lion Feuchtwanger*. In: *Juden auf der deutschen Bühne*. Der Heine-Bund, Berlin, 1927, p.245-251. Ce texte concernant les «trois pièces anglo-saxonnes» de Feuchtwanger a été repris dans *Dramen II*. Op. cit. p.680-684. (Sur *Hill*: p.683-684.)

de la fin du jeu. L'épilogue est sans effusion, «objectif»¹ dans sa «morale», formulée par Coogan, sur «le héros et le guignol», et burlesque puisque l'intéressé dans toute l'affaire, ce Hill que l'on a à peine aperçu sur scène, s'est endormi profondément, obligeant les protagonistes de l'action à quitter la scène sur la pointe des pieds. C'est le dernier clin d'œil de l'auteur : parodiant sa propre production dramatique, il fait incarner par Hill, un anti-héros en fait, le revirement, la conversion de l'homme d'action qui s'en retire. C'était le sujet de *Jud Süß* et surtout de *Thomas Wendt*. Wendt se retirait dans le jardin de son père, loin du monde, avec un certain pathos. Hill fait de même, mais sur le ton serein de l'homme qui règle une simple formalité, puis s'endort du sommeil du juste.

Où est la justice dans cette comédie d'intrigues ? Elle est absente du jeu scénique, n'étant représentée par aucun acteur, et n'est que prétexte à des scènes humoristiques autour du personnage du député Sir Horace Perker. A travers cette piètre figure de la vie publique, qui intervient pour faire libérer Hill, c'est pourtant la satire d'une justice *politique* qu'esquisse Feuchtwanger. La satire est indirecte, puisque seuls les sous-fifres du pouvoir apparaissent sur la scène.

Tout compte fait, malgré le poids des deux thèses que l'auteur y traite, cette comédie est légère, non sans virtuosité dans le rejet des motifs de la justice et de l'héroïsme à la périphérie de l'action dramatique. Si, à la lecture, elle lasse quelque peu le lecteur, c'est sans doute en raison de la surabondance des péripéties. On en comprend la justification dans l'esprit de l'auteur qui voulait, de toute évidence, donner une vision «distanciée» des manifestations de la collusion de la justice avec le pouvoir conservateur, qu'il avait pu observer en Bavière avant 1925. Dans la recherche d'un compromis entre la pièce d'intrigues humoristique et le drame politique, c'est la première qui l'emporte, mais grevée du poids de son sujet politique, elle ne parvient que partiellement à séduire, dans ses meilleurs moments.

Pour expliquer la représentation tardive de la pièce, cinq ans après la date probable de son achèvement, Feuchtwanger évoque des circonstances peu propices à la création de l'œuvre au milieu des années vingt. Elles sont compréhensibles: dans un contexte politique où les amnisties et les meurtres politiques étaient des problèmes

¹ Koebner rattache la pièce au courant de la «nouvelle objectivité» et la range dans la catégorie des «Enthüllungskomödien», le héros Hill ne se reconnaissant pas dans l'image de lui-même qui lui est renvoyée par l'opinion publique et qui a occulté sa personnalité et son action réelles. In: Thomas KOEBNER: *Das Drama der neuen Sachlichkeit und die Krise des Liberalismus*. Op. cit. p.27.

Mann ist Mann de Brecht appartient également à ce genre de la «Enthüllungskomödie». Si l'on rapproche les deux pièces, le personnage de Hill peut apparaître comme une sorte de contraire de Galy Gay: projeté dans une personnalité qu'il n'a pas, il la rejette finalement. Mais que reste-t-il alors de sa personnalité véritable ?

presque quotidiens sur lesquels les prises de position divergeaient à l'extrême, le sujet était trop brûlant pour pouvoir être traité de légère façon. Mais pourquoi l'auteur a-t-il sorti la pièce de ses tiroirs en 1930 ? La parution la même année du roman *Erfolg*, dont l'argument fondamental est repris de la pièce est-elle une explication valable et, si oui, qu'escomptait-il de cette confrontation ? Selon nous, il ne déplaisait pas à l'auteur de *Jud Süß* de rappeler au public sa double vocation de dramaturge et de narrateur, à une époque où la critique, parfois partielle, comme nous l'avons vu, arguait volontiers du succès de ses romans dans les pays anglo-saxons pour lui dénier tout talent dramatique véritable. En outre, il tenait sans doute, après la présentation au public de *Kalkutta, 4. Mai* et de *Die Petroleuminseln*, deux pièces qui devaient beaucoup à Brecht, à faire connaître un produit de sa plume pouvant être jugé plus original, même s'il n'en cachait pas la filiation avec le théâtre de Bernard Shaw.

Toutes ces raisons sont peut-être secondaires, voire erronées, à côté d'une autre, plus technique: Feuchtwanger avait l'occasion de faire monter sa comédie par Leopold Jessner lui-même, qui, auparavant avait accueilli les mises en scène de *Die Petroleuminseln* et de *Kalkutta, 4. Mai* au Staatliches Schauspielhaus. C'était une chance qu'il n'avait pas encore connue et il pouvait en augurer le meilleur accueil pour sa pièce.

La pièce fut créée le 24 avril 1930, avec dans un des rôles masculins – ironie de l'histoire ! – Veit Harlan, le futur metteur en scène du film national-socialiste inspiré de *Jud Süß*. Jouée quinze fois, la comédie eut du succès auprès du public, mais la critique réagit comme lors des précédentes créations de Feuchtwanger: les jugements les plus contraires se cotoyaient.¹ Certains reprochaient à l'auteur la légèreté du propos, d'autres un style verbeux, trop chargé d'aphorismes. Certains louèrent au contraire le ton irrespectueux, le «match de boxe en paroles» (Fritz Engel). On invoqua Shaw, le plus souvent pour considérer que le dramaturge était loin d'atteindre le talent de celui-ci dans ses cabrioles. Un critique avait fait une remarque perspicace sur l'utilité de pièces telles que *Wird Hill amnestiert ?*, qui obligent à assouplir sa pensée et enlèvent aux concepts leur valeur d'absolu. C'était bien le relativisme de Feuchtwanger, rebelle aux idéologies, que le critique avait compris.² La mise en scène de Jessner n'a pas fait date, les avis étant là aussi partagés.

Ni dans ses propos sur *Wird Hill amnestiert ?* ni dans un article paru en 1931 où il présente *Erfolg* Feuchtwanger n'a parlé de la parenté thématique des deux

¹ Voir à ce sujet les témoignages rassemblés par Dahlke dans *Dramen II. Anhang*. Op. cit. p.739-742.

² «Stücke wie dieses von Feuchtwanger sind durchaus nützlich. Sie lockern die Begriffswelt auf, machen das Denken geschmeidiger, erhellen Zusammenhänge.» Manfred GEORG: "Wird Hill amnestiert ?". *Feuchtwanger im Staatlichen Schauspielhaus*. In: *8-Uhr-Abendblatt*. Berlin, April 1930.

œuvres.¹ Cette parenté est évidente et nous nous contentons de l'esquisser en quelques phrases. La constellation des personnages dans *Wird Hill amnestiert ?* a trouvé sa transposition dans le roman: comme Aileen Blodget, Johanna Krain est graphologue, et décide de faire sortir de prison son ami Martin Krüger, directeur de la galerie d'art moderne de Munich, injustement condamné sous un vil prétexte parce que ses goûts d'avant-garde dérangent les hommes au pouvoir. Les hommes qui gravitent autour d'elle s'intéressent à ses charmes plus qu'au «cas Krüger». Krüger lui-même, sans être relégué totalement à l'arrière-plan de l'action comme dans la pièce, demeure en marge. Les efforts de Johanna Crain mènent au succès, mais il est trop tard: Krüger meurt en prison au moment même de son amnistie. La «pointe» finale est ici dramatique.

Pas plus que cette parenté thématique l'écrivain n'a évoqué ce qui l'avait amené à choisir la forme narrative pour développer «l'affaire Krüger», mais l'ampleur de son sujet qui était d'évoquer «trois années de l'histoire d'une province» – c'est le sous-titre du roman – en est une explication suffisante. Si la confrontation du drame et du roman nous intéresse ici, ce n'est pas pour donner une interprétation nouvelle du roman *Erfolg*, déjà amplement étudié², mais pour en préciser quelques caractères techniques, intéressants pour le passage d'un genre à l'autre dans l'écriture de Feuchtwanger. Nous nous contenterons de les formuler, sans les expliciter.

Ecrivain sa comédie à Munich, l'écrivain avait ressenti le besoin de prendre de la distance par rapport à son sujet, inspiré de l'affaire Fechenbach, en le transposant dans l'Angleterre de 1925 et en le dépolitisant. Le jeu humoristique l'emportait sur la gravité du sujet, la démythification comique de l'héroïsme et de la justice l'emportait sur la peinture d'une justice politique à l'époque présente. Cette volonté de *distanciation* est un point commun entre le drame et le roman, mais les moyens employés à cette fin sont de nature différente. La forme narrative a été pour l'écrivain l'occasion d'expérimenter toute la palette des possibilités qu'il avait déjà évoquées dans son essai sur le «roman dramatique» en 1919.

-
- 1 Voir: *Mein Roman "Erfolg" (1931)*. Dans: *Ein Buch nur...* Op cit. p.388-390. Ce texte reprend une partie d'un article paru dans *Die neue Freie Presse*, Wien, en date du 10.5.1931 sous le titre: *Was bedeutet der Weltkrieg dem deutschen Romancier ?*
 - 2 Citons quelques unes de ces études, par ordre chronologique:
 - CLASON, Synnöve: *Die Welt erklären. Geschichte und Fiktion in Feuchtwangers Roman «Erfolg»*. Stockholm, 1975.
 - BRÜCKENER, Egon / MODICK, Klaus: *Lion Feuchtwangers Roman "Erfolg". Leistung und Problematik schriftstellerischer Aufklärung in der Endphase der Weimarer Republik*. Kronberg /Ts. 1978.
 - MÜLLER-FUNK, Wolfgang: *Literatur als geschichtliches Argument. Zur ästhetischen Konzeption und Geschichtsverarbeitung in Lion Feuchtwangers Romantrilogie "Der Wartesaal"*. Frankfurt/M. etc... (Lang), 1981.
 - WEINERT, Roland: *Lion Feuchtwangers «Wartesaal-Trilogie». Zur Konzeption des Zeitromans vom «Typ Feuchtwanger»*. Köln (Pahl-Rugenstein), 1988.

Dans *Erfolg*, l'écrivain a évoqué la Bavière des années 1921 à 1924 telle qu'il l'a connue, directement et sans transposition dans un autre pays. Mais pour écrire cette «chronique», il lui avait fallu d'abord un certain *recul* dans le temps et dans l'espace: la rédaction du roman l'avait occupé de 1927 à 1929/1930 et il avait alors quitté Munich pour Berlin. En outre, il se plaçait de façon explicite dans «la perspective de l'année 2000», dans la perspective de l'historien donc qui utilise des documents sur une époque pour en donner une vision aussi objective que possible, une vision d'ensemble que seul permet un recul suffisant dans le temps. Ce recul était une fiction qui permettait à l'écrivain de prétendre au détachement et à l'objectivité nécessaires pour donner la «chronique» d'une époque qui avait été marquée par la montée du parti national-socialiste et la tentative de putsch de Hitler.

Une autre forme de «distanciation» dans le roman renvoie directement à la théorie du «roman dramatique». En 1919, Feuchtwanger aspirait à trouver une forme d'écriture lui permettant à la fois de peindre la «frondaison de l'arbre», dans sa richesse touffue, et «la pointe de la pyramide», point de concentration sur *un* personnage, *un* événement. Il y avait assez bien réussi dans quelques scènes de *Thomas Wendt* où il faisait alterner avec bonheur les scènes collectives et celles centrées sur le drame du héros. Dans *Erfolg*, toute la structure est fondée sur une telle alternance, sans pourtant qu'un héros central soit mis en valeur. Les multiples épisodes du roman, avec leur titre souvent ironique, sont autant de séquences indépendantes par lesquelles l'auteur procède au *décentrage* perpétuel de l'action. Un personnage, puis un autre sont alternativement mis sous les feux de la rampe, puis abandonnés pour un temps, des digressions éloignent le lecteur du théâtre de l'action principale, sans que les liens entre ces personnages ou ces épisodes soient explicités. Johanna Crain n'est pas l'héroïne centrale de l'œuvre, pas plus que Krüger. Peu à peu seulement, quand se complète la mosaïque ou le puzzle ainsi constitué, des lignes de force apparaissent, des connexions d'abord insoupçonnées. L'unité de l'œuvre est sauvegardée grâce au personnage de Johanna Crain. Mais l'auteur n'a pas voulu peindre le destin individuel d'un héros. La finalité du décentrage perpétuel de l'intérêt est l'évocation d'une collectivité: «La Bavière est le véritable héros de mon roman», a-t-il écrit.¹

Dans la pièce déjà, Feuchtwanger prenait ses distances par rapport au héros dramatique, délaissant Hill et son amie pour laisser les quatre «prétendants» occuper le devant de la scène. Le cadre restreint de la comédie ne lui permettait que de donner l'addition comique de quatre types de personnages, avec leurs tics et leurs «hobbies». Il n'avait pas, dans ce cadre, l'ambition de peindre une époque à travers la pluralité de ces quatre figures satiriques qui n'avaient de signification qu'individuelle.

¹ «Das Land Bayern ist der eigentliche Held meines Romanes.» In: *Mein Roman «Erfolg»*. Op. cit. p.388.

Dans le roman, la structure en mosaïque apporte la dimension qui manquait à la comédie: la multiplicité des perspectives, un élément essentiel déjà dans la définition du «roman dramatique» qui tentait de rendre compte d'une réalité collective: la Révolution. Confronté à des dizaines de personnages, à tous les niveaux sociaux, illustrant toutes les tendances politiques des années 1921 à 1924, le lecteur se forge lui-même son image, choisit son bord, au milieu des attitudes contradictoires qui lui sont présentées. Le romancier en effet se refuse à prendre position, tente d'accréditer l'idée de son objectivité totale, bien qu'elle soit une fiction. Comment pourrait-il s'ériger en juge des événements et des personnages qu'il dépeint puisqu'il croit avant tout à la force du hasard, comme il le souligne dans son essai sur le roman.¹ Par ce motif du hasard, le romancier renvoie à sa comédie, mais le lecteur n'est pas dupe de ce détachement: le roman a une portée politique, c'est un roman à clefs, dans lequel certains figures de la vie bavaroise se sont reconnues; le monde de la justice et de la politique, absent de la comédie, y est représenté par ses membres les plus éminents. Les acteurs du mouvement animé par Hitler y sont présents, les forces de progrès et celles de la réaction s'y opposent brutalement. Tout ce montage des contradictions d'une société est conçu comme un document authentique sur une époque, destiné à interpeller le lecteur.

Comme pour le drame et le roman sur le Juif Süß, la confrontation de la comédie *Wird Hill amnestiert ?* et du roman *Erfolg* ne peut se faire qu'au détriment de l'œuvre dramatique. La réussite des deux romans, l'un historique, l'autre actuel, l'un centré sur un héros, l'autre plus expérimental et fondé sur le montage de séquences autonomes qui éloignent de toute figure centrale, appelle à une constatation: l'ampleur que permet la forme narrative convient à l'écrivain, car il aspire à l'évocation du «fourmillement de vies diverses» au pied de «la pyramide» sur laquelle il plante son héros. Son style volontiers discursif s'y prête, alors que dans le drame ce besoin d'élargissement aboutit souvent à une surcharge de l'écriture.

Le succès immense du roman *Jud Süß*, le retentissement de *Erfolg* dont le succès en librairie fut en partie empêché par l'intervention d'extrémistes, montraient à l'écrivain qu'il avait trouvé une voie lui convenant. Au moment où était publié *Erfolg*, il était déjà occupé par un nouveau projet romanesque d'envergure: le premier volet de ce qui deviendrait la «Josephus Trilogie». A travers l'histoire juive, il aspirait à donner forme à son aspiration au cosmopolitisme, à une époque où les nationalismes envahissaient la vie politique autour de lui: un vaste sujet, rebelle à la forme dramatique.

¹ «Das Leben ? Der Mensch im Kampf gegen seine Bedürfnisse, Spielball des Zufalls, der ihm hilft oder etwas Unüberwindliches in den Weg wirft: das ist das Leben !» Ibidem, p.390.

Mais c'était surtout un événement extérieur qui allait décider de la mise en retrait de ses projets dramatiques: l'arrivée au pouvoir de Hitler et, pour l'écrivain alors en tournée aux Etats-Unis, l'exil.

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

Quelques semaines après son retour en Europe, en avril 1933, Feuchtwanger décidait de s'installer dans le midi de la France, pour un exil dont, comme beaucoup d'autres, il pensait qu'il serait de courte durée. En Suisse, il ne se sentait pas en sécurité, une certaine hostilité contre les émigrés s'étant manifesté dès la première heure. Son choix pour la France s'expliquait par des raisons financières mais aussi culturelles: une petite colonie d'intellectuels et d'artistes allemands s'était constituée dans le sud-est dès avant 1933, et ses rangs avaient rapidement été grossis par les émigrés. A Sanary-sur-Mer, où il s'était finalement installé et dans les environs, il avait retrouvé nombre de célébrités du monde des lettres allemandes: Ferdinand Bruckner et Bruno Frank, Wilhelm Herzog et Albrecht Kerr, Hermann Kesten et Rudolf Leonhard, Klaus et Erika Mann, puis Thomas Mann, Werfel et son épouse Alma, Ludwig Marcuse et Alfred Kantorowicz, pour n'en citer que quelques-uns. Arnold Zweig et Bertolt Brecht étaient venus le voir dès l'automne.

En choisissant la France, Feuchtwanger ne pouvait ignorer qu'il se coupait d'un public potentiel pour son théâtre, qu'il aurait pu trouver plus facilement dans des pays germanophones tels que la Suisse ou l'Autriche. Mais cette considération n'avait sans doute qu'effleuré son esprit: c'était de sa production narrative qu'il attendait alors qu'elle lui assurât une sécurité financière. Un temps, il avait pu envisager de trouver dans le cinéma, une forme d'expression proche de celle du drame, une voie lucrative. Mais le projet avorté d'un film de propagande anti-nazie, dont un producteur britannique lui avait passé commande en Suisse, lui avait montré qu'en ce domaine l'auteur n'avait guère son mot à dire.¹ En toute hâte, Feuchtwanger avait tiré le roman *Die Geschwister Oppermann* de son scénario devenu inutile, et ce roman de la première heure sur la prise de pouvoir de Hitler et ses conséquences pour une famille juive lui avait apporté son premier succès en exil. Après cela, il s'était plongé dans la rédaction du deuxième volet de sa «trilogie de Flavius Josephus», *Die Söhne*. Il devait

¹ Grand amateur de cinéma, Feuchtwanger n'avait pourtant jamais été attiré par la rédaction de scénarios. Si l'on en croit sa réponse à une enquête lancée par la *Vossische Zeitung* en mars 1929, c'était la prépondérance des hommes de cinéma sur l'auteur qu'il acceptait mal. Voir sa réponse sous la rubrique *Warum schreiben Sie keine Filme*, dans *Vossische Zeitung*, 31.3.1929, *Literaturbeilage*. En 1933, c'était la prépondérance des «politiques» sur les écrivains dont il avait fait l'expérience à ses dépens. Le gouvernement britannique, commanditaire du film dont Feuchtwanger avait écrit le scénario, s'était rapidement décidé pour un attentisme prudent à l'égard de Hitler, annulant le projet.

l'achever et le publier en 1935. D'autres romans allaient suivre: *Der falsche Nero* était publié en 1936. Ensuite, Feuchtwanger commençait la rédaction de *Exil*.

Pour les auteurs dramatiques en exil, les rares possibilités de se faire connaître en France ne pouvaient qu'inciter l'écrivain à se consacrer au roman, pour lequel il était plus facile de trouver un public. «Grandeur et misère de l'exil»: cette formule de Feuchtwanger dans *Exil* valait tout particulièrement pour les hommes de théâtre. Plus que d'autres, parce que leur art permettait un contact direct avec le public, ils devaient se sentir interpellés par la tâche nouvelle à accomplir: faire comprendre dans le pays qui les accueillait la situation en Allemagne, visualiser sur scène, à travers des personnages fictifs auxquels ils donnaient gestes et parole, l'horreur de la barbarie nazie qu'ils avaient dû fuir.

Mais les contacts des émigrés avec les milieux de théâtre en France n'avaient pu s'établir véritablement.¹ Seule la capitale aurait pu offrir quelques possibilités de coopération ou d'intégration des hommes de théâtre. Mais l'intérêt manquait. Les Français dans leur majorité ne prêtaient guère l'oreille à ce que les émigrés pouvaient leur dire sur les événements en Allemagne. un fossé séparait l'image que se faisaient nombre d'entre eux de la «nouvelle Allemagne», annoncée par Hitler, de la réalité dont les émigrés pouvaient apporter un témoignage le plus souvent direct. Abandonnés à eux-mêmes, très libres de leurs mouvements, dans les premières années en tout cas, les hommes de théâtre en exil avaient dû faire preuve d'esprit d'initiative et rassembler non sans peine leurs forces pour réussir à monter au moins quelques pièces marquantes de la production d'exil: *Les fusils de la Mère Carrar* de Brecht, en 1937, ainsi que quelques scènes de *Furcht und Elend des dritten Reichs*, alors présenté sous le titre *99 %*, l'année suivante. Les mises en scènes avaient été faites sous l'égide du *Schutzverband deutscher Schriftsteller*, et avaient eu un grand succès dans le cercle des émigrés, au point que la création d'une troupe allemande permanente et itinérante avait été alors envisagée: sa mission devait être de participer par les moyens propres au théâtre au combat anti-fasciste. Le projet avait été rapidement abandonné. Une pièce de Horvath, *Glaube, Liebe, Hoffnung* avait encore été représentée, mais elle datait de 1932. Une version dramatique de *Hiob* de Joseph Roth avait connu une seule représentation. C'était en juillet 1939, en hommage à l'écrivain mort deux mois plus tôt.

¹ Pour l'histoire du théâtre d'exil en France, nous nous référons en particulier à l'ouvrage de Hans-Christof WÄCHTER: *Sozialgeschichte des deutschen Exiltheaters. 1933-1945*. München (Hanser), 1973. Voir plus particulièrement p.43-65.

Voir également: Dieter SCHILLER, K. PECH, R.HERRMANN, M. HAHN (Hrsg.): *Exil in Frankreich*. Leipzig (Reclam), 1981. En particulier: p.281 à 303.

Sur le théâtre d'exil en général voir: TRAPP, Frithjof: *Deutsche Literatur im Exil*. (= Germanistische Lehrbuch-Sammlung, 42). Bern, Frankfurt/M., New York (Lang), 1983. Plus particulièrement le chap. 3 *Die Dramatik* P.56-102.

Sur les scènes françaises, la représentation la plus mémorable avait été, en 1934, celle de *Die Rassen* de Bruckner, un auteur que le public parisien avait déjà pu apprécier avant 1933, avec ses pièces *Die Verbrecher* et *Die Krankheit der Jugend*. Le metteur en scène était Raymond Rouleau, un des grands noms du théâtre français. Une autre pièce de Bruckner avait suivi en 1935: *Die Kreatur*. Le problème de l'antisémitisme, soulevé dans les deux pièces, avait irrité une partie de la presse qui refusait ce qu'elle jugeait être non un théâtre documentaire, mais un théâtre à thèse, voire de propagande.

Voilà donc ce que le public français avait pu découvrir de ce théâtre d'exil. Tout le reste avait été écrit «pour le tiroir», dans l'attente de temps meilleurs qui tardaient à venir.

Certes, le quotidien parisien des émigrés *Das Pariser Tageblatt*, devenu ensuite *Die Pariser Tageszeitung*, mentionne presque quotidiennement dans ses colonnes des lectures publiques, des soirées de cabaret, présentant pour certaines des spectacles franco-allemands destinés à un public mélangé, ou des représentations d'amateurs, des troupes jouant en «jiddisch» l'une ou l'autre œuvre d'un auteur exilé. Mais quel était l'écho de ces manifestations? Leur raison d'être était la survie de quelques acteurs, et aussi, pour les émigrés qui en étaient sans doute les seuls spectateurs, la sauvegarde d'une illusion: celle de la survie d'un théâtre vivant d'exil.

La mission du théâtre d'exil, sensibiliser son pays d'accueil au combat anti-fasciste, ne pouvait être réalisée faute de possibilités de jeu, faute de public du côté français. Certains avaient compris qu'une démarche inverse pouvait être plus profitable: tenter d'assimiler la vie culturelle française, dans un processus d'acculturation, dont le profit ne pouvait être immédiat pour le théâtre d'exil. Les nombreux échos, dans les colonnes du *Pariser Tageblatt*, de mises en scènes françaises dans les théâtres parisiens étaient une incitation à aller dans ce sens.

Un bilan somme toute bien maigre, surtout si l'on pense au nombre d'auteurs de théâtre, d'acteurs et de metteurs en scènes réfugiés en France après 1933. Il témoigne des difficultés pour une culture théâtrale vivante, comme celle qui avait brillé avant 1933 dans la capitale prussienne, de se transplanter dans un autre milieu culturel, avec, de plus, une autre langue.

Installé dans sa villa à Sanary où il rédigeait ses romans, venant de temps en temps à Paris pour participer à des manifestations culturelles et politiques des émigrés, Feuchtwanger était assez peu affecté, sur un plan matériel, par cette misère du théâtre d'exil. Pourtant, rien ne serait plus faux que de l'imaginer dans sa tour d'ivoire, insensible à tout cela. Certes, il avait renoncé à l'écriture dramatique, n'étant pas homme à écrire «pour le tiroir». Mais il continuait de s'intéresser au monde du

théâtre, à la diffusion de ses œuvres antérieures et était même sollicité pour quelques projets dramatiques.

C. Feuchtwanger et le théâtre entre 1933 et 1940

A son arrivée en exil en France, Feuchtwanger ne se faisait guère d'illusions sur les possibilités de faire représenter son théâtre sur les scènes françaises. Seule sa pièce *Die Kriegsgefangenen* avait été traduite dans *Le Journal du Peuple* au début des années vingt, mais cette publication n'avait suscité aucune mise en scène de l'œuvre. Les «pièces anglo-saxonnes» – *Die Petroleuminseln* et la version remaniée de *Warren Hastings* – étaient au contraire accessibles au public anglais et américain depuis 1928-1929.¹ Aussi l'auteur s'était-il tout naturellement tourné vers ce public de langue anglaise afin de poursuivre la diffusion de son théâtre, au début des années d'exil. Il avait eu de la chance en ce domaine, puisque pouvait paraître dès 1934, simultanément à Londres et à New York, un recueil rassemblant *Die Kriegsgefangenen*, *Der Holländische Kaufmann* et *Neunzehnhundertachtzehn*.² Pour cette édition, suivie en 1936 d'une édition chez Querido des *Pièces en prose*³, rassemblant ces mêmes cinq pièces parues en anglais, Feuchtwanger avait procédé à un remaniement de ses textes originaux. L'ampleur de cette révision a été très variable, se limitant à l'expression stylistique dans certains cas, touchant au domaine politique dans d'autres.

Sur le plan stylistique, Feuchtwanger avait avant tout à cœur d'effacer dans ses premières pièces les éléments expressionnistes qui ne correspondaient plus au goût du jour. Même la satire de l'emphase expressionniste datait, si bien que la figure du «Jüngstdeutscher» par exemple, dans *Thomas Wendt*, avait disparu de la nouvelle version de la pièce, de même que certains termes-clés de l'expressionnisme, dévalorisés par leur emploi inflationniste, comme le mot «Seele» ou celui de «Enttierung» ou la formule incantatoire «Bruder Mensch». C'était cette pièce sur la Révolution qui avait subi les modifications les plus profondes, en raison à la fois de son sujet et de son ampleur.⁴

¹ Rappelons cette édition: *Two Anglo-Saxon Plays: The Oil Islands – Warren Hastings* – by Lion Feuchtwanger, translated by Willa and Edwin Muir. New York (Viking Press), 1928. London (M. Secker), 1929.

² *Three Plays: Prisoners of war; 1918; The Dutch merchant*. Translated by Emma D. Ashton. London (M. Secker), 1934. New York (Viking Press), 1934.

³ *Stücke in Prosa*. Amsterdam (Querido), 1936. (= *Kalkutta, 4. Mai. Die Kriegsgefangenen. Neunzehnhundertachtzehn. Der holländische Kaufmann. Die Petroleuminseln*.)

⁴ C'est ce texte revu en 1934 que Dahlke a retenu dans son édition. Voir *Dramen I*. Op. cit. p.473-599.

En donnant à son drame sur la «révolution des littérateurs» le titre *Neunzehnhundertachtzehn*, l'écrivain prenait la même orientation que lorsqu'il avait remanié *Warren Hastings* avec Brecht en 1926 pour l'intituler *Kalkutta, 4. Mai*. Il mettait en retrait le héros dramatique et son destin individuel pour mettre en avant une situation historique qui avait influencé le devenir de toute une génération. Ce titre répondait d'ailleurs mieux aux réflexions qu'il avait développées à propos du «roman dramatique», une forme nouvelle destinée à rendre compte d'événements de portée collective, comme il le soulignait lui-même. La valeur de document, de chronique sur une époque s'en trouvait soulignée.

La suppression du personnage du poète Holthaus, pôle contraire de Thomas Wendt, avec sa philosophie orientale de passivité et de contemplation allait dans le même sens d'un décentrage de la pièce par rapport au héros. En outre, l'idéalisme désabusé qu'incarnait le personnage n'avait plus guère de sens à une époque où la venue au pouvoir des fascistes appelait à une mobilisation concrète de toutes les forces démocratiques. Les écrivains avaient leur rôle à jouer. Se retirer dans sa tour d'ivoire, ne pouvait plus apparaître que comme une fuite, voire une provocation. Chanter les valeurs individuelles et déprécier l'attitude de la masse, comme le faisait le personnage de l'industriel Georg dans la première version, allait à l'encontre de la volonté de rassemblement dans le combat anti-fasciste. Sans retourner complètement le sens de la pièce sur ce plan, dans les scènes collectives en particulier, Feuchtwanger s'était appliqué à alléger les passages les plus extrêmes qui tournaient en dérision l'engagement social du poète.¹ La scène de rue, inspirée de *La Mort de Danton*, où les ouvriers veulent pendre un pauvre fonctionnaire (livre 1, scène 12), avait été supprimée. Partout, les dialogues étaient raccourcis.

La modification la plus importante concernait l'épilogue. Feuchtwanger avait compris tout l'intérêt qu'il pouvait tirer du motif des actualités cinématographiques sur les événements de la révolution. Evoqué seulement en passant dans la première version, le motif passait maintenant «en direct», la dernière scène de la pièce (scène 15, p.596 et suiv.) se déroulant dans un cinéma. C'est une scène de «théâtre épique»: un commentateur intervient, sur un ton parfaitement objectif, pour expliquer les images du film muet, les spectateurs anonymes font leurs réflexions, apportant des éclairages contradictoires sur les événements ainsi considérés avec recul. Certains applaudissent lorsque paraît Wendt sur l'écran, d'autres sifflent. Cette dimension du jugement populaire sur la Révolution des Intellectuels après son écrasement, cette vision *historique* donc, manquait dans la première version. Un

¹ Dans la scène 9 du premier livre par exemple (voir *Dramen I*, p.499 et suiv.), ces phrases adressées à Wendt par Georg ont disparu: «Wenn das Wahlrecht um ein Jota gerechter wird, wenn das Volk täglich um soundsoviele Minuten weniger arbeiten muß: ist deshalb mehr Geist, mehr Glück, mehr Licht in der Welt? Beginnen Sie beim Einzelnen, wenn Sie menschlich sein wollen! Die Summe von Behagen, die die Masse braucht, die erwirkt sie sich schon von selbst. Es tut nicht not, daß Sie sich drum vergeuden.» *Thomas Wendt Op. cit.* p.51-52.

travailleur se manifeste: selon lui, ce sont les intellectuels qui ont fait «rater» la révolution. Sans se faire connaître, Wendt confirme: il a raison.¹ Ainsi la signification de la pièce se trouve exprimée de façon univoque, alors que la version de 1919 soulignait à la fois l'incapacité de la masse à comprendre le message humaniste du poète et l'erreur de celui-ci d'avoir voulu intervenir sur la scène politique pour réaliser des «idées». Le triomphe du capitaliste Schulz, applaudi par les spectateurs, apparaît désormais dans toute sa réalité: c'est bien lui qui a su profiter des événements pour prendre le pouvoir. La révolution manquée des intellectuels est responsable du triomphe de la réaction. Remis à sa place par un spectateur, Thomas n'a plus qu'à regarder avec les autres le grand film à suspense que tous attendent: «le fantôme de l'opéra» ! La pièce a de toute évidence gagné en fluidité et en qualités scéniques lors de cette refonte. Sa signification politique s'est aussi déplacée: c'est un représentant du peuple qui, avec le recul du temps, a la vision juste des choses.

Dans la pièce *Die Petroleuminsel*, l'auteur avait déjà procédé à quelques remaniements lors de l'édition anglaise de 1928: une scène où le peuple demandait des comptes à la «reine du pétrole» après la «liquidation» de sa rivale avait été supprimée; les références à la loi américaine sur l'importation de main-d'œuvre étaient explicitées et les trois dernières scènes rassemblées en une. Mais le changement essentiel était intervenu avec la version éditée en 1936. Il était de nature politique. La pièce ne se terminait plus sur «l'apothéose» de la «guenon», mais sur son chant de haine après l'écrasement de sa rivale. Son triomphe dans le combat économique demeurait en suspens. Ce doute que laissait subsister l'auteur marquait son refus de faire apparaître le triomphe d'un capitalisme inhumain comme une loi inéluctable. En outre, les allusions à l'URSS étaient supprimées, Ingram devenant un agent des services secrets iraniens et non russes. La raison de ce changement ne fait pas de doute: en 1927, l'écrivain affichait un scepticisme ironique devant la politique soviétique que les communistes autour de lui portaient aux nues. Il pouvait se permettre alors d'en traiter avec légèreté, n'était-ce que pour narguer son ami Brecht.

Au milieu des années trente, sa position sur ce point avait bien changé. L'écrivain s'engageait sans équivoque aux côtés de ceux qui appelaient à la constitution d'un «front populaire» uni dans la lutte contre le fascisme. Dès 1934, il avait participé à des actions par lesquelles il montrait sa volonté de prendre position publiquement dans ce combat: ainsi avec sa contribution au *Braunbuch II*, publié au printemps 1934 à Paris², ou bien lors de son appel à décerner le prix Nobel à Carl

1 «ARBEITER: Halten Sie die Klappe, sage ich. Ihr Intellektuellen seid überhaupt an allem schuld. Ihr Intellektuellen habt die Revolution vermasselt.
GEORG: Was halten Sie von dieser Auffassung, Thomas ?
THOMAS: Der Mann hat recht.» In: *Neunzehnhundertachtzehn*. Op. cit. Livre 3, scène 15, p.598.

2 *Der Mord in Hitler-Deutschland*. In: *Braunbuch II. Dimitroff contra Goering*. Paris (Editions du Carrefour), 1934. P.402-404.

von Ossietzky que les nazis avaient enfermé dans un camp de concentration ¹. En 1934, dans le cadre du «Schutzverband Deutscher Schriftsteller», il avait initié, avec Heinrich Mann parmi d'autres, la fondation de la «Deutsche Freiheitsbibliothek», rassemblant les «livres brûlés», et apporté l'année suivante sa contribution à une brochure publiée par cette bibliothèque sous le titre: «Une mission: la création d'un front populaire allemand». ² En 1936 surtout, il avait choisi son camp, décidant d'aller à Moscou à une époque où les premiers procès divisaient les rangs des émigrés. Sa diatribe d'une violence inattendue contre André Gide après la publication de son livre fort critique *Retour d'URSS*, suivie de la publication de son propre récit *Moskau 1937* ³, avec son triple «oui» à Staline, avait clairement montré sa position, mais aussi déchaîné une campagne de presse virulente contre lui. ⁴

Ainsi le remaniement par Feuchtwanger de son théâtre entre 1934 et 1936 n'était pas sans rapports avec son engagement politique après 1933, qui l'avait de plus en plus rapproché des positions socialistes. Par la plume, il avait prêté main forte à la cause du front populaire, mais celui-ci s'était effrité rapidement sous l'effet des procès de Moscou. L'écrivain était alors resté fidèle à sa confiance dans le socialisme, apportant même son soutien aux théories esthétiques prônées par celui-ci. Un compte-rendu sur *Haben*, une pièce de Julius Hay, publié en 1937 dans *Das Wort*, a été en effet l'occasion pour lui de célébrer un dramaturge-modèle du «réalisme socialiste» ⁵. Il allait même jusqu'à mettre sur le même plan sa première découverte d'un texte de Brecht avec celle de *Haben* ⁶, une œuvre présentant sans la moindre stylisation artistique les effets pervers du «capitalisme» sur les habitants d'un village. Elle était selon lui «imprégnée de marxisme», avec des personnages vrais, vivants, réalistes, et

1 *Nobelpreis*. In: *Die Neue Weltbühne*. 1934,30,p.941.

2 *Eine Aufgabe: die Schaffung einer deutschen Volksfront*. Hrsg. von der Deutschen Freiheitsbibliothek. (sans lieu ni date). Contribution de Feuchtwanger, Heinrich Mann, Ernst Toller, Max Braun et G. Bernhard. Document conservé à la «Deutsche Bibliothek», Frankfurt/Main, sous la cote EB 59/35. Date probable:1935.

3 *Moskau 1937. Ein Reisebericht nur für meine Freunde*. Amsterdam (Querido), 1937. L'ouvrage n'a à ce jour jamais été traduit ni publié en France. Il n'a pas non plus été réédité en allemand

4 Nous nous permettons de renvoyer à ce sujet à notre article: *Die Rezeption von Lion Feuchtwangers Moskau 1937 in den Exilzeitschriften*. In: *Autour du «Front populaire allemand» - Einheitsfront - Volksfront*. Etude réunies par Michel GRUNEWALD / Frithjof TRAPP. Bern, Frankfurt/M., New York, Paris (Lang), 1990. P.289-313.

5 *Über «Haben» von Julius Hay*. In: *Das Wort (Moskau)*, 2 (1937), 7 (Juli). Texte repris dans *Ein Buch nur...* Op. cit. p.509-516. (Edition citée).

6 «Seitdem ich das erste Manuskript von Brecht gelesen habe, hat kein Stück eines zeitgenössischen Deutschen solchen Eindruck auf mich gemacht wie dieses Drama «Haben», ein Schauspiel in 14 Bildern von Julius Hay.» Ibidem, p.509.

une thèse immédiatement compréhensible. ¹ Selon Brecht, dont le théâtre était alors rejeté par les théoriciens du «réalisme socialiste» qui refusaient ses expérimentations formelles, le théâtre de Julius Hay ne relevait que du naturalisme le plus plat et ne pouvait pas même revendiquer l'appellation de théâtre marxiste puisqu'il lui manquait une dimension dialectique. Une polémique était née alors à ce sujet entre les deux amis. Elle avait mené Brecht à confier à son *Journal de travail* quelques réflexions sarcastiques sur «la clique de Moscou» et sur l'erreur de Feuchtwanger.²

Feuchtwanger a-t-il envisagé alors d'écrire lui-même une pièce «exemplaire» répondant aux critères du «réalisme socialiste»? Il ne le semble pas. Les quelques projets de théâtre qui lui avaient été proposés en URSS n'ont pas vu le jour, sans que l'on puisse en dire avec certitude les raisons. Il s'agissait en fait encore une fois de projets en relation avec ses œuvres romanesques. Lors de son passage à Moscou, le théâtre Wachtangow lui avait passé commande d'une pièce antifasciste sur la situation des exilés allemands à Paris. Feuchtwanger rassemblait depuis 1935 des documents sur le sujet dont il comptait tirer un roman. Il semble qu'une esquisse dramatique du sujet ait été livrée au théâtre en juin 1937, sous le titre «Emigranten».³ Le projet théâtral avait ensuite été retardé par la rédaction du roman, dont le titre était désormais *Exil*. Finalement, le déclenchement de la guerre le rendit caduc. Il n'est pas impossible que certains motifs du roman doivent leur existence à ce projet dramatique, par exemple l'enthousiasme du jeune Hanns Trautwein pour le «modèle» soviétique et son départ pour l'URSS.

Ainsi, les sept ans d'exil en France n'ont pas vraiment éloigné Feuchtwanger du théâtre. Mais lorsque l'occasion s'est présentée à lui d'écrire sur cet exil précisément, pour un théâtre moscovite, il a donné la priorité à son travail narratif. A peine le roman *Exil* était-il achevé que déjà il s'atela à la réalisation du prochain: le troisième volet de sa «Josephus-Trilogie». Le climat du midi de la France était favorable à son travail, au point qu'il en oubliait les menaces qui pesaient sur la paix. Pour achever son roman, il n'avait pas pris le temps de demander des visas pour l'Amérique avant que la guerre ne commence. Interné pour quelques jours à la déclaration de guerre, comme beaucoup d'émigrés, il avait ensuite repris son travail sur sa trilogie, et s'était retrouvé au moment de la débâcle de juin 1940, face au

1 «*Haben* ist ein durch und durch marxistisches Stück, (...) von innen durchtränkt mit Marxismus. (...) Die Menschen des Stückes sind von ungeheurer Lebendigkeit.(...) Das alles nicht gekrampft, nicht stilisiert, sondern zwanglos aus dem schiersten Realismus heraus.» Ibidem, p.513-515.

2 Voir Bertolt BRECHT: *Arbeitsjournal. 1938-1942*. Op. cit., en date du 27.7.1938. Voir aussi *Über Hays «Haben»*. In: *Schriften zum Theater. III* Op. cit. p.135.

3 Voir à ce sujet DAHLKE: *Nachwort*. In: *DramenII*. Op. cit. p.707.

«Diable» d'une France dont il découvrait le «Je m'en-foutisme». ¹ L'expérience fut amère et l'écrivain en a fait le récit: son internement au camp des Milles, puis les péripéties qui ont précédé son «sauvetage» aventureux. L'ouvrage était intitulé «Le diable en France» ² et il offrait une riche matière à exploiter pour un dramaturge. Mais celui-ci ne pouvait oublier qu'il n'avait dû qu'à sa renommée de *romancier* Outre-Atlantique de pouvoir quitter l'Europe.

Mais un an plus tard, le destin allait permettre à Brecht et Feuchtwanger de se retrouver en Californie. Brecht avait alors en tête un projet dramatique sur Jeanne d'Arc qu'il voulait situer dans la France de 1940 qu'il ne connaissait pas. C'était l'occasion pour Feuchtwanger de renouer avec le théâtre, sur un sujet que *lui* connaissait bien.

1 Voir à ce sujet notre article: *Feuchtwanger et la France: Mai 1940 ou la rencontre avec le diable du «Je-m'en-foutisme»*. In: *Revue d'Allemagne*, 18 (1986), 2 (Avril-Juin 1986), p. 337-352.

2 *The Devil in France. My Encounter with Him in the Summer of 1940*. Tr. Elisabeth Abbott. New York (Viking Press), 1941.

Edition allemande: *Unholdes Frankreich. Meine Erlebnisse unter der Regierung Petain*. London, 1942. Aussi: Mexico (El Libro Libre), 1942. Rééd. sous le titre: *Der Teufel in Frankreich* Mit einem Nachwort von Marta Feuchtwanger. München, 1983.

La première édition française est récente: *Le Diable en France*. Traduction de l'allemand par Gabrielle Perrin. Préface de Luc Rosenzweig. Paris (Godefroy), 1985. 226 p.

CHAPITRE VIII

D'un exil à l'autre: Le renouveau de l'inspiration dramatique de Feuchtwanger aux Etats-Unis

«Es gibt keinen Weg zur inneren Vision als den über die Äußere. Das neue Land, in dem wir leben, beeinflußt die Wahl unserer Stoffe, beeinflußt die Form. Die äußere Landschaft des Dichters verändert seine innere.»

Lion Feuchtwanger: *Der Schriftsteller im Exil* (Congrès des Ecrivains à Los Angeles, octobre 1943)

CHAPITRE VIII : D'UN EXIL A L'AUTRE: LE RENOUVEAU DE L'INSPIRATION DRAMATIQUE DE FEUCHTWANGER AUX ETATS-UNIS

A l'automne 1940 – le 6 octobre exactement – lorsque Feuchtwanger arriva enfin sur le sol américain, beaucoup d'hommes de théâtre, parmi les plus prestigieux, qu'il avait cotoyés à Munich et à Berlin, l'y avaient déjà précédé. Metteurs en scène, ils avaient nom Max Reinhardt, Leopold Jessner, arrivés tous deux dès octobre 1937, Erwin Piscator, émigré en décembre 1938. Parmi les acteurs, Curt Bois, Peter Lorre, Fritz Kortner, Ernst Deutsch, Elisabeth Bergner, pour ne citer que les plus célèbres, semblaient s'être retrouvés là pour reconstituer outre-Atlantique cette folle et trépidante vie théâtrale dont ils avaient été les animateurs à Berlin, dans les années vingt. Les auteurs dramatiques dont les œuvres avaient été alors au centre des débats littéraires, Ferdinand Bruckner, Ernst Toller, Carl Zuckmayer avaient eux aussi déjà trouvé refuge aux Etats-Unis: le premier dès 1936, le second en 1937 et Zuckmayer en 1939. L'un d'entre eux avait déjà disparu: Ernst Toller qui, avant même le début de la guerre, se suicidait à New York. Franz Werfel devait arriver quelques jours après Feuchtwanger, le 13 octobre 1940, au terme d'une odyssée dramatique à travers la France. Pour l'auteur de *Jud Süß* qui retrouvait ainsi beaucoup de ses amis de théâtre, il y avait pourtant un grand absent: Brecht, qui ne rejoindrait l'Amérique qu'à l'été 1941.

Tout était là, pouvait-on croire, pour réaliser le beau rêve nostalgique qui aurait permis d'effacer en quelque sorte la coupure de 1933 et de poursuivre le travail de renouveau de la scène allemande et de recherche d'avant-garde dont le retentissement avait dépassé les frontières de la République, dans les années vingt. L'Amérique justement, n'avait-elle pas accueilli avec enthousiasme, jusqu'au début des années trente, la plupart de ces metteurs en scène, acteurs et auteurs dramatiques, lors de tournées mémorables ? Après la vogue de «l'Américanisme» en Allemagne, souvent considérée d'un œil critique, avec ce sentiment de supériorité que pouvaient ressentir les intellectuels devant la «culture-divertissement», tous ces hommes devenus des exilés arrivaient sur le Nouveau Continent avec la volonté d'y transmettre une autre culture théâtrale, la «vraie» culture, pensaient certains, celle qui ne se satisfait pas de flatter les goûts d'un public de masse, mais s'efforce de former un nouveau public. «L'Age d'Or» des années vingt, brisé par un dictateur inculte, devait dans leur esprit pouvoir trouver sa continuation en Amérique, le pays de toutes les virtualités. Pourtant une rétrospective de la vie théâtrale qu'animèrent les exilés aux Etats-Unis durant les années d'hégémonie fasciste, montre quelle fut leur faiblesse dans la réalisation de

projets souvent grandioses: pour la plupart, ces hommes ont sous-estimé la loi d'airain qui régissait la vie culturelle américaine, la loi du succès.

Pour Feuchtwanger, la réalisation de cette condition était placée sous des auspices plutôt favorables au moment où l'écrivain rejoignait le sol des Etats-Unis, tant le succès de ses œuvres auprès du public américain s'était affirmé depuis la publication de *Jud Süß*, *Power* en anglais, dès 1927. Mais seul le romancier qu'il était pouvait s'enorgueillir de tirages impressionnants. L'auteur dramatique, bien qu'en partie traduit et publié à New York¹, y était sans doute peu lu et ne fut, semble-t-il, jamais porté à la scène. En homme réaliste et conscient de ses intérêts, Feuchtwanger ne pouvait se faire d'illusions sur les possibilités de réussite qui s'offriraient à lui sur les scènes américaines, pas plus d'ailleurs qu'il n'avait tenté, au cours de ses sept ans d'exil en France, d'écrire pour le théâtre ou de se faire jouer. Le romancier avait des chances de conserver les faveurs des lecteurs américains, le dramaturge n'en avait aucune. Il allait pourtant concevoir plusieurs projets dramatiques durant son exil américain dont trois seront réalisés². Sa pièce la plus américaine par le sujet, *Wahn oder Der Teufel in Boston*, sera montée sur une scène de Los Angeles, mais seulement en 1952. Les raisons de ce renouveau de l'inspiration dramatique chez Feuchtwanger, en marge, il est vrai, d'une production romanesque considérable, demanderont à être éclaircies. Deux questions se posent plus particulièrement: quelle part a eu Brecht dans ce choix, lui qui, dès 1942, sollicitait après plus de quinze ans d'interruption la collaboration de Feuchtwanger pour un nouveau projet théâtral sur le mythe de Jeanne d'Arc et la France? Ensuite, le théâtre d'exil de Feuchtwanger est-il tributaire des recherches de Brecht sur le théâtre épique ou s'en démarque-t-il au contraire délibérément?

A. Le théâtre allemand en exil

La situation dans laquelle, en 1940, à son arrivée aux Etats-Unis, le romancier trouva ses amis de théâtre, anciens coryphées des scènes allemandes, ne pouvait à vrai dire guère l'inciter à sacrifier de nouveau à sa prédilection pour l'écriture

-
- 1 Deux recueils étaient alors accessibles en librairie: *Two Anglo-Saxon Plays* Translated by Willa and Edwin Muir, New York (Viking), 1928. (Comprend: *The Petrol Island* et *Warren Hastings*). Et: *Three Plays* Translated by Emma D. Ashton. New York (Viking), 1934. (Comprend: *Prisoners of War*, *The Dutch Merchant* et 1918).
 - 2 Dès 1941, Feuchtwanger esquisse avec Leo Mittler une pièce de théâtre ou un scénario de film autour du personnage de Hanussen, mais l'abandonne rapidement pour écrire un roman sur le sujet: *Die Brüder Lautensack*. Dans l'hiver 1943/1944, il écrit *Waffen für Amerika*, une pièce en deux actes qu'il conçoit comme un travail préparatoire au roman du même titre. *Wahn oder Der Teufel in Boston* (1946/1947) sera sa première pièce «autonome», indépendante de tout projet romanesque, écrite et publiée aux USA. *Die Witwe Capet* (1947/48) est sa dernière œuvre dramatique, publiée aux Etats-Unis en 1956.

théâtrale. En effet, malgré une multitude d'initiatives individuelles et collectives qui témoignaient de l'engagement et, le plus souvent, de l'abnégation avec lesquels les émigrés entendaient poursuivre en exil leur travail théâtral, aucun grand projet scénique n'avait pu être réalisé avec succès. Le bilan de toutes ces entreprises qui a pu être établi, au prix de recherches minutieuses dans la presse et dans les archives, par plusieurs chercheurs à partir des années soixante dix¹, se lit comme l'histoire sans cesse répétée d'élan enthousiastes et de désillusions, les échecs succédant aux échecs et aux désastres financiers.

L'illustration la plus frappante en est donnée par le destin des trois metteurs en scène qui avaient marqué la vie théâtrale allemande avant 1933 et dont les noms jalonnent toute la carrière dramatique de Feuchtwanger: Max Reinhardt, Leopold Jessner et Erwin Piscator.

Max Reinhardt, le magicien de la mise en scène symboliste, que Feuchtwanger avait célébré dans ses toutes premières critiques théâtrales à Munich en 1908, s'était retrouvé sans engagement lors de son installation définitive en exil à New York à l'automne 1938. Le succès qu'il avait remporté quelque dix ans plus tôt lors d'une tournée à travers les Etats-Unis avec sa troupe berlinoise et ensuite, en 1934, avec *Le Songe d'une Nuit d'été*, une des grandes pièces de son répertoire présentée lors d'un festival théâtral en Californie, semblait avoir été balayé par l'échec financier sur lequel s'était achevée sa première création à New York: *The Eternal Road* sur un texte de Franz Werfel et une musique de Kurt Weill, au début de l'année 1937. Cette parabole sur les tribulations du peuple juif conçue à partir de motifs de l'Ancien Testament, avait trouvé l'agrément de la critique et suscité l'intérêt d'un vaste public. Pourtant la centaine de représentations qui en avaient été données, n'avait pas suffi pour rentabiliser le spectacle de dimensions gigantesques que Reinhardt avait mis plus de deux ans à réaliser. A la suite de cet échec commercial, Reinhardt n'avait plus jamais eu la possibilité de réaliser son «rêve américain» qui était de faire un théâtre à la dimension de ce pays immense, un théâtre qui ne soit pas tributaire du «business» mais qui soit l'affaire du peuple tout entier, comme dans l'Antiquité ou dans la Russie

1 Le premier travail d'envergure sur le théâtre d'exil a été effectué par: Hans Christof WÄCHTER: *Theater im Exil - Sozialgeschichte des deutschen Exiltheaters 1933-1945*. Op. cit., 1973. Voir en particulier le chap. VII: *Die U.S.A. - Studien der Integration* p.130 à 190.

Les travaux d'un colloque sur le même sujet organisé à Berlin (Ouest), Akademie der Künste en 1973, ont été publiés sous le titre: Lothar SCHIRMER (Hg.): *Theater im Exil 1933-1945*, Berlin, 1979.(= Schriftenreihe der Akademie der Künste. Bd.12). On y trouve des indications précieuses, en particulier dans les contributions faites par d'anciens émigrés.

Dans l'ouvrage collectif *Exil in den USA* (Hg. Eike MIDDELL) publié à Leipzig (Reclam) en 1979, les chapitres de T. KIRFEL-LENK consacrés au théâtre (p.344-370), à Max Reinhardt et à Erwin Piscator (p.370-411) apportent de nombreuses précisions, surtout en ce qui concerne les entreprises théâtrales éphémères montées par les émigrés, et leur répertoire.

contemporaine ¹. A Hollywood, la cité du cinéma sans tradition théâtrale, il voulait construire un théâtre. Dans les montagnes californiennes, un festival grandiose devait naître, à l'image de celui de Salzbourg. A New York serait fondée une école de théâtre avec pour finalité la constitution d'une troupe dramatique permanente, possédant un répertoire: une réalité européenne parfaitement inconnue aux Etats-Unis ! ².

Tous ces projets échouèrent. Certes l'école fut créée à Hollywood en 1938, sous le nom de «Workshop for Stage, Screen and Radio», mais avec peu de moyens, pas même une scène propre. Le travail intimiste, d'atelier, qu'y dirigea Reinhardt avec des acteurs débutants donne toute la mesure de la désillusion qui fut alors la sienne. Dès 1940, l'entreprise s'écroulait dans une déroute financière totale, et les quelques spectacles qui avaient pu être joués à San Francisco par la troupe de l'école n'avaient guère eu de retentissement en dehors du cercle des émigrés californiens.

Les dernières tentatives de Reinhardt pour s'établir à Broadway furent elles aussi des échecs. Pour avoir visé trop haut, trop grand et rêvé de reconstruire à grande échelle en Amérique l'empire théâtral qu'il s'était construit en Europe dans les années vingt entre Berlin, Vienne et Salzbourg, pour avoir ignoré l'insuffisance des structures et de la culture théâtrale existantes, Max Reinhardt avait échoué dans tous ses projets: sur un plan matériel, parce qu'il refusait de se plier aux exigences du «show business», et sur le plan artistique parce que, pour l'essentiel, il ne s'était pas renouvelé durant les cinq années de son exil américain ³. *Jedermann*, *Faust*, une adaptation de Nestoy, *La Chauve-Souris*, ses grands succès d'autrefois, n'avaient pas retrouvé vie devant le public américain. L'engagement de Reinhardt pour le théâtre d'exil et dans la lutte antifasciste s'était limité à sa collaboration avec Werfel (*The Eternal Road*) et à la mise en scène, au printemps 1943, quelques mois avant sa mort, de la pièce d'un jeune auteur américain, Irwin Shaw, intitulée *Sons and Soldiers*, qui évoquait la guerre fasciste. Un projet de collaboration avec Brecht pour la création de *Furcht und Elend des Dritten Reichs* à New York fut discuté sans doute lors d'une rencontre à Pacific Palisades, avec Lion Feuchtwanger, en mai 1942, comme le

1 Dans une lettre datée du 18.10.1934 qui est un véritable programme artistique, Reinhardt expose sa conception d'une régénération du théâtre sur le sol américain, dont le but serait de rivaliser avec les manifestations sportives les plus grandioses qui galvanisent les foules. Cf. la lettre au compositeur E. Nilson, citée dans L. M. FIEDLER: *Max Reinhardt im Exil*. In: SCHIRMER (Hg): *Theater im Exil*, op. cit. p.269-273.

2 Voir à ce propos FIEDLER, op. cit. p.273 et suiv.

3 Voir à ce sujet: Edward HARRIS: *Max Reinhardt*. In: *Deutsche Exilliteratur seit 1933. I. Kalifornien*. Hrsg. von J.M. SPALEK und J. STRELKA. Bern, München (Francke), 1976, p.799. Cet ouvrage sera cité ici sous l'intitulé «SPALEK / STRELKA, I».

rapporte Brecht dans son *Journal de Travail*¹. Mais Reinhardt y renonça, pour des raisons qu'on ignore.

Au cours des cinq années de son exil américain, celui que Franz Werfel avait qualifié de «Rédempteur du théâtre allemand»² dans un hommage rendu à l'occasion de ses soixante-dix ans, en 1943, avait révélé par ses échecs la difficulté fondamentale pour les émigrés, même les plus éminents, dans le domaine du théâtre: concilier l'aspiration à une continuité culturelle par delà la césure de 1933 et la nécessité d'une intégration dans l'industrie américaine du spectacle.

L'expérience que Leopold Jessner, le metteur en scène de la pièce de Feuchtwanger *Wird Hill amnestiert ?* à Berlin en 1930, avait faite aux Etats-Unis, était plus amère encore que celle de Reinhardt. A son arrivée en exil, à soixante ans, Jessner ignorait tout de l'Amérique et il y était inconnu. Seule sa réputation d'auteur de films pouvait lui ouvrir quelques portes à Hollywood et il y trouva d'abord une fonction subalterne de conseiller dans le cadre d'une production à grand spectacle qui ne pouvait guère lui laisser d'illusion sur l'estime dans laquelle on le tenait. Il s'agissait d'une aumône plutôt que d'une activité artistique.

Ce fut pourtant d'un homme d'Hollywood, William Dieterle³, un Allemand d'origine, installé dans la place depuis 1930, que vint alors une initiative à la fois généreuse et réaliste, dans laquelle Jessner devait avoir sa place comme metteur en scène de théâtre: avec quelques personnalités du spectacle et l'appui de plusieurs organismes culturels créés pour soutenir les exilés allemands à leur arrivée aux Etats-Unis, ainsi par exemple «The American Guild for German Cultural Freedom», présidée par Thomas Mann, il décida de fonder une société théâtrale, «The Continental Players». Son but était de donner à des acteurs et metteurs en scène émigrés d'Europe la possibilité de s'exprimer dans un répertoire allemand et européen non encore joué aux USA, afin d'éviter tout problème de concurrence avec les scènes américaines. Les spectacles devaient être montés en anglais pour permettre l'intégration rapide des

1 Voir: Bertolt BRECHT: *Arbeitsjournal 1938-1955*. Herausgegeben von Werner Hecht. 2 Bände. Frankfurt/Main (Suhrkamp). 1973. En particulier aux dates du 15.5.1942 et 20.5.1942. Pour l'édition française, voir: *Journal de Travail. 1938-1955*. Trad. Philippe Ivernel. Paris (L'Arche), 1976.

2 Franz WERFEL: *Reinhardt, der Erlöser des deutschen Theaters*. In: *Aufbau*, (New York).10. 7. 1943.

3 Naturalisé américain, William Dieterle tourna une cinquantaine de films à Hollywood entre 1931 et 1938. Il s'associa à de nombreux projets destinés à venir en aide aux émigrés et à favoriser leur intégration dans la vie culturelle américaine. Feuchtwanger l'a bien connu et a rendu hommage à l'homme «qui a su mettre les vastes moyens du film au service de l'esprit, de l'humanisme». Voir: Lion. FEUCHTWANGER: *William Dieterle. Eine Würdigung*. In: *Retrospektive 7, Dokumentation der 23. Internationalen Filmfestspiele Berlin (West) 1973*. P.4. Cité d'après: *Exil in den USA*, Hg. E. MIDDELL, op. cit. p.425.

artistes dans la vie artistique des Etats-Unis. Avec ce projet, Dieterle prenait le contrepied de toutes sortes de tentatives éphémères en vue de créer des troupes permanentes allemandes, jouant en allemand devant un public nécessairement restreint ¹.

Il confia à Leopold Jessner le soin de monter le premier spectacle, et celui-ci choisit de reprendre *Guillaume Tell*, le plus grand de ses succès à Berlin et sa pièce préférée dans l'œuvre de Schiller en raison de son élan révolutionnaire. La première eut lieu le 25 mai 1939 au «El Capitan Theatre» à Los Angeles, avec une distribution prestigieuse dans laquelle on retrouvait les noms d'Alexandre Granach et d'Ernst Deutsch. Jessner misait sur la valeur d'actualité qu'avait la pièce dans la perspective de la lutte contre l'hégémonie fasciste. Mais l'échec fut total et toute l'entreprise de Dieterle s'écroula avec force pertes au terme de trois représentations. Le public américain de la côte Ouest qu'il s'agissait de conquérir n'avait rien saisi de cette pièce étrange sur la liberté, que Jessner avait mise en scène dans le style abstrait et symbolique, encore fortement marqué par la technique de jeu expressionniste, qui lui était propre. Devant un public accoutumé au style naturaliste de l'école de Stanislavsky qui dominait alors sur les scènes américaines, l'outrance expressive des mimiques et de la diction, encore soulignée par le fâcheux accent des acteurs en anglais, avait fait sombrer la pièce dans le ridicule. En dehors du périodique *Aufbau* qui avait donné une analyse élogieuse du spectacle ², tous les critiques américains avaient souligné les incohérences de la mise en scène où se mêlait à l'abstraction du jeu une atmosphère folklorique incongrue ³. S'agissait-il d'une concession au public américain, par laquelle Jessner avait dénaturé son spectacle ? En tous cas, c'était, de l'avis même des compatriotes de Jessner, la mise en scène d'un homme déraciné qui s'accrochait à son passé.

Cet échec marqua la fin brutale de la carrière théâtrale du metteur en scène, si l'on excepte un spectacle de bienfaisance monté en 1943, et Jessner se consacra désormais tout entier aux activités du «German Jewish Club» dont le périodique *Aufbau* était l'organe de publication. Elu Président du Club en 1940 et cotoyant Feuchtwanger, Thomas Mann et Franz Werfel, parmi d'autres, au «Advisory Board», le comité consultatif de l'hebdomadaire, Jessner œuvra, dans ce cadre d'activité, à la cohésion et à la solidarité dans la communauté des émigrés et à l'intégration de celle-ci dans la communauté américaine, en prônant par exemple l'usage intensif de la langue

1 Les tentatives les plus intéressantes et de quelque durée furent sans doute celles de Walter WICCLAIR qui fonda en 1939 «Die Freie Bühne», sur la côte Ouest et put subsister jusqu'à l'entrée en guerre des Etats-Unis, et celle d'Ernst Lothar qui mit sur pied à New York «Die österreichische Bühne» en 1940, mais dut abandonner dix huit mois plus tard. Voir à ce sujet: *Exil in den USA*. Hg. MIDDELL, op. cit., p.355 et suiv.

2 *Refugees spielen «Wilhelm Tell»*. In: *Aufbau*, 1.6.1939, p.19.

3 D'après Marta MIERENDORFF: *Leopold Jessner*. In: SPALEK / STRELKA, I. Op. cit. p.742.

anglaise. Il alla même jusqu'à contester le bien fondé d'un théâtre d'exil en langue allemande comme la «Freie Bühne» fondée en 1939 par Walter Wicclair, qui s'assura pendant deux ans un public restreint mais fidèle grâce à un répertoire comique sans grandes exigences.

Il est significatif que le dernier «événement» théâtral auquel a participé Jessner, ait été une célébration du souvenir. Pour son soixante cinquième anniversaire en mars 1943, ses anciens collaborateurs, amis et élèves, avaient organisé à Los Angeles une fête émouvante à laquelle prirent part tous les grands noms de «New Weimar», puisque c'est ainsi qu'on avait baptisé alors la «capitale» de la colonie californienne d'émigrés allemands. Lion Feuchtwanger y tint le discours d'ouverture ¹ et, derrière le portrait de l'homme de théâtre qu'il avait bien connu à Berlin et en Californie, c'était l'explication de l'échec du théâtre allemand d'exil aux Etats-Unis qu'il livrait aux réflexions de son auditoire. Cet hommage est en effet tout entier placé sous le signe de l'opposition irréductible entre la scène américaine, «une institution de divertissement», et les hautes exigences du théâtre allemand dont Jessner avait voulu qu'il soit à la fois «art» et «institution morale», instrument de diffusion de la «culture» et «théâtre de profession de foi, théâtre politique» ². Rénovateur de la scène allemande, Jessner n'hésita pas à courir des «risques» en accueillant Brecht au Schauspielhaus de Berlin, rappelle Feuchtwanger. Et il achève son discours par une phrase que l'on peut juger quelque peu naïve, mais qui se lit comme un témoignage de sa foi dans l'efficacité de l'art théâtral pour contribuer à changer la face du monde:

*Si nombre de gens avaient, chacun dans leur domaine, défendu la vraie cause de l'Allemagne avec autant de force, il n'y aurait pas eu de Hitler.*³

A aucun moment, l'expérience de l'exil n'a pu porter atteinte à l'optimisme de Feuchtwanger sur ce point. Avec cette vision profondément politique et en même temps morale du théâtre, Feuchtwanger et comme lui de nombreux hommes de théâtre en exil ne pouvaient être que des corps étrangers dans le paysage théâtral américain. Il

1 Lion FEUCHTWANGER: *Jessner und sein Theater*. Ce discours a été repris, dans une version abrégée, dans *Aufbau*, 21.12.45, p.15, à l'occasion de la mort de Jessner.

2 Voici les passages essentiels de ce discours:

«Mir scheint, gerade hier in Amerika müssen wir die Bedeutung Leopold Jessners mit schmerzlicher Klarheit erkennen ; denn eben das, was er gemacht hat, vermissen wir hier mit brennender Sehnsucht: ein Theater, das mehr wäre als ein Unterhaltungsinstitut.

Leopold Jessner hat niemals das Drama über dem Theater vergessen. Für ihn war das Theater niemals nur um seiner selbst willen da, er hat niemals außer Acht gelassen die Mission der Bühne, Kultur zu verbreiten. (...) Sein Theater, selbst wo es rein literarisches Theater schien, war immer Bekenntnistheater, politisches Theater.» In: *Aufbau*, 21.12.1945.

3 «Wenn viele auf ihrem Gebiet die wahre Sache Deutschlands so kräftig verteidigt hätten wie er, dann hätte es keinen Hitler gegeben». Ibidem.

faudra attendre Arthur Miller pour qu'un théâtre allant dans le même sens y trouve droit de cité et soit réellement porté par le succès auprès d'un vaste public ¹.

Au cours de la fête en l'honneur de Leopold Jessner, des scènes furent jouées, rappelant les moments les plus forts de la carrière du metteur en scène. Pour un jour, l'impossible semblait réalisé: la reconstitution d'un ensemble dramatique cohérent autour d'un homme. Mais cette manifestation était bien à l'image de la situation du théâtre d'exil, se nourrissant de nostalgie et se déroulant en marge de la vie théâtrale américaine, sur laquelle les émigrés n'avaient eu aucune prise.

S'il fallait chercher une exception (toute relative) à cet état de fait, c'est sans doute Erwin Piscator qu'il faudrait nommer. Agé de quarante cinq ans à son arrivé aux Etats-Unis, ce praticien du «théâtre politique» dans les années vingt, n'avait certes pas mieux réussi que ses aînés, Reinhardt et Jessner, à s'imposer comme metteur en scène sur le marché américain du théâtre. Sa théorie du théâtre épique et la mise en œuvre pratique de cette théorie étaient demeurées inconnues outre-Atlantique. Un seul homme de théâtre s'y était intéressé et avait même rencontré Piscator en URSS: c'était Joseph Losey, qui devait d'ailleurs aussi travailler avec Brecht.

Mais Piscator avait eu une chance qu'il avait su saisir: peu après son arrivée, il s'était vu proposer une chaire d'enseignement du théâtre à la «New School for Social Research» qui, depuis 1933, était devenue à New York une sorte d'université d'exil, accueillant nombre de savants et chercheurs européens fuyant le fascisme. Ce qui était au départ pour Piscator un gagne-pain nécessaire devint entre ses mains une véritable institution, «The Dramatic Workshop», le cours dramatique le plus recherché de New York. Il ouvrit ses portes en janvier 1940 et fonctionna avec succès jusqu'au départ de Piscator pour l'Europe, en 1951 ².

Piscator réussit à faire de cette école un lieu d'expérimentation théâtrale, dans un travail collectif avec ses étudiants et, surtout, un foyer de rencontre entre écrivains et hommes de théâtre émigrés et américains. Tout ce que à la fois Broadway et la colonie des exilés comptaient de talents dramatiques était invité à faire des conférences ou à animer des discussions pour les étudiants de l'école. En cela, Piscator fut d'une certaine façon un pionnier: il avait compris que seule une confrontation directe entre les hommes de théâtre de l'Ancien et du Nouveau Monde

1 *Death of a Salesman (La Mort d'un Commis Voyageur)* date de 1949, et *The Crucible (Les Sorcières de Salem)* de 1953, et il n'est peut-être pas un hasard que ce soit Ben Huebsch, l'éditeur privilégié de nombreux émigrés, dont Feuchtwanger et Werfel, qui ait édité A. Miller au Viking Press à New York.

2 Des indications précises sur le travail de Piscator dans le cadre de cette «New School for Social Research» sont données dans: T. KIRFEL-LENK: *Max Reinhardt, Erwin Piscator oder Von der Kunst der Anpassung*. In: *Exil in den USA*. Hg. MIDDELL, op. cit., p.391 à 411.

permettrait une collaboration efficace entre eux et, de ce fait, constituerait un facteur d'intégration des émigrés restés jusque là en marge de la vie théâtrale américaine. Kurt Pinthus, Carl Zuckmayer ¹, Hanns Eisler, pour n'en citer que quelques uns, furent invités à participer à l'enseignement d'art dramatique. Piscator pressa Bertolt Brecht, alors encore en Suède, de venir le rejoindre pour travailler avec lui. Parmi les collaborateurs américains, il sut attirer Maxwell Anderson, John Gassner, Orson Welles et d'autres, tandis que se trouvaient parmi les élèves des personnalités qui marqueraient la vie théâtrale américaine de l'après-guerre: Arthur Miller, Tennessee Williams, ainsi que Julian Beck et Judith Malina, les futurs créateurs du «Living Theatre», et Marlon Brando. C'est toute une génération qui découvrit ainsi le théâtre expérimental et la technique épique d'écriture et de jeu théâtral que Piscator avait élaborée avec Brecht (et aussi contre Brecht) dans les années vingt.

Disposant d'une petite salle de théâtre, le «Studio Theatre», Piscator put monter avec ses élèves des pièces du répertoire, du *Roi Lear* à *Nathan le Sage*. Il reprit aussi un ancien projet, une version dramatique de *Guerre et Paix* qu'il n'avait pas réussi à monter dans le circuit commercial. Dans tous ses spectacles, il s'efforçait de faire ressortir la dimension d'actualité des œuvres et de provoquer des discussions pour «activer» le public de ces soirées expérimentales. Beaucoup de pièces, le plus souvent inédites, de jeunes auteurs allemands ou américains étaient aussi lues et discutées dans le cadre d'ateliers. Ce fut le cas par exemple d'une pièce de Wieland Herzfelde intitulée *Der Anfang vom Ende* qui avait pour thème la débâcle dans la France de juin 1940 ².

Dans le cadre modeste qui lui était imparti, Piscator a contribué de façon non négligeable à la diffusion du théâtre allemand né de la lutte contre le fascisme. *The Criminals* (*Die Verbrechen*) de Ferdinand Bruckner, une pièce datant de 1929, fut montée au «Studio Theatre» en décembre 1941 avant de l'être à Broadway, portant l'attention du public américain sur les circonstances de la montée du nazisme. En mars 1943, une soirée fut consacrée à Brecht, avec la participation de W. Herzfelde, de Peter Lorre et d'Elisabeth Bergner. En même temps, Piscator préparait la mise en scène de *The Private Life of The Master Race*, la version américaine de *Furcht und Elend des Dritten Reichs*, que Brecht n'avait pas encore réussi à faire jouer dans son intégralité. Finalement, ce projet ainsi que celui de monter à nouveau *Schwejk*, dans l'adaptation du roman de Hasek qui avait été un des grands succès de Piscator à Berlin, en collaboration avec Brecht, échoua à la suite d'un différend entre les deux hommes. Brecht avait tout simplement conçu un projet concurrent qui devait aboutir à

1 ZUCKMAYER a fait le récit savoureux de son travail auprès de Piscator: chargé d'un cours sur «l'humour dans le drame», il faillit, raconte-t-il, perdre à jamais son propre sens de l'humour. Voir: *Als wär's ein Stück von mir*. Op. cit. p.416.

2 Piscator travailla la pièce avec les étudiants en 1942. Voir à ce sujet: WÄCHTER, op. cit., p.169-170.

la rédaction de *Schweyk im Zweiten Weltkrieg*. La concurrence faisait aussi partie de la vie quotidienne des émigrés et plus d'un projet théâtral, lancé bien souvent sur des bases financières précaires, eut à en pâtir.

Ne cachant pas ses vues politiques, Piscator se fit des ennemis, et si ses mises en scène attirèrent un nombre toujours croissant d'élèves, elles ne réussirent jamais à conquérir un vaste public. Dès 1943, il se vit privé de sa salle de théâtre et dut désormais chercher des petites salles où monter ses spectacles. Pourtant, à travers ses élèves ¹, le retentissement de son travail dramatique expérimental fut grand, et ce jusqu'à son départ des Etats-Unis.

On peut affirmer que la seule tentative véritablement réussie de rencontre des deux cultures théâtrales est à mettre à son crédit. Jessner, Reinhardt avaient œuvré à la sauvegarde d'un héritage culturel européen menacé dans sa continuité par la césure de l'exil, et cela sans tenir compte des conditions de réception de cette culture par le public américain. Avec eux, une génération d'hommes de théâtre s'est éteinte sans avoir pu ni renouer avec le succès ni influencer la création théâtrale outre-Atlantique. Avec Piscator, par le biais de l'enseignement qui laissait au metteur en scène les mains plus libres que la production de spectacles commerciaux, un dialogue a pu s'instaurer entre les émigrés d'Europe et les hommes de théâtre américains, permettant la confrontation de cultures théâtrales fort différentes. L'écriture de Tennessee Williams a été influencée de façon sensible par l'enseignement théâtral dispensé au «Dramatic Workshop» par Piscator ², celle d'Arthur Miller aussi sans doute, et Piscator a largement contribué à la percée de jeunes dramaturges américains en République Fédérale dans les années cinquante. Dès 1954, par exemple, il a monté à Mannheim *The Crucible (Les Sorcières de Salem)* d'Arthur Miller, son ancien élève, qui avait repris le sujet de la dernière pièce de Feuchtwanger, *Wahn oder Der Teufel in Boston* (1948). La pièce touchait Piscator de près puisqu'il avait quitté les Etats-Unis trois ans plus tôt, sous la pression de la «chasse aux sorcières» menée dans le cercle même des collaborateurs du «Dramatic Workshop», à l'instigation du Sénateur McCarthy.

Si Feuchtwanger a pu, en Californie, à la fois rencontrer Reinhardt et Jessner et suivre de près le déclin de leur travail théâtral, il n'eut en revanche pas l'occasion de renouer avec Piscator ou d'assister à une des représentations de son atelier à New York où il ne se rendait guère. Mais on peut penser qu'il suivait avec intérêt, par exemple dans les colonnes de l'hebdomadaire *Aufbau* dont il était l'un des

1 Il y eut jusqu'à sept cents élèves inscrits à son cours dramatique.

2 Piscator a lui-même souligné l'influence du «style épique» de ses mises en scène sur la structure dramatique de la pièce de T. Williams *La Ménagerie de Verre*. Cf. WÄCHTER, op. cit., p.169, qui s'appuie sur un article de PISCATOR, publié à Hambourg en 1957, sous le titre *Amerikanisches Theater*.

collaborateurs ¹, les articles relatant les activités théâtrales de Piscator et des émigrés en général. Au fil des numéros qui étaient rédigés le plus souvent en allemand, parfois en anglais, le lecteur d'aujourd'hui ² peut reconstruire pas à pas non seulement les entreprises théâtrales d'un Jessner, d'un Reinhardt, ou d'un Piscator, mais aussi l'histoire de maintes troupes éphémères dont l'hebdomadaire annonçait fidèlement la création, le programme et, trop souvent, la disparition. Il y eut ainsi «Die österreichische Bühne», lancée à New-York par le Viennois Ernst Lothar. Parmi les écrivains d'exil, seul Bruno Frank y fut représenté. Créé en janvier 1940, l'ensemble disparut un an et demi plus tard. Le 7 mars 1941, le «Theatre of German Freeman» ou «Freies Deutsches Theater» annonçait à son tour sa création par un manifeste ambitieux qui paraissait dans *Aufbau* : ce nouveau théâtre devait répondre à l'exigence politique du moment qui était de prendre le contrepied de la propagande national-socialiste et de transmettre à l'Amérique et au monde l'image de «la véritable Allemagne, grâce à l'écrit et au verbe» ³. L'entreprise avait l'appui des syndicats germano-américains et quelques uns des grands noms de la vie théâtrale allemande en exil s'étaient associés à sa création: de Ferdinand Bruckner à Franz Werfel et Carl Zuckmayer, en passant par Fritz Kortner et Berthold Viertel. Dorothy Thompson, la célèbre journaliste américaine, critique dramatique, qui avait contribué à faire sortir du «piège» européen plus d'un émigré ⁴, apportait elle aussi sa caution artistique et financière au nouvel ensemble.

La représentation d'ouverture avait été fixée au mois d'avril 1941. Pourtant, elle n'eut jamais lieu, les capitaux nécessaires pour que les syndicats soutiennent le projet n'ayant pu être réunis: grandeur et misère des émigrés dont les entreprises ambitieuses avortaient avant même qu'ils aient pu faire leurs preuves !

1 Entre 1940 et 1945, Feuchtwanger a publié une dizaine d'articles dans *Aufbau* et le troisième volet de sa *Josephus-Trilogie*, *Der Tag wird kommen*, y fut même présenté en avant-première, en plus de quarante épisodes, du printemps 1942 jusqu'en juin 1943.

2 La *Deutsche Bibliothek* de Francfort/M. (*Exil-Archiv*) possède la collection complète du périodique, ainsi qu'un microfilm. Le dépouillement systématique du journal est en cours (stade actuel: année 1943) et constitue d'ores et déjà un précieux instrument de travail pour les chercheurs. Nous devons à M. Richter, chargé de cette tâche de longue haleine, quelques indications utiles pour nos travaux.

3 «Hier in Amerika soll das wieder auferstehen und zu Worte gelangen, was im heutigen Deutschland unterdrückt, verboten und verjagt worden ist. Die Gründung des «Theater of German Freeman» soll den entschlossenen Willen bekunden, deutsche Kulturpropaganda nicht mehr denen zu überlassen, die sie verfälschen, sondern sie wieder in die Hände derer zu legen, die dazu berufen sind, Amerika und somit der Welt das wahre Deutschland durch Schrift und Wort zu übermitteln.» In: *Freies Deutsches Theater in New York. Aufbau*, 7.3.1941. Voir à propos de ce projet *Exil in den USA*, Hg. Middell, op. cit., p.356.

4 Feuchtwanger a été un de ceux que D. Thompson a pu aider grâce à ses relations amicales avec Eleanor Roosevelt. Il avait fait sa connaissance à la fin des années vingt à Berlin où elle accompagnait Sinclair Lewis qu'elle épousa par la suite.

Quelques mois après cet échec une autre institution voyait le jour et l'on y retrouvait Ferdinand Bruckner et Berthold Viertel aux côtés cette fois de Lion Feuchtwanger, Bertolt Brecht, Oskar Maria Graf, Wieland Herzfelde, Stefan Heym et Heinrich Mann. Il s'agissait de «Die Tribüne für Freie Deutsche Literatur und Kunst in Amerika», fondée à l'automne 1941¹. Son titre était parlant: s'adressant en premier lieu au public des émigrés, les manifestations organisées par la «Tribüne», récitations de poèmes, exposés, présentation d'œuvres dramatiques d'exil, se situaient ouvertement dans une perspective de lutte anti-fasciste. Le drame de Ferdinand Bruckner *Die Rassen* y fut présenté dans une lecture à plusieurs voix² en février 1942, et, quelques mois plus tard, le metteur en scène Berthold Viertel réussissait à monter plusieurs scènes de *Furcht und Elend des Dritten Reichs* de Brecht³. Il y eut encore une soirée de lecture de textes de Brecht le 6 mars 1943. Une «Matinée Feuchtwanger» eut lieu fin juillet 1942, au cours de laquelle l'auteur lui-même et plusieurs acteurs de renom, tels Ernst Deutsch et Alexandre Granach, lurent des extraits de diverses œuvres romanesques et de *Unholdes Frankreich*⁴, récit de son internement en France en 1940.

Modestes dans leurs ambitions, ces manifestations ont eu pour les écrivains émigrés et les artistes qui se faisaient leurs interprètes, une signification profonde: elles témoignaient moins de la nostalgie de temps révolus que de la continuité d'une action créatrice envers et contre tout. C'était moins leurs «morceaux de bravoure» d'autrefois que les écrivains soumettaient au public averti des émigrés que leur toute dernière production, ou en tous cas leur production d'exil. Ecrire en langue allemande gardait ainsi un sens, même si chacun était conscient que seule la diffusion en anglais de ses ouvrages pouvait lui permettre d'atteindre un large public. De plus, cette «Tribüne» sauvegardait l'image d'une *communauté* intellectuelle qui affirmait son *identité* à travers les confrontations et les échanges. C'était bien à ce sentiment d'exister encore à part entière qu'avait fait allusion Berthold Viertel lorsqu'il avait introduit la représentation-lecture de *Die Rassen* de Bruckner en ces termes:

C'est dans le crépuscule, lorsque la lumière de l'humanité sembla s'éteindre, que fut écrite la pièce que nous allons vous lire aujourd'hui - que nous allons faire vivre devant vous par la lecture - nous qui sommes des écrivains et des acteurs en exil, qui ne possédons pas de théâtre -

1 Voir à ce sujet WÄCHTER, op. cit. p.149 et suiv.

2 K.H.: *Bruckner's «Rassen»: Eine Veranstaltung der Tribüne*. In: *Aufbau*, 13.2.1942, p.8.

3 Le 28 mai 1942. *Aufbau* s'en est fait l'écho peu après.

4 *Aufbau* rend compte de cette matinée dans son numéro du 7 août 1942, p.16.

toujours pas de théâtre - mais qui possédons des auteurs dramatiques et un public. ¹

L'ouverture sur le public américain était aussi une des préoccupations de la «Tribüne», puisqu'un certain nombre de ses manifestations eurent lieu en anglais: ainsi fut lue, à l'occasion de ses soixante ans, une pièce que Berthold Viertel avait écrite en anglais, sur la problématique du retour d'exil: *The Way Home* ².

Il est difficile de juger objectivement de l'écho que pouvaient avoir de telles soirées destinées au public américain. La presse américaine prenait rarement note de manifestations de ce genre et l'hebdomadaire *Aufbau* se plaçait du point de vue des émigrés, tout en insistant sur la nécessité de leur intégration dans la communauté culturelle américaine. C'était la mission même que le périodique s'était fixée et à laquelle il œuvra par tous les moyens en son pouvoir. Matériellement, le succès des écrivains auprès d'un public américain était d'une grande importance. Psychologiquement, il était sans doute plus essentiel encore pour les auteurs et artistes exilés de se sentir rattachés à une communauté intellectuelle de langue allemande au regard de laquelle la poursuite de leur travail créatif prenait un sens. «Die Tribüne für Freie Deutsche Literatur und Kunst in Amerika» a contribué, par ses manifestations théâtrales en particulier, qui peuvent paraître dérisoires par leur nombre et leur nature (qu'est-ce qu'une pièce de théâtre lue en comparaison d'une pièce jouée ?), à sauvegarder cette conscience d'eux-mêmes chez les exilés.

On peut établir, à partir des recherches de Wächter ³, le bilan des représentations du théâtre allemand d'exil aux Etats-Unis jusqu'en 1945. Il est éloquent: environ une vingtaine de pièces d'exil ont été jouées ou lues devant un public, en version allemande ou anglaise, avec un seul succès notable: *Jacobowsky and The Colonel*, une pièce écrite en 1943/44 par Franz Werfel ⁴ qui évoque la période de la débâcle en France, en juin 1940. Cette comédie fut créée à New York,

1 «Als das Licht der Menschlichkeit auszulöschen schien, wurde – im Zwielficht – dieses Stück geschrieben, das wir Ihnen heute vorlesen wollen, Ihnen durch eine Vorlesung vorleben wollen – wir: Schriftsteller und Schauspieler im Exil, die wir kein Theater besitzen – noch immer kein Theater besitzen – die wir aber Dramatiker besitzen und ein Publikum.» In: Berthold VIERTTEL: *Schriften zum Theater*. München, 1970. P.100.

2 La représentation-lecture eut lieu le 29.4.1945. Voir à ce sujet WÄCHTER, op. cit., p.151 et 271.

3 Wächter a établi, pour la période allant jusqu'à la fin de la guerre, la liste des œuvres théâtrales d'exil représentées, et également celle des pièces non représentées. In: WÄCHTER, op. cit., *Dokumentarischer Anhang*, p.265 à 281.

4 L'œuvre parut la même année en allemand et en version anglaise: *Jacobowsky und der Oberst. Komödie einer Tragödie. In drei Akten*. Stockholm (Bermann-Fischer), 1944. Et: *Jacobowsky and the Colonel. Comedy of a Tragedy*. New York (Viking), 1944.

dans un théâtre de Broadway, avec Elia Kazan comme metteur en scène, le 14 mars 1944 et elle atteignit le chiffre record de quatre cent dix-sept représentations .

Ce succès donne à réfléchir, car le sujet avait été traité par d'autres dramaturges en exil, qui n'avaient pas réussi à s'imposer sur la scène américaine: la première tentative avait été faite par Carl Zuckmayer qui avait conçu en 1940/41, en collaboration avec l'acteur Fritz Kortner, son ami, une œuvre intitulée *Somewhere in France*. Tous deux espéraient qu'elle leur permettrait, grâce à l'actualité de son sujet, de trouver aisément accès au public américain. *Aufbau* avait annoncé l'achèvement de l'œuvre dans son numéro daté du 7 mars 1941 ¹, et la création eut lieu à Washington le 28 avril 1941. Elle devait être suivie d'une série de représentations à Broadway, assurées par «The Theatre Guild», une institution américaine bien établie. Dans son autobiographie *Als wär's ein Stück von mir*, Zuckmayer parle de la pièce, sans même en citer le titre, comme d'une sorte de «création monstrueuse qui sombra dans l'oubli sans grand tapage» ². Elle présentait la défaite française à travers la déchéance morale d'une famille d'hôteliers nantis ³. C'est après cette expérience désastreuse, tout comme celles qu'il avait faites à Hollywood, que Zuckmayer décida de refuser tout compromis et de se retirer dans la solitude d'une ferme du Vermont. La presse américaine avait reproché à la pièce de ne pas livrer un «message» clair, en particulier sur la collaboration et la résistance. Seul le périodique *Aufbau* avait souligné la valeur d'avertissement de l'œuvre à l'adresse de l'Amérique ⁴.

La deuxième tentative dramatique sur le même sujet est plus connue: il s'agit de la pièce *Les Visions de Simone Machard*, conçue par Brecht sur le sol américain, en étroite collaboration avec Feuchtwanger. Certaines ressemblances thématiques, (l'hôtellerie, le motif du sabotage, le cercle familial où collaboration et résistance se cotoient) peuvent laisser penser que Brecht et Feuchtwanger ont eu connaissance du texte de Zuckmayer et Kortner. *Les Visions*, achevé en 1943, ne fut jamais joué aux Etats-Unis, malgré les efforts de Feuchtwanger en ce sens, et l'on peut sans doute en trouver la raison dans le mélange déconcertant pour le public américain du mythe de Jeanne d'Arc et de l'interprétation socio-économique de la

1 Le titre anglais indiqué dans l'entrefilet de l'hebdomadaire est différent, mais il ne peut s'agir que de la pièce *Somewhere in France*: «Carl Zuckmayer und Fritz Kortner haben ein Schauspiel *The Last Drop* geschrieben, das zur Zeit der deutschen Invasion in Frankreich spielt.» In: *Aufbau*, 7.3.1941.

2 «Ein Wechselbalg, der klang- und ruhmlos versank.» Zuckmayer ajoute ensuite: «Ich konnte mich eben so wenig darauf einstellen, "für den Broadway" zu schreiben wir für die Filmindustrie in Hollywood.» In: *Als wär's ein Stück von mir*. Op. cit., p.419.

3 Voir à ce sujet l'étude très précise de Siegfried MEWS: «*Somewhere in France*»: ein antifaschistisches Exildrama von Carl Zuckmayer und Fritz Kortner. In: Wolfgang ELFE, J. HARDIN, G. HOLST (Hg.): *Deutsche Exilliteratur. Literatur im 3. Reich*. Akten des 2. Exilliteratursymposiums der University of South Carolina. Bern, Frankfurt (Lang), 1979. P.122-131.

4 Voir dans *Aufbau*, 2. 5. 1941.

débâcle de juin 1940 en France. La structure dialectique de la pièce et le caractère didactique très appuyé qu'avait imposé Brecht à son partenaire de travail ainsi que l'emploi radical de sa technique épique, contribuaient aussi à rendre la pièce injouable sur une scène américaine ¹.

Dans *Jacobowsky und der Oberst*, Franz Werfel avait fait appel à de tout autres moyens dramatiques et le succès de la pièce au cœur même du fief du «show-business» américain, à Broadway, lui donnait raison. Sacrée meilleure pièce étrangère de la saison théâtrale 1943/1944 ², cette «comédie d'une tragédie», (c'était son sous-titre) qui présentait le destin des émigrés en France lors de l'invasion allemande, avait pour elle la force de l'expérience vécue sur laquelle ni Brecht ni Zuckmayer ne pouvaient s'appuyer.

Les deux personnages principaux de la pièce, l'un juif, l'autre aristocrate, mais polonais tous deux et réunis dans un même effort pour fuir la France, formaient un couple disparate qui, pris dans les remous de l'effondrement de la «Grande Nation» apparaissait sous un jour tout à la fois comique et tragique. Evitant l'écueil du sentimentalisme, Werfel avait stylisé dans cette fable ses propres expériences et celles d'autres émigrés en France, avec un humour libérateur. Brecht jouera sur le même registre dans *Schweyk im Zweiten Weltkrieg*.

La réussite de Werfel est exemplaire à plus d'un titre, car on prend conscience, en l'analysant, du nombre de conditions qu'il fallait remplir pour qu'elle fût possible. La première était la célébrité de Werfel: elle se fondait sur le succès de *Die vierzig Tage des Musa Dagh*, paru en version américaine dès 1935. En 1943, après un nouveau succès avec *Das Lied von Bernadette*, écrit aux USA en 1941 et diffusé auprès du public américain par «Viking Press» et par un Club du Livre dès 1942, avant d'être transposé au cinéma, Werfel était au sommet de sa gloire. L'écrivain s'était donc lancé dans la composition de son œuvre dramatique avec la quasi certitude d'être joué rapidement, dans les meilleures conditions, et c'était pour le public américain qu'il l'avait écrite. Pourtant, il restait à surmonter l'épreuve de la traduction américaine du texte, et là, Broadway reprenait ses droits. Malgré une résistance opiniâtre et une campagne de protestations qui se poursuivit longtemps dans les colonnes de *Aufbau* ³, Werfel dut finalement accepter que la pièce fût jouée dans une adaptation édulcorée où l'humour du personnage principal et le tragique des situations avaient été remplacés par des effets mélodramatiques ou burlesques. C'était la rançon que devait payer l'auteur dramatique en exil pour son succès auprès du public new-yorkais et de la critique.

1 Nous reviendrons sur ces divers points dans la suite de ce chapitre.

2 Voir à ce sujet et pour les remarques qui suivent: WÄCHTER, op. cit., p.183 et suiv.

3 Ainsi par exemple dans l'article intitulé *Rund um Jacobowsky*, in: *Aufbau*, 28.7.1944, p.12.

Ce non-respect de l'œuvre originale, au nom des exigences du succès, tous les écrivains émigrés en ont fait l'expérience. Mais les hommes de théâtre, tout comme les auteurs de scénarios de film (il s'agissait souvent des mêmes) en étaient plus souvent victimes du fait que leur œuvre, mise entre les mains du producteur d'un spectacle ou d'un film et adaptée en anglais comme celui-ci l'entendait, leur échappait aussitôt. Devenue une marchandise, elle leur rapportait beaucoup d'argent si elle se vendait bien, comme ce fut le cas pour Werfel, mais l'auteur perdait ses droits sur elle. L'image du créateur respecté et tout puissant pour ce qui est de la propriété artistique de ses créations s'effondrait, n'ayant plus cours outre-Atlantique. Ce fut une des causes de la crise d'identité que traversèrent alors bien des écrivains en exil. Certains se résolurent à écrire directement en anglais pour tenter de se mettre à l'abri d'une «dépossession» de leur œuvre, en quelque sorte, par le biais de la traduction-adaptation. Mais il n'en sortit aucune grande œuvre dramatique ¹. D'autres, comme Carl Zuckmayer, après l'échec de *Somewhere in France*, préférèrent suspendre un temps leur production dramatique dans l'attente de jours meilleurs. Brecht, enfin, choisit pour sa *Vie de Galilée* la voie de la réécriture de son œuvre en anglais au fil de l'expérimentation de la parole et du geste scénique avec l'acteur américain Charles Laughton: le prix en fut un travail de recréation de plus de deux ans et un succès d'estime lors des représentations en 1947, auxquelles il ne fut plus permis à Brecht d'assister.

On connaît le désenchantement de Brecht lors de ses premières confrontations, aux USA, avec l'«Entertainment Industry» sur les scènes théâtrales et dans les studios d'Hollywood. Dans son *Journal de Travail*, dès les premiers mois suivant son arrivée, il évoque les difficultés d'écrire pour la scène dans un pays où le «théâtre (est) totalement commercialisé» et où un public «productif», s'intéressant aux affaires publiques, fait défaut ². En quête d'une formule qui puisse entrer dans sa conception du «capitalisme colonialiste» des USA, il trouve une image sarcastique dont il faut reconnaître qu'elle illustre bien ce qu'est alors le théâtre de «production» à l'américaine aux yeux des Européens: un «théâtre de nomades», dans lequel tout est préfabriqué pour que le «montage» se fasse vite. ³

1 On peut tirer cette conclusion de la lecture des titres anglais figurant sur la liste des pièces d'exil répertoriées par WÄCHTER, op. cit. *Dokumentarischer Anhang*, p.265 à 281.

2 «22.10.41. merkwürdig, wie sehr verschieden hier die situation der dramatik ist von der in skandinavien. die hindernisse waren dort ziemlich rein politische, das hielt einen nicht ab, zu schreiben. hier sind es auch noch die allgemeinen einer total kommerzialisierten bühne.(...) man braucht die grosse tabula rasa, auf der man spielt, das beginnergefühl, das publikum, das produktiv mit öffentlichen dingen, eben der res publica, beschäftigt ist. In: B. BRECHT: *Arbeitsjournal*, op. cit., 22.10.41 (vol. 1, p.302).

3 «die stellung zum geld verrät hier den kolonial-kapitalismus. man hat das gefühl, als seien alle leute, wo sie sind, nur um wegzukommen. in USA sind sie nur, um dort geld zu machen. es ist ein nomadentheater, von leuten unterwegs für leute, die sich verlaufen. time is money, die typen werden fertig zusammenmontiert, die proben sind reine montagearbeit. in den kolonien lebt man

Et pourtant, l'inspiration dramatique de Brecht ne s'est pas ressentie de cette situation nouvelle, au contraire, serait-on tenté de dire, comme si la quasi-certitude de ne pouvoir être joué avait libéré le dramaturge de toutes les contraintes qu'entraîne la perspective d'un public nouveau. Pour le tiroir, point n'est besoin de faire des concessions, comme Brecht se plaisait à le dire. Aussi les pièces écrites durant son exil américain sont-elles celles où il est allé le plus loin dans l'utilisation de sa technique épique: *Les Visions de Simone Machard*, *Schweyk dans la Deuxième Guerre Mondiale* et *Le Cercle de Craie caucasien*. Malgré cette satisfaction, l'achèvement de chacune de ces pièces a engendré chez lui la conscience paralysante de faire un travail créateur inutile, et de traîner ses créations comme un poids mort, à l'image du morceau de roc travaillé par le sculpteur qui demeure là figé, intransportable, retenant à peine les regards. Par cette image forte, fixée dans son *Journal de Travail*¹ en 1943, Brecht a exprimé ce que fut le destin de la plupart des hommes de théâtre en exil aux Etats-Unis.

Tous ont pu écrire sans entraves les pièces d'actualité («Zeitstücke») ou les paraboles historiques que leur inspirait l'expérience de l'exil ainsi que la volonté de lutter contre le fascisme. Mais rares furent ceux qui ont pu voir l'une ou l'autre de leurs œuvres d'exil prendre vie sur une scène américaine. Lorsqu'ils eurent cette chance, ce fut au prix de concessions au public, défigurant l'œuvre mais assurant son succès. Alors qu'à Buenos-Aires, par exemple, un théâtre allemand d'exil put être créé et réussit à se maintenir², aucune scène allemande n'a réussi à s'établir de façon permanente aux Etats-Unis afin d'offrir aux exilés une tribune vivante où ils puissent s'exprimer dans leur langue. Sans doute y eut-il trop d'initiatives individuelles, à New York ou en Californie, soutenues financièrement par une ou deux personnes, des

nicht.» BRECHT, *ibidem*, 22.10.41, vol.1, p.303.

Dans le contexte ici cité, l'image du «théâtre de nomades» s'applique sans doute autant à la scène américaine qu'à la vie américaine en général.

- 1 «21.7.43. wenn immer man fertig ist mit einer arbeit in diesen jahren, entsteht jene vernichtende pause der unnatürlichen nichtverwertung, die überstanden werden muss. der vertriebene steinmetz hat wieder einmal, seiner gewöhnung folgend wie einem laster, einen der felsbrocken in ein bildnis umgewandelt und sitzt nun daneben, ausruhend, wie er sagt, wartend, wie er nicht sagt. solange niemand vorbeikommt, ist alles erträglich, erst wenn sie vorbeikommen, ja erst wenn sie emporblicken, wird es schlimm. und die kunstwerke sind schwer transportierbar, es sind eben felsbrocken, bearbeitet...» BRECHT, *ibidem*, 21.7.1943 (vol. 2, p.592).
- 2 Paul Walter JACOB, créateur de la «Freie Deutsche Bühne» à Buenos Aires, qui ouvrit ses portes le 20 avril 1940 et subsista jusqu'en 1960, explique le succès de son entreprise par le rassemblement des émigrés autour d'un seul projet et par la cohésion de l'ensemble dramatique qui ne comprenait pas de "stars". Il fut de plus soutenu par le journal antifasciste *Argentinisches Tagesblatt*. In: P.W. JACOB: *Von den Schwierigkeiten einer Emigrantenbühne* «Die Freie Deutsche Bühne» in Buenos Aires. In: *Theater im Exil, 1933-1945*, Hg. v. L. SCHIRMER, op. cit. p.179 et suiv.
 Sur la carrière et les activités d'exil de P.W. Jacob, voir aussi le catalogue très riche d'une exposition organisée par la *Hamburger Arbeitsstelle für deutsche Exilliteratur*. : *Ein Theatermann im Exil: P. Walter Jacob*. Hrsg. von Uwe NAUMANN. Hamburg (Kabel), 1985.

Allemands d'origine parfois, installés là depuis plusieurs décennies. Sans doute les fortes personnalités étaient-elles trop nombreuses parmi les acteurs et les metteurs en scène chassés d'Europe. Chacun voulait son théâtre, à l'image de celui d'autrefois. Il n'y eut ainsi jamais de grand projet théâtral autour duquel se serait retrouvée ne serait-ce qu'une petite partie des quelque soixante-dix hommes de théâtre exilés que l'on a pu dénombrer dans la seule ville de New-York. ¹

De ce rapide survol de la vie théâtrale à laquelle participèrent les écrivains de langue allemande en exil aux Etats-Unis, ressort une impression d'échec, le sentiment que des facultés créatrices vives sont demeurées alors inexploitées, allant parfois jusqu'à s'éteindre. On a parlé de «théâtre invisible» à propos des œuvres théâtrales qui ont alors été conçues mais ne furent jamais présentées à un public ². Les structures de la vie théâtrale américaine ne permettaient pas aux exilés de dépasser l'expérience de la *rupture* que signifiait pour eux l'émigration, par l'affirmation d'une *continuité* culturelle s'illustrant concrètement à la scène. La nostalgie de triomphes passés a mené plus d'un homme de théâtre à l'échec parce que son univers de jeu théâtral, issu de la culture européenne, n'était pas transposable sur les scènes américaines. L'Amérique attendait en fait des exilés qu'ils s'intègrent individuellement dans le cadre culturel existant, en acceptant les lois du marché. Elle n'avait que faire de cette sorte de «modèle européen» que d'aucuns prétendaient incarner et voulaient reconstituer sur son sol. Le théâtre d'exil au sens plein du terme, c'est-à-dire celui qui était né de l'expérience de l'exil et de la volonté de lutte contre le fascisme, un théâtre *politique* donc, ne l'intéressait guère plus. L'Américain moyen préférait aller voir l'une ou l'autre des productions d'Hollywood lui présentant le fascisme sous un jour simpliste plutôt qu'une pièce de théâtre complexe comme celles de Ferdinand Bruckner ou de Brecht. *Mère Courage*, par exemple, que Brecht avait conçue en 1939 dans la perspective de l'exil aux USA, en prévoyant le rôle muet de Kattrin pour Hélène Weigel, n'avait pas la moindre chance d'être représenté. Son cadre historique bien européen et sa valeur de parabole sur l'aveuglement des «petits» n'auraient pu que déconcerter le public américain. Le film, gagne-pain vers lequel se sont retournés beaucoup d'hommes de théâtre exilés, s'est trouvé être en même temps le concurrent le plus redoutable pour leur production dramatique.

1 In: SCHIRMER, op. cit, p.296.

2 Il semble qu'on puisse chiffrer ce «théâtre invisible» à quelque 800 pièces dont la plupart n'ont jamais refait surface. Ainsi par exemple les pièces d'exil de Paul ZECH, Bruno FRANK, Hans ROTH ou Fritz KORTNER.

En 1943, prenant la parole après Thomas Mann lors du Congrès des Ecrivains réuni à l'Université de Californie ¹, Lion Feuchtwanger avait décrit «les problèmes de l'écrivain exilé dans son travail» ². Sans aborder les difficultés spécifiques des hommes de théâtre pour retrouver une assise dans leur terre d'exil, l'écrivain avait mis au centre de son exposé le problème de la langue qui, pour eux, était le plus aigu. Coupé de son public et du «flux vivant de sa langue maternelle» ³, coupé de son œuvre même que la traduction lui rend étrangère, l'auteur en exil voit sa création perdre le souffle, la vie qu'il lui a donnés. Renoncer alors à sa langue maternelle pour adopter la langue du pays est une solution qui paraît inconcevable à Feuchtwanger:

Ecrire de la littérature dans une langue étrangère, donner forme à une œuvre dans une langue étrangère, on ne le peut . ⁴

Pourtant, l'écrivain s'insurge contre la tentation à laquelle succombent certains qui, devant l'appauvrissement de leur message, se referment sur eux-mêmes et sur leur passé, ignorant superbement le monde qui les entoure. Selon lui en effet, l'expérience de l'exil apporte à l'écrivain un enrichissement insoupçonné, dans sa langue même, dans la forme et pas seulement dans la matière de ses œuvres, car une confrontation s'opère sans cesse entre deux univers linguistiques, deux univers culturels.

L'exil se métamorphose ainsi au fil du discours de Feuchtwanger, pour devenir l'expérience d'un *dynamisme* nouveau qui entraîne l'écrivain et le contraint à toujours se renouveler. «Stirb und werde»: empruntant à Goethe cette belle formule de vie pour clore son allocution, Feuchtwanger apporte une réponse à ceux qui renoncent et se sentent broyés par l'exil. L'exil ne signifie pas seulement *rupture* et aspiration à

1 Ce congrès s'est tenu du 1er au 3 octobre 1943 à Los Angeles et des délégués du monde entier y participèrent ainsi que des représentants des forces militaires et du «War Department». Son objet était d'analyser les moyens de «mobilisation de l'industrie de la Communication dans le cadre de la guerre psychologique» contre le fascisme. Voir à ce sujet: Ehrhard BÄHR: *Der Schriftstellerkongreß 1943 an der Universität von Kalifornien*. In: SPALEK / STRELKA, I, op. cit. p.40 à 61.

2 *Die Arbeitsprobleme des Schriftstellers im Exil* était l'intitulé de la communication faite par Feuchtwanger. Contrairement à ce qu'indique E. BÄHR (p.58), ce texte a été publié en allemand dès mars 1944 dans le périodique d'exil *Freies Deutschland*, 3.(1944), H. 4., p.27-28, édité à Mexico. Le texte a été repris sous le titre *Der Schriftsteller im Exil* dans: *Ein Buch nur für meine Freunde*, op. cit., p.533-538. (Edition citée).

3 «Da ist zunächst die bittere Erfahrung, abgespalten zu sein vom lebendigen Strom der Muttersprache.» In: *Ein Buch nur...*, op. cit., p.535.

4 «In einer fremden Sprache dichten, in einer fremden Sprache gestalten, kann man nicht.» Ibidem, p.536.

sauvegarder une *continuité culturelle* menacée, mais *rupture et renaissance*. C'est sans doute cette foi, qu'il aspirait à faire partager aux autres émigrés, souvent moins bien lotis que lui, qui a permis à Feuchtwanger d'écrire à nouveau pour le théâtre, après une interruption de plus de quinze ans. Il savait qu'il écrivait un théâtre qui serait peut-être longtemps encore du «théâtre invisible». Mais l'expérience de l'exil avait renouvelé son inspiration dramatique et il entendait lui donner forme.

On ne saurait négliger la première tentative de reprise de l'écriture théâtrale qu'avait été pour lui la réalisation dans l'été 1941, d'un texte écrit en collaboration avec Leo Mittler à Los Angeles sur l'astrologue de Hitler, Hanussen. Bruno Frei avait écrit une biographie du personnage en 1934, et Stefan Heym a repris à son tour le même sujet dans une pièce intitulée en anglais *The Great Hanussen* en 1942. Le personnage a donc beaucoup intéressé les écrivains allemands en exil. Le texte de Feuchtwanger/Mittler a existé¹, mais ne semble pas être connu dans sa version allemande d'origine qui portait le titre *Der Zauberer* et l'écrivain ne l'a jamais mentionné à propos de son roman sur le personnage, *Die Brüder Lautensack*. Nous avons pourtant eu la chance, grâce à Hilde Waldo, la fidèle secrétaire de l'écrivain, de retrouver dans les papiers de l'écrivain conservés à Los Angeles la version américaine de cette pièce, portant le titre *The Brothers Eriksen. A Play in Three Acts (Nine Scenes) by Lion Feuchtwanger and Leo Mittler*. Une confrontation de ce texte avec le roman serait intéressante, mais seule la version originale permettrait une analyse fondée.² Contentons nous ici de noter qu'avec cette pièce, comme avec le roman *Die Brüder Lautensack*, Feuchtwanger revient une dernière fois sur la période de la prise de pouvoir des nazis, qu'il avait déjà illustrée dans *Die Geschwister Oppermann* et dans, par une transposition satirique, dans *Der falsche Nero*. Il a ensuite abandonné cette thématique pour rendre un hommage littéraire à la France, sa première terre d'exil: Brecht était à l'origine de ce projet dramatique et la collaboration des deux amis autour du personnage de Simone, une petite Jeanne d'Arc dans la France de la débâcle, devait donner un élan neuf au talent dramatique de Feuchtwanger.

¹ Brecht était au courant de ce travail dramatique de Feuchtwanger, puisqu'il note dans son *Journal de travail*, en date du 22.7.1941, peu après avoir revu Feuchtwanger à Santa Monica: «er arbeitet an einem stück über einen deutschen astrologen und charlatan für das hiesige theater.» BRECHT: *Arbeitsjournal*. Op. cit. p.290.

² Nous sommes à la recherche du texte original de la pièce. Peut-être est-ce du côté des archives sur Leo Mittler qu'il faudrait chercher. Celui-ci avait écrit à Feuchtwanger à l'automne 1950 pour lui demander ce qu'il pensait de l'idée de faire représenter la pièce en Allemagne. Dans une lettre datée du 16 octobre 1950, Feuchtwanger répond à cette proposition: il la juge bonne, mais le moment ne lui paraît guère opportun: «Daß unser Stück *Der Zauberer* starke Erfolgsmöglichkeiten hat, daran habe ich nie gezweifelt. Aber ich fürchte, das Stück würde jetzt in Deutschland die übelsten politischen Folgen haben. Gerade in Deutschland ist sicherlich nicht vergessen, daß Hanussen Jude war, und die Tatsache, daß wir ihn zum Nichtjuden machen, wird sicherlich wildeste antisemitische Angriffe hervorrufen.» Cette lettre est conservée aux Archives Feuchtwanger à Los Angeles.

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

Autour de la figure de Jeanne d'Arc transposée dans la France de l'exode et de la défaite en juin 1940, Feuchtwanger et Brecht se retrouvent, après une interruption de dix-sept années, pour travailler à un projet dramatique. Cette collaboration que les notes prises par Brecht dans son *Journal de Travail*¹ permettent de suivre étape par étape, est pour qui s'intéresse aux fluctuations dans l'œuvre de Feuchtwanger entre le genre dramatique et le genre romanesque, une sorte de révélateur. Jamais les deux auteurs n'ont été à la fois plus éloignés, sur le plan de la technique dramatique, et plus proches dans leur vision de la France au moment de la débâcle. Jamais ils ne sont apparus aussi complémentaires dans leurs talents et leurs tempéraments.

A travers une œuvre dramatique, *Les Visions de Simone Machard*, dont Brecht aura la paternité officielle, et un roman, *Simone*, que Feuchtwanger concevra seul, juste après le travail en commun sur la pièce, c'est en quelque sorte tout un pan de l'évolution de Feuchtwanger qui semble se résumer.

On est tenté d'émettre la thèse suivante, que certes il conviendra de nuancer: tout ce qui sépare *Simone* des *Visions* révèle la distance séparant l'auteur de *Die Petroleuminsel* aspirant en 1926 à approcher au plus près le «modèle» dramatique brechtien, de l'écrivain des années trente et du début des années quarante, qui a délibérément choisi la voie du roman, et plus particulièrement celle du roman historique pour exprimer sa vision du monde présent.

Mais la collaboration dramatique de Brecht et Feuchtwanger pour *Les Visions de Simone Machard* pourrait bien aussi avoir permis un renouveau de l'inspiration dramatique chez Feuchtwanger, puisqu'après cette expérience, comme libéré, il revient à une production théâtrale originale, qui ne doit plus rien à Brecht. L'étude comparée de la pièce et du roman permet de «jeter un pont» entre deux phases de la production dramatique chez Feuchtwanger.

1 *Le Journal de travail 1938-1955*. (Texte français de Philippe Ivernel), op. cit., 1976, sera cité ici sous l'intitulé *Journal*, avec la date correspondante.

Les références au texte original *Arbeitsjournal 1938-1955*, op. cit., 1976, seront indiquées par le sigle habituel «AJ» avec la date des notes citées.

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

Feuilletons donc le *Journal de Travail* de Brecht qui retrace pas à pas la genèse des *Visions de Simone Machard*. Le point de départ de la collaboration avec Feuchtwanger pour la mise en forme de la pièce dont le titre est encore fluctuant, nous est donné avec précision:

30.10.42. *parlé avec Feuchtwanger de mon projet de pièce La Sainte Jeanne de Vitry* (Les Voix). (Journal) ¹

Les dernières notes concernant cette collaboration sont datées du 5 janvier 1943, et c'est de toute évidence le départ de Brecht le 8 février 1943 pour un séjour de plusieurs mois à New York qui y mit un terme. Dès son retour à Santa Monica, fin mai, Brecht mettra la dernière main à la pièce, mais cette fois avec Hanns Eisler pour partenaire, qui en compose la musique. La rédaction de *Schweyk* l'absorbera ensuite tout entier, et le manuscrit des *Visions* en rejoindra une dizaine d'autres rédigés en exil, dont l'auteur constate avec amertume qu'il n'en voit guère l'usage (AJ, 21.7.43).

Portant la mention «cette pièce a vu le jour en collaboration avec Lion Feuchtwanger», *Les Visions de Simone Machard* ne seront publiées qu'après la mort de Brecht, en 1956 ² et créées à la scène en 1957 ³.

La version romanesque de l'histoire de Simone, que Feuchtwanger rédigea seul et put faire paraître en version anglaise dès 1944, en version allemande en 1945 ⁴, semble être née de considérations matérielles sans doute, mais surtout du

¹ «mit feuchtwanger meinen Stückplan DIE HEILIGE JOHANNA VON VITRY (DIE STIMMEN) BESPROCHEN.» AJ, 30.10.42.

² *Die Gesichte der Simone Machard* In: *Sinn und Form*, 8, 1956, p.659-722.
Edition citée: Edition Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1970, sous l'intitulé *Die Gesichte*.
Edition française citée: *Les Visions de Simone Machard*. In: B. BRECHT: Théâtre complet. VI. Paris (L'Arche), 1956. P.85 à 150. Adaptation française d'André Gisselbrecht et Edouard Pfrimmer. Cité sous l'intitulé *Les Visions*, avec la page correspondante.

³ La création de la pièce eut lieu le 8 mars 1957 aux Städtische Bühnen de Francfort/Main. Mise en scène: Harry Buckwitz. Dans le rôle de Simone: Dorothea Jecht. Musique: Hanns Eisler. Décors: Teo Otto.

⁴ La première édition fut en anglais: *Simone*. Trad. G.A. Hermann. New York (Viking Press), 1944.

Première édition allemande: *Simone*. Roman. Stockholm (Neuer Verlag), 1945. 342 p.

Première édition française: *Simone*. Editions Corrëa. Paris, 1946. (Traduction de l'anglais, avec des coupures.)

Edition allemande citée: *Simone*. Frankfurt/Main(Fischer Taschenbuch Verlag), 1983, 240 p.

désir de son auteur de donner sa vision propre de cette petite Jeanne d'Arc qu'avait vu surgir la France de la débâcle.

L'offre de collaboration de Brecht était venue à point nommé pour Feuchtwanger qui, après l'achèvement de son roman *Die Brüder Lautensack* se demandait s'il n'allait pas être obligé d'offrir lui aussi ses services à l'industrie cinématographique, tant sa situation financière s'était détériorée avec l'entrée en guerre des USA ¹. Par ailleurs, les sujets de litige entre Feuchtwanger et Brecht ne manquaient pas, donnant tout leur «sel» à leurs longues séances de travail. La confrontation de la pièce de théâtre et du roman en apporte l'illustration la plus parlante.

Ce fruit éclaté d'une amitié et d'une volonté de collaboration que les difficultés de l'exil n'ont pu ébranler, nous intéresse à un double titre puisqu'aussi bien les deux axes principaux de notre étude s'y rejoignent: d'une part l'expérimentation parallèle du genre dramatique et du genre romanesque sur un même sujet, qui nous est apparue comme une constante de l'écriture de Feuchtwanger ; d'autre part, le rapport dialectique entre Feuchtwanger et Brecht qui a permis aux deux écrivains de toujours tirer profit de ce qui les opposait.

Les remarques nombreuses et précises consignées par Brecht dans son *Journal de Travail* sur l'élaboration commune des *Visions*, celles, plus générales mais tout aussi précieuses, rassemblées par Feuchtwanger en 1957 dans un article conçu comme un hommage à l'ami disparu peu de temps auparavant ² révèlent ce qui unissait les deux écrivains: c'était non pas la recherche de l'œuvre achevée, mais l'expérimentation par le geste et par le verbe de toutes les virtualités dramatiques inhérentes à un sujet qui leur tenait à cœur. Le point d'aboutissement – provisoire – de cette recherche aurait été la mise en scène dont Brecht formait le projet au printemps de l'année 1956, en collaboration avec Benno Besson, au Berliner Ensemble, et Jean-Marie Serreau à Paris. C'est sur l'évocation de ce projet que Brecht termine sa dernière lettre adressée à Feuchtwanger de l'Hôpital de La Charité à Berlin, en date du 3 mai 1956 ³. Il mourra le 14 août. Le personnage de Simone aura ainsi accompagné

1 Dans une lettre à l'éditeur américain Ben Huebsch datée du 8 mai 1942, Lion Feuchtwanger écrit: «Vor dem Eintritt Amerikas in den Krieg hatte ich einige außerordentlich günstige Angebote, Hypotheken auf die Filmrechte meiner künftigen Produktion und dergleichen, die mich nicht weiter belastet, mir aber ein ruhiges Weiterarbeiten wie bisher erlaubt hätten. Jetzt haben sich alle diese Angebote verflüchtigt, und ich muß ernstlich daran denken, nach Vollendung der *Zauberer* (titre de travail pour *Die Brüder Lautensack*) irgendwelche albernem Arbeiten für den Film zu übernehmen». Lettre conservée à Los Angeles, L. Feuchtwanger Memorial Library. Cité d'après: Volker SKIERKA, op. cit. p.221.

2 Lion FEUCHTWANGER: *Zur Entstehungsgeschichte des Stückes «Simone»* In: *Neue Deutsche Literatur*, 5(1957), Heft 6, p.56-58.

3 Lettre n° 868. In: B. Brecht: *Briefe*. Op. cit.

jusqu'à son terme ultime une amitié et une collaboration née un jour de mars 1919 à Munich.

La paternité de l'argument dramatique des *Visions* revient sans nul doute à Brecht. Dès le 7 juillet 1940, «pour se garder la main», comme il l'écrit dans son *Journal de Travail*¹, Brecht esquisse la trame de sujets dramatiques divers que lui inspire la capitulation française devant les troupes hitlériennes. L'un de ces sujets pourrait s'intituler «La Rue des Ministères» et peindrait à travers le regard d'un «mendiant aveugle», la faillite des dirigeants et la débrouillardise des «petits» tandis qu'autour d'eux un empire s'écroule.

Mais déjà une autre fable surgit tout armée sous sa plume:

autre variante: une jeune française d'orléans, qui s'occupe d'un poste à essence en l'absence de son frère, rêve jour et nuit qu'elle est jeanne d'arc et qu'elle vit son destin, car les allemands avancent sur orléans. les voix que jeanne entend sont les voix du peuple, ce que disent le forgeron et le paysan. Elle obéit à ces voix et sauve la France de l'ennemi extérieur, mais elle est vaincue par l'ennemi intérieur. (au tribunal qui la condamne siègent exclusivement des ecclésiastiques sympathisant avec l'angleterre !). la victoire de la cinquième colonne ! (Journal, 7.7.40)²

Etonnante acuité de Brecht pour deviner dans l'actualité immédiate matière à une œuvre dramatique et pour la «brosser» en quelques traits de plume ! Le regard que porte Brecht sur la réalité transfigure celle-ci aussitôt, la fixe spontanément en une fable dramatique à laquelle il suffira ensuite de donner corps et vie. Déjà en 1919, Brecht et Feuchtwanger s'étaient rejoints, avec des visions certes différentes, dans une même appréhension, en hommes de théâtre, des événements de la Révolution de Munich. Brecht avait alors apporté à Feuchtwanger le manuscrit de *Spartakus* et celui-ci lui avait fait lire ses premières esquisses de *Thomas Wendt*.

De son nouveau refuge en Finlande où l'avance des troupes allemandes l'avait contraint à fuir dès avril 1940, Brecht avait suivi attentivement les étapes de la défaite française et les réflexions consignées dans son *Journal de Travail* ne laissaient aucun doute sur ceux qui à ses yeux en étaient les responsables: des hommes politiques sans énergie, des généraux incapables et félons, s'abritant au plus profond des cinq niveaux de leurs hôtels souterrains sur la ligne Maginot. Où trouver plus belle

¹ Brecht vient d'achever non sans peine *Der gute Mensch von Sezuan*.

² «eine andere variante: eine junge frau in orleans, in abwesenheit ihres bruders eine tankstation bedienend, träumt im wachen und schlafen, sie sei die jeanne d'arc und erlebe ihr schicksal. denn die deutschen rücken auf orleans vor. die stimmen, die jeanne hört, sind stimmen des volkes, was der hufschmied sagt und der bauer. sie gehorcht diesen stimmen und rettet frankreich vor dem äußeren feind, jedoch wird sie besiegt von dem inneren. (in dem gericht, das sie verurteilt, sind lauter englisch sympathisierende geistliche !) der sieg der fünften kolonne !» AJ, 7.7.40.

expression du «capitalisme rentier parasitaire français», s'exclame Brecht (AJ, 28.6.40). A propos de Laval, qui neutralise le pouvoir du Parlement, à propos des écrivains français qui se taisent alors, ses réflexions se font amères:

après les milieux dirigeants allemands, les français sont venus chercher Hitler pour casser les conquêtes sociales du peuple. (Journal, 16.7.40) ¹

Apprenant quelques jours après l'Armistice que Feuchtwanger était à nouveau interné dans un camp, et qu'en vertu d'un article du Traité, il pouvait à tout moment être livré à la Gestapo, Brecht est inquiet sur le sort de son ami (AJ, 28.6.40). Feuchtwanger est le seul de ses amis exilés en France que Brecht cite nommément et dont le sort l'angoisse jour après jour, avant que ne lui parvienne enfin la nouvelle: Feuchtwanger est arrivé à Lisbonne (AJ, 27.8.40).

Que de telles informations circulent encore à travers l'Europe occupée et circulent si vite, étonne. Même le petit livre d'André Maurois *Tragédie en France* trouve, à peine publié ² son chemin jusqu'à Brecht qui, le lisant en avril 1941 (AJ, 16.4.41), se souvient de son projet de pièce sur «La Rue des Ministères». La France de la Débâcle, continue ainsi d'occuper son esprit d'auteur dramatique toujours à l'affût d'un sujet.

Même le départ enfin possible ³ pour les U.S.A. où Brecht et sa famille arrivent le 21 juillet 1941, accueillis par Marta et Lion Feuchtwanger ⁴, ne chasse pas de son esprit ses projets dramatiques français. Dès décembre 1941, sous des titres fluctuants, d'abord «Jeanne d'Arc 1940» puis «Die Stimmen» (AJ, 19.12.41) Brecht revient à son esquisse de juillet 1940 et en commence l'élaboration. En quelques jours, neuf scènes prennent déjà corps, dont quatre «rêves» permettant un «style non naturaliste». L'idée d'une rupture stylistique entre scènes «réelles» et scènes de rêve, allant dans le sens des réflexions de Brecht sur la distanciation, est ainsi déjà présente, de même que la thèse centrale de la pièce, fondamentalement marxiste:

l'état de notre société est tel que, dans les guerres entre les deux pays, non seulement les couches dominées, mais aussi les couches dominantes des

¹ «nach den deutschen führenden kreisen haben sich nun die franzosen hitler geholt, um die sozialen errungenschaften des volkes zu kassieren.» AJ, 16.7.40.

² André Maurois: *Tragédie en France*. Editions de la Maison Française. New York. La première édition parut en allemand: *Die Tragödie Frankreichs*. Zürich, 1941.

³ On sait la part importante qu'eut Feuchtwanger dans la réalisation matérielle de cette dernière étape de l'exil pour Brecht.

⁴ Marta Feuchtwanger et l'acteur Alexander Granach attendaient Brecht à San Pedro, le port de Los Angeles, à son arrivée à bord de «l'Annie Johnson», avec sa famille et son amie Ruth Berlau. Dès le lendemain, Brecht rejoignait Feuchtwanger dans sa maison de Santa Monica.

deux pays ont des intérêts communs. Le propriétaire et le brigand s'épaulent mutuellement contre ceux qui ne reconnaissent pas la propriété-les patriotes. (Journal. 19.12.41).¹

Pourtant, lors de la tentative de rédaction de la première scène, Brecht constate que sa conception de la pièce s'avère encore insuffisante. Il y manque les éléments gestuels, ainsi que les contradictions qui lui donneraient vie ².

Devant cette résistance que lui oppose son sujet, Brecht interrompt alors le travail à un stade où il n'est pas encore question de collaboration avec Feuchtwanger, bien que les deux écrivains soient en étroite relation. D'autres projets absorbent Brecht durant ces premiers mois d'exil américain. La rédaction de scénarios de films, son gagne-pain d'alors, et la collaboration difficile avec Fritz Lang l'occupent plus qu'il ne voudrait.

Pourtant, c'est bien Feuchtwanger qui a dû contribuer à raviver l'intérêt de Brecht pour la France de l'exode et de la défaite en lui donnant à lire en décembre 1941 le manuscrit en allemand du récit de son internement en France. L'ouvrage venait de paraître en novembre dans sa version américaine à la Viking Press de New York sous le titre *The devil in France. My Encounter with him in the Summer 1940*, mais ne devait sortir en allemand sous le titre *Unholdes Frankreich* qu'au début de 1942 à la maison d'édition de Mexico El Libro Libre.

Il ne fait aucun doute que cet ouvrage de Feuchtwanger dont Brecht a écrit qu'il est «sans doute son plus beau livre» (AJ,24.12.41), a joué un rôle décisif dans la décision des deux écrivains de reprendre leur collaboration dramatique après une interruption de dix-sept ans. En effet, c'est probablement moins le dramaturge expérimenté que Brecht recherchait alors en Feuchtwanger (comme c'était le cas en 1919), que l'observateur critique des réalités françaises au moment de la débâcle de 1940. Victime lui-même du chaos de mai/juin 1940, Feuchtwanger pouvait apporter à son ami Brecht une expérience directe de ce que celui-ci connaissait essentiellement par la lecture de la presse et quelques témoignages.

De plus, comme lors du travail en collaboration sur *La Vie d'Edouard II*, on peut penser que Brecht se tournait volontiers vers l'homme de grande culture

¹ «unsere gesellschaftlichen zustände sind so, daß in kriegten zwischen zwei ländern nicht nur die beherrschten, sondern auch die herrschenden schichten der beiden länder gemeinsame interessen haben. der besitzer und der räuber stehen schulter an schulter gegen diejenigen, welche das eigentum nicht anerkennen – die patrioten.» AJ, 19.12.41.

² «DIE STIMMEN. ich habe für die erste scene zunächst: jeanne liest ein buch (die legende). ein verwundeter soldat und der alte prioux sprechen über die lage frankreichs. der patron der benzinstation verlangt die plombierung des öls, aber seine angestellten gehorchen ihm nicht mehr. auch der maire kann sie nicht mehr zwingen. das ist zu wenig im gestischen, überhaupt noch nicht theater, qualitätslos, tot, reiner konflikt ohne widersprüchlichkeit. die scene ist also vorläufig unschreibbar». AJ. 20.12.41.

historique qui pourrait sur un sujet comme celui de Jeanne d'Arc (que Brecht avait déjà traité quelque peu cavalièrement dans sa pièce parodique *Sainte Jeanne des Abattoirs*) lui servir de mentor.

Pourtant, presque un an s'écoulera encore avant que ne commence le travail. Feuchtwanger achève son roman sur l'ascension et la chute de Hanussen, l'astrologue de Hitler¹. Durant l'été 1942, Brecht se consacre avec une grande intensité à la rédaction de *Der Messingkauf* où il précise sa conception du théâtre épique. Mais il continue en même temps à se documenter en vue de sa pièce. En octobre quelques lectures d'ouvrages sur la défaite française dont il note seulement les auteurs, «Bloch, Ehrenburg, Van Paassen»², lui confirment l'image qu'il s'est faite des rapports de force en présence

L'ennemi de l'intérieur s'unit à celui de l'extérieur. L'homme du peuple qui est contre la guerre, se fait arrêter sur ordre des généraux et des banquiers qui sont contre la guerre. (Journal. 17.10.42).³

Enfin, le 30.10.1942, peu après ces lectures, le pas décisif est franchi:

Nous avons discuté plusieurs projets (...) pour nous en tenir ensuite à une Jeanne.; dans les rêves d'une personne à l'esprit troublé les figures de la légende patriotique prennent les traits de ses supérieurs et elle apprend ainsi comment, pourquoi et pendant combien de temps ces supérieurs mèneront leur guerre. (Journal 30.10.42).⁴

Partant de ce canevas d'action dramatique dont Brecht reconnaissait jusqu'ici qu'il ne réussissait pas véritablement à le maîtriser, les deux écrivains vont se mettre à l'œuvre avec une ardeur étonnante. Ce fut une collaboration organisée avec rigueur puisqu'ils se retrouvaient chaque matin chez Feuchtwanger pour travailler et

-
- 1 Lion FEUCHTWANGER: *Die Brüder Lautensack*. Londres, 1944.
La version anglaise du roman parut dès 1943 sous le titre *Double, Double toil and trouble*. New York (Viking Press).
 - 2 Voir AJ. 17.10.42. L'éditeur allemand du *Journal* de Brecht n'a pu identifier qu'un seul des ouvrages des trois auteurs cités. Il s'agit de: Ilja Ehrenburg: *Der Fall von Paris* 1942. Pour le texte de Bloch, il s'agirait des commentaires à Radio Moscou de Jean Richard Bloch. Voir à ce sujet: *Anmerkungen zum «Arbeitsjournal»*, op. cit., p.91.
Brecht ne cite pas le récit *Schicksalsreise* (alors non publié) de Döblin qu'il rencontrait de temps en temps à cette époque. Sans doute Döblin n'en parlait-il pas.
 - 3 «der Innere feind vereinigt sich mit dem äußeren, wer vom Volk gegen den Krieg ist, wird verhaftet auf Befehl der Generäle und Bankiers, die gegen den Krieg sind.» AJ, 17.10.42.
 - 4 «wir diskutierten mehrere Pläne (...) und hielten dann bei einer Johanna, in den Träumen einer verwirrten Person nehmen die Gestalten der patriotischen Legende die Züge ihrer Oberen an, und sie erfährt, wie, warum, und wie lange die Oberen ihren Krieg führen.» AJ, 30.10.42.

souvent ne se quittaient le soir que contraints et forcés en raison du couvre-feu. Comme dans les années vingt à Munich où Marta Feuchtwanger croyait souvent que les altercations verbales entre les deux amis allaient dégénérer en pugilat, les discussions autour de cette Jeanne d'Arc dans la France de juin 1940 devaient consister pour une large part en une confrontation d'arguments contraires. Brecht ne cherchait pas simplement l'avis de Feuchtwanger sur tel personnage ou telle scène qu'il avait esquissés. Il avait plutôt besoin d'un contradicteur pour expérimenter sur lui, dans un dialogue dramatique vécu en quelque sorte «en direct», les multiples idées scéniques, les trouvailles gestuelles ou les intonations qui jaillissaient à profusion de son esprit. Pas plus que Carl Zuckmayer qui a si bien décrit ce processus quasi théâtral selon lequel se déroulaient les discussions avec Brecht ¹, Feuchtwanger n'était dupe de ce jeu qui le fascinait. Lui aussi y entraît bien volontiers et y trouvait un plaisir évident.

Retraçant en 1957 la genèse de *Simone*, il nous montre un Brecht cultivant volontiers le paradoxe, défendant ses thèses même indéfendables avec acharnement, voire agressivité, pour finalement, avec un sourire malin, abandonner de lui-même sa proposition ². Le double éclairage que nous livrent Feuchtwanger et Brecht sur leur travail en commun à cette nouvelle pièce qui dès le 25 novembre 1942, à l'instigation de Feuchtwanger, portera son titre définitif *Die Gesichte der Simone Machard*, est plus éloquent que tous les commentaires. Les talents des deux écrivains apparaissent étonnamment complémentaires et chacun en était bien conscient. La force de Feuchtwanger résidait dans la rigueur de la construction dramatique et dans la recherche d'une cohérence psychologique des personnages. Celle de Brecht dans le pouvoir d'invention de situations et de gestes, et dans la définition sociologique des figures dramatiques.

Avec le recul d'une quinzaine d'années, Feuchtwanger exprime ainsi ce qui lui est apparu alors comme le propre du talent de son ami

Brecht s'intéressait peu à la construction, il ne se souciait pas de la vraisemblance extérieure ; pas plus que ne lui importait l'élaboration des caractères, il haïssait toute tendance à faire de la psychologie. Il s'agissait pour lui de créer des situations à valeur de métaphore qui livraient leur signification sans que l'auteur ait besoin d'apporter de commentaire.

1 Carl ZUCKMAYER: *Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft*. Op. cit., par exemple p.321.

2 «Jede Minute brachte ihm neue, kühne, blitzend gescheite Einfälle. Er verstieg sich gern ins Paradoxe, verteidigte seine Thesen, auch wenn sie nicht haltbar waren, mit Witz und Schärfe, wurde heftig, griff an, um schließlich schlau und gutmütig lachend seinen Satz fallen zu lassen.» In: *Zur Entstehungsgeschichte des Stückes «Simone»*. Op. cit. p.57.

*C'était l'authenticité du mot, la vérité poétique du geste et de la situation qui lui importaient.*¹

Si Brecht acceptait sans réticence les propositions de Feuchtwanger concernant la structure ou l'action de la pièce, il n'en était pas de même pour ce qui est de l'écriture dramatique:

*Il était toujours prêt à chercher querelle quand il y allait de l'intonation de phrases décisives ou de la couleur des rêves. C'était un bonheur de le voir chercher à partir du geste le mot juste, sans qu'il lâche prise avant de l'avoir trouvé, de le voir se réjouir comme un enfant avec son air fûté quand le mot était là et sonnait bien. «Ici, il faut introduire un air chanté», disait-il par exemple, «vous devez tout de même bien le comprendre». Je ne le comprenais pas, mais je le voyais et je l'entendais créer cet air, il était rare que je fasse une objection, et l'air était bel et bien là, dans toute sa simplicité et sa force, et on n'avait aucune note à y changer. Il était véritablement poétique et c'était un vrai crève-cœur que de devoir ensuite réduire ses vingt lignes à trois.*²

Prises sinon au jour le jour, du moins au fil du travail entre octobre 1942 et janvier 1943, les notes de Brecht ne dissimulent pas les points de divergence et la résistance parfois acharnée de Feuchtwanger à certaines de ses propositions. Brecht sait en reconnaître le caractère productif sans pourtant jamais mettre en doute la justesse de ses propres prises de position. En date du 25 novembre 1942, il écrit:

*travail de construction uniquement, dans lequel la défense acharnée de la vraisemblance naturaliste par f. est bien utile. sa psychologie «biologique» au caractère désuet nous arrête un peu (...) de toute façon, la dispute éclaircit beaucoup les choses et s'avère fructueuse. Journal, 25.11.42.)*³

-
- 1 «Brecht lag wenig an der Konstruktion, er kümmerte sich nicht um die äußere Wahrscheinlichkeit; auch an der Ausarbeitung der Charaktere lag ihm nicht viel, er haßte alles "Psychologisieren". Ihm kam es darauf an, gleichnishafte Situationen zu schaffen, die ihren Sinn verkündeten, ohne daß der Autor hätte kommentieren müssen. Ihm ging es um die Echtheit des Wortes, die dichterische Wahrheit der Geste und der Situation.» Ibidem, p.57.
- 2 «Er war überaus streitbar, wenn es um den Tonfall der entscheidenden Sätze ging und um die Färbung der Träume. Es war beglückend zu erleben, wie er aus der Geste heraus nach dem rechten Wort suchte, wie er nicht nachließ, eh er's gefunden hatte, wie kindlich und pfiffig er sich freute, wenn es dann da war und klang."Hier muß eine Arie her", sagte er etwa, "das müssen Sie doch einsehen." Ich sah es nicht ein, aber ich sah und hörte, wie er die Arie schuf, ich machte nur selten einen Einwand, und da war die Arie, einfach und stark, und kein Ton konnte anders sein. Sie war in Wahrheit dichterisch, und es war herzerbrechend, wenn wir dann ihre zwanzig Sätze auf drei reduzieren mußten.» Ibidem, p.57.
- 3 «lediglich konstruktionsarbeit, wobei f.(Feuchtwangers) zähe verteidigung der naturalistischen wahrrscheinlichkeit recht nützlich ist. sein veraltete "biologische" psychologie hält uns ein wenig auf. (...) allerdings klärt der disput viel und erweist sich als vorteilhaft.» AJ, 25.11.42.

La «dispute» tourne en fait essentiellement autour du personnage de Simone et de la motivation de son patriotisme. Se sentant, écrit-il «incapable de justifier son patriotisme», Brecht propose d'en faire une enfant (AJ, 25.11.42). Feuchtwanger a du mal à l'accepter et sur ce problème de l'âge de l'héroïne se cristallisent les divergences de vue des deux écrivains qui se poursuivront jusqu'en 1956 où Brecht exigera encore que le rôle de Simone soit effectivement joué par une actrice de onze ans. En tout cas, si la trame de l'histoire est maintenant précisée, les deux tiers en étant structurés, Brecht ne se sent pas encore en mesure d'en écrire une seule ligne et l'approche psychologique que propose Feuchtwanger ne lui apparaît alors d'aucun secours:

ce n'est pas ce dont j'ai besoin, j'ai besoin d'éléments de style, d'inflexions littéraires. ce devraient être des tonalités romanes, une langue très évoluée, aux articulations voluptueuses.. (Journal, 2.12.42).¹

Aussi songe-t-il à souligner le caractère enfantin de Simone par un «effet de distanciation» («Verfremdung-Effekt»): à treize ans, Simone est contrainte de travailler comme une adulte, elle va donc raisonner et se comporter en adulte alors qu'elle est démunie et maladroite comme une enfant.

Le 8 décembre 1942, commence une nouvelle étape du travail, celle de la rédaction des scènes:

nous tenons la construction, et je commence à écrire, d'abord la deuxième scène réaliste puisqu'elle semble être la plus difficile.²

La répartition des rôles semble donc claire, si l'on en croit Brecht. Une fois la structure de la pièce élaborée en commun sur une idée de Brecht, c'est celui-ci qui en entreprend la rédaction qu'il va soumettre à son ami et remodeler avec lui durant les longues séances de travail qui dureront jusqu'au départ de Brecht pour New York le 8 février 1943. A la méthode de travail très rationnelle de Feuchtwanger s'oppose la démarche foncièrement empirique de Brecht:

difficulté: j'écris la scène sans avoir une idée du rôle principal, celui de simone. à l'origine, je voyais une personne un peu balourde, arriérée mentalement et inhibée ; puis il a semblé plus pratique de prendre une

¹ «ich brauche das nicht, ich brauche stilelemente, literarische Tonfälle. es sollten romanische klänge sein, hochentwickelte sprache, mit genießerischer gliederung.» AJ, 2.12.42.

² «wir haben die konstruktion, und ich fange an zu schreiben, zuerst die zweite realszene, da sie die schwierigste zu sein scheint.» AJ, 8.12.42. «Realszene» s'oppose ici à «Traumszene», la pièce étant construite sur l'alternance des scènes réelles et des scènes de rêve. En cela Brecht est resté fidèle à sa conception première de la structure de la pièce datée de décembre 1941.

enfant, et c'est ainsi que maintenant je n'ai que les fonctions nues, et aucun contrepoids fourni par l'individuel. (Journal, 8.12.42).¹

Brecht envisage alors même de transformer encore le personnage, d'en faire une sorte de révoltée («die Zornige») plutôt qu'une naïve, ce qui n'est pas sans rappeler les deux visages de Shen Te, «La Bonne Ame de Sezuan».

En dépit de ces difficultés, ou plutôt grâce à elles car l'on sait combien Brecht avait besoin de cette résistance de sa matière dramatique comme de celle de son interlocuteur pour faire progresser son travail, le plaisir que prennent les deux amis à cette entreprise est réciproque. Pour Feuchtwanger, il s'agit d'une sorte de jeu gratuit, puisque la pièce n'a guère de chances de pouvoir être représentée, mais fort réjouissant, comme il l'écrit à son ami Arnold Zweig.²

Quant à Brecht, il en oublierait presque ses déboires avec Fritz Lang qui, à son sens, a dénaturé le scénario qu'il vient d'écrire pour le film *Hangmen also die*:

la collaboration marche bien, c'est une récréation après le travail cinématographique, bien que f. fasse entièrement abstraction de toutes les réalités techniques ou sociales (représentation épique, effet V., édification des personnages à partir d'un matériel social et non «biologique», mise en forme de la lutte des classes dans la fable, etc...) et accepte celles-ci uniquement comme mon style personnel. (...) il a le sens de la construction, sait apprécier les finesses de langage, a aussi des idées poétiques et dramaturgiques, sait beaucoup de choses en littérature, respecte les arguments et est agréable humainement, un bon ami. (Journal, 3.1.43).³

Quel hommage d'un homme si peu enclin à trahir ses sentiments, hommage d'autant plus remarquable que Feuchtwanger ne devait guère cacher ses réticences devant la théorie épique parfois bien envahissante de Brecht. Il faut imaginer

¹ «schwierigkeit, ich schreibe die Szene, ohne eine vorstellung von der hauptrolle zu haben, der simone. ursprünglich sah ich eine etwas schwerfällige, geistig zurückgebliebene und gehemmte person; dann schien es praktischer, ein kind zu nehmen, und so habe ich jetzt nur die nackten funktionen und keine gegengewichte vom individuellen her.» AJ, 8.12.42.

² «Zur Zeit schreibe ich ein Stück zusammen mit Brecht, das nicht übermäßig viel Aussicht auf eine Aufführung hat, uns beiden aber viel Spaß macht.» Lettre n° 137, du 6.1.1943 à Arnold Zweig. In: L. FEUCHTWANGER / A. ZWEIG: *Briefwechsel*. Vol. I, op. cit. p.265.

³ «die zusammenarbeit geht gut und ist eine erholung nach der filmarbeit, obwohl f. von allem technischen oder sozialen (epischer darstellung, V-Effekt, aufbau der figuren aus sozialem anstatt "biologischem" material, gestaltung des klassenkampfs in der fabel, usw) ganz absieht und das lediglich als meinen persönlichen stil akzeptiert. (...) er hat sinn für konstruktion, versteht sprachliche feinheiten zu schätzen, hat auch poetische und dramaturgische einfälle, weiß viel von literatur, respektiert argumente und ist menschlich angenehm, ein guter freund.» AJ, 3.1.43.

l'auteur de *Jud Süß* allant jusqu'à perdre son calme en pleine séance de travail sur *Les Visions de Simone Machard* pour s'exclamer, rouge de colère :

Vous savez, Brecht, avec votre principe épique, vous me faites ch...

Hanns Eisler rapporte en tout cas l'anecdote ¹, et nous inclinons à croire à sa véracité...

Depuis l'époque en effet où Feuchtwanger concevait avec Brecht une version «épique» de *Warren Hastings* en 1925-1926, et où il s'efforçait de donner à sa pièce *Die Petroleuminsel* (1926) une facture éminemment «épique», les deux écrivains avaient évolué chacun dans leur sens. Brecht avait approfondi sa théorie du «théâtre épique» et sa technique de la «distanciation» (*Verfremdung*), refusant désormais toute approche psychologique des personnages et adoptant volontiers un ton dogmatique dans la défense de ses conceptions. Feuchtwanger, de son côté, avait délaissé l'écriture dramatique pour se consacrer exclusivement au roman, et en particulier au roman historique qui lui permettait de prendre la distance nécessaire pour comprendre le monde présent et le faire comprendre au lecteur. Aussi le sujet proposé par Brecht pour sa pièce, dont l'héroïne de 1940 se prenait pour Jeanne d'Arc, pouvait-il lui apparaître comme répondant de façon en quelque sorte idéale à sa conception de la distance par la dimension historique. A quoi bon alors toute cette théorie épique de la distanciation que Brecht prétendait imposer dans l'élaboration de chaque scène, voire de chaque réplique ?

On conçoit dès lors l'irritation de Feuchtwanger dans les discussions sur *Simone*, et on peut penser que c'est au plus tard en décembre 1942 ou janvier 1943 qu'il conçut le projet d'écrire selon sa propre vision l'histoire de la jeune héroïne, dans une version romanesque où les valeurs que refusait Brecht seraient à l'honneur : la vraisemblance du récit, une structure rigoureuse et la cohérence psychologique dans la peinture des personnages. L'âge de Simone, pomme de discorde entre les deux amis, joua alors un rôle décisif que Feuchtwanger lui-même a souligné :

La seule question sur laquelle nous ne pûmes nous mettre d'accord, était l'âge de l'héroïne. Au cours du travail elle rajeunissait de plus en plus pour Brecht, pour moi elle vieillissait toujours plus. Je déclarai à Brecht que dans le roman que j'avais l'intention d'écrire, je la rendrais plus âgée ; de son côté, Brecht se réservait de la rajeunir à la scène de façon radicale. Finalement, nous décidâmes dans le texte de la pièce de la qualifier de «à peine adolescente». ²

1 Cité dans : Volker SKIERKA: *Lion Feuchtwanger*. Op. cit., p.237.

2 «Die einzige Frage, über die wir uns nicht einigen konnten, war das Alter der Heldin. Dem Brecht wurde Jeanne-Simone während der Arbeit immer jünger, mir immer älter. Ich erklärte Brecht, ich

Par delà ces dissensions, le travail se poursuit avec intensité durant encore tout le mois de janvier 1943. Les ultimes notes de Brecht dans son *Journal de Travail* concernent la rédaction de la dernière scène «réelle» («Das Gericht. Morgen des 22. Juni») au matin de la proclamation de l'Armistice. La difficulté qui lui apparaît alors est de concilier à la fois «la scène jouable» et la «scène juste» afin que soit mise en évidence l'idée que «les Wendell (sic) et les Pétain utilisent la défaite et l'occupation pour se débarrasser de leurs adversaires sociaux» (AJ, 5.1.43). Peut-être, écrit-il, faudra-t-il deux versions de cette scène. Pour la dernière «vision», Brecht note encore qu'il voudrait y souligner la question de l'autorité et faire apparaître que «la voix de Dieu est la voix du peuple» (AJ, 5.1.43).

Plusieurs épilogues furent envisagés, dénotant au cours de ces dernières semaines de collaboration, sans doute encore des divergences sensibles entre les deux auteurs: une variante sans doute proposée par Feuchtwanger, puisqu'il l'a exploitée dans le roman, montrait les aviateurs anglais poursuivant le combat commencé par Simone 1. Selon une autre variante, les employés de l'auberge se liguaient contre le Patron en lui faisant comprendre qu'il aurait plus tard à rendre des comptes pour son comportement envers Simone 2. La paternité de l'épilogue finalement retenu dans la pièce, différent de celui du roman, pourrait revenir à Brecht: tandis que Simone est emmenée par les sinistres Sœurs de Sainte Ursule, le gymnase de la petite ville de Saint Martin est incendié par les réfugiés. Ainsi l'action de Simone a joué son rôle de «signal» en insufflant aux plus démunis que représentent ici les réfugiés, la volonté de lutter.

Feuchtwanger a préféré à cet épilogue qui appelle à la résistance violente le geste de solidarité que manifeste la population de Saint Martin en faisant une haie d'honneur à Simone lors de son départ pour la Maison de redressement: «nous ne t'oublierons pas, Simone Planchard. Nous irons te chercher, Simone» sont les paroles

würde Simone in dem Roman, den ich zu schreiben vorhatte, älter machen; er behielt sich vor, sie auf der Bühne energisch zu verjüngen. Wir entschieden schließlich, sie im Text des Stückes als "halbwüchsig" zu bezeichnen.» In: Lion Feuchtwanger: *Zur Entstehungsgeschichte des Stückes «Simone»*. Op. cit. p.57.

1 On retrouve ce motif non pas dans l'épilogue du roman mais dans le chapitre quatre de la deuxième partie du roman, intitulé «Der Flieger». La volonté de l'aviateur anglais abattu avec son avion de poursuivre la lutte à tout prix peut être considérée comme une sorte de signal qui va guider Simone dans son action.

Voir à ce sujet: Jürgen ALBERS: «Die Gesichte der Simone Machard». *Eine zarte Träumerei nach Motiven von Marx, Lenin, Schiller*. In: *Brecht - Jahrbuch.1978*. Hrsg. von John FUEGI, R. GRIMM und J. HERMAND. Frankfurt/M. (édition suhrkamp), p.73. Dans ce très intéressant article, Albers a exploité les esquisses et variantes de Brecht pour la pièce, conservées au Bertolt-Brecht-Archiv à Berlin-Est.

2 Cet épilogue semble avoir été retenu par Brecht en 1956 lorsqu'il reprit le texte de la pièce en vue de son édition. Voir à ce sujet: Jan KNOPF: «Die Gesichte der Simone Machard». In: *Brecht-Handbuch*. Theater. Op. cit., p.238.

d'adieu qui donneront à la jeune fille la volonté de surmonter l'épreuve qui l'attend.¹ Nous reviendrons sur ces divergences entre les deux auteurs pour le choix de l'épilogue.

Lorsque Brecht part pour New York le 8 février 1943, *Les Visions de Simone Machard* n'ont pas encore trouvé leur forme définitive, en particulier dans la dernière scène. Après une dernière révision commune de toute la pièce, Feuchtwanger se charge, après le départ de Brecht, de mettre au propre un «texte cohérent»². Il semble avoir gardé en mains ce texte, sans doute en vue d'une éventuelle représentation américaine, puisque bien des années plus tard, dans l'été 1955, Brecht le lui demande pour mettre au point à la fois la version scénique et l'édition de la pièce.

Mais entre ces deux dates – 1943 et 1955 – Brecht a continué de s'intéresser à la pièce, sans que la collaboration avec Feuchtwanger, alors occupé par la rédaction du roman *Simone* et par la conception de *Waffen für Amerika*, ait alors repris. En mai 1943, c'est Hanns Eisler qui remplace Feuchtwanger dans son rôle de collaborateur critique. Brecht en effet lui a demandé d'écrire la musique pour les scènes de rêve, en particulier pour les interventions de l'ange et la «Chanson de Simone». Souligner le rôle du «livre» pour éviter que Simone n'apparaisse trop «patriote par nature»³, fut alors une des suggestions d'Eisler. Dans une phase de production intense, Brecht revoit alors le dernier acte des *Visions* dont une représentation semble même être envisagée⁴, et rédige en même temps, en quelques semaines, son *Schweyk im zweiten Weltkrieg*. Mais l'espoir de voir jouer l'histoire de Simone sera déçu, et le *Journal de Travail* se fera une fois de plus l'écho des réflexions amères de Brecht à propos d'une production dramatique sans ouverture sur la scène⁵.

¹ «Wir vergessen dich nicht, Simone Planchard – Wir holen dich, Simone.» *Simone*, pop. cit. p.240.

Pour les citations du roman de Feuchtwanger, nous proposons notre propre traduction, celle de l'édition française, traduite de la version anglaise, étant trop inexacte pour notre propos.

² Voir *Zur Entstehungsgeschichte...*Op. cit. p.58.

³ Voir AJ. 28.5.1943

⁴ Feuchtwanger avait écrit le 5.4.1956 à Brecht que Norman Lloyd était intéressé par la mise en scène de la pièce à New York. D'après Brecht: *Briefe*. Op. cit. Note à la lettre du 3.5.1956, vol. 2, p.1170.

⁵ «wenn immer man fertig ist mit einer arbeit in diesen jahren, entsteht jene vernichtende pause der unnatürlichen nichtverwertung, die überstanden werden muß. der vertriebene steinmetz hat wieder einmal, seiner gewöhnung folgend wie einem laster, einen der felsbrocken in ein bildnis umgewandelt und sitzt nun daneben, ausruhend, wie er sagt, wartend, wie er nicht sagt». AJ, 21.7.1943.

En hommes d'affaires avisé, Feuchtwanger sut au moins monnayer la vente des droits sur *Simone* auprès de l'industrie cinématographique et partagea avec Brecht au printemps 1944 les cinquante mille dollars que rapporta ce contrat. Ce sont d'ailleurs les droits sur le texte du roman, et non de la pièce, que Feuchtwanger avait cédés, le roman ayant été achevé dès l'automne 1943 et publié en avril 1944.

Moins heureux, Brecht dut attendre jusqu'en 1946 pour envisager une édition en anglais de la pièce et refaçonna alors encore une fois son texte. Le projet échoua, de même que celui de l'édition allemande chez Suhrkamp en 1948. Des projets de mise en scène en Israël, en 1946/47 (avec l'aide d'Arnold Zweig)¹, puis au Théâtre National de Prague en novembre 1947, ensuite à New York (par l'intermédiaire de Feuchtwanger), enfin à Berlin et à Paris au printemps de 1956 traîneront en longueur, si bien que la pièce ne sera ni éditée ni jouée du vivant de Brecht.

Par une sorte d'ironie du destin, cette dernière œuvre commune de Brecht et Feuchtwanger a accompagné chacun des deux écrivains jusque dans les ultimes semaines de sa vie. La dernière lettre de Brecht à Feuchtwanger avait pour objet cette *Simone* qu'ils avaient conçue ensemble treize ans auparavant et l'une des dernières lettres adressées par Feuchtwanger à A. Zweig, le 6 octobre 1958 (Feuchtwanger s'éteint le 21 décembre) le montre préoccupé par la mise en scène de la pièce en Californie. Le lecteur trouve dans cette lettre une dernière vision critique:

*La pièce n'a jamais été véritablement achevée, et la réalisation d'un texte utilisable pour la scène américaine exigerait temps et concentration*².

Est-ce à dire que Feuchtwanger voulait s'atteler à cette tâche qui marquerait alors l'ultime étape, profondément émouvante, de sa collaboration avec Brecht ? Il le semble bien³, et pour clore cette chronique de la genèse de *Simone*, laissons la parole à Feuchtwanger pour un dernier hommage à l'expérimentateur, au créateur d'inachevé que fut Brecht:

Mon ami Brecht considérait tout ce qu'il avait créé comme quelque chose de provisoire, en pleine gestation. (...) L'achèvement de l'œuvre lui importait moins que le travail sur l'œuvre (...) Il croyait en l'expérimentation, expérimenter était sa passion. Chaque répétition

1 Cf. les lettres numéros 181 (21.3.46), 188 (17.6.46) et 209 (22/24.4.1947). In L. FEUCHTWANGER/ A. ZWEIFG: *Briefwechsel*. Op. cit., vol. I.

2 Lettre 476 du 6.10.1958. Ibidem.

3 Un certain Harry Horm, auteur de scénarios et homme de théâtre, a confié à L. Kahn, biographe de Feuchtwanger, qu'il avait travaillé en 1958 avec celui-ci à la «version définitive» de la pièce en vue

*théâtrale éveillait en lui de nouvelles idées poétiques et il ne rejetait a priori aucune suggestion. Ses pièces étaient bien, selon son expression, des "essais".*¹

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

Au moment de la défaite française, Jeanne d'Arc avait été plus d'une fois évoquée et invoquée par les Français eux-mêmes. Où trouver en effet plus beau symbole d'espoir dans un sursaut national jaillissant du peuple même, que dans cette figure féminine inspirée ?

Pour les émigrés allemands qui avaient fui jusqu'en terre française devant le péril fasciste, Jeanne d'Arc était depuis longtemps devenue le symbole d'une résistance nationale contre le fascisme, qu'ils espéraient voir s'organiser en Allemagne et à laquelle ils œuvraient en exil, allant jusqu'à payer de leur personne sur le front espagnol. Ainsi, en pleine guerre d'Espagne, Anna Seghers avait écrit une pièce radiophonique sur *Le Procès de Jeanne d'Arc à Rouen en 1431*, diffusée sur les ondes de la Radio Belge en 1937, et imprimée la même année à Moscou dans le périodique d'exil *Internationale Literatur*³, trouvant ainsi une audience auprès des émigrés proches de l'URSS, tels que Feuchtwanger et Brecht. Pour Anna Seghers, l'évocation historique du personnage de Jeanne était suffisamment éloquente par elle-même pour rendre inutile toute actualisation du sujet. Dans une vision matérialiste du personnage, l'écrivain interprétait les voix qu'entend Jeanne comme les voix du peuple, et ce n'est pas un hasard si les premières notes de travail de Brecht sur la future héroïne des *Visions* s'appuient sur cette même interprétation (AJ, 19.12.41). Brecht écrira en 1952 une version scénique de l'œuvre d'Anna Seghers, qui marquera, avec le retour à l'histoire, le point d'aboutissement d'une très ancienne fascination pour la figure de Jeanne d'Arc.

de sa représentation. La mort de Feuchtwanger mit un terme à ce travail. D'après L. FEUCHTWANGER/A. ZWEIG: *Briefwechsel*. Op. cit., note à la lettre 472, vol. 2, p.473.

- 1 «Mein Freund Brecht hielt alles, was er geschaffen hatte, für ein Vorläufiges, im Entstehen Begriffenes. (...) Ihm lag die Vollendung des Werkes weniger am Herzen als die Arbeit am Werk. (...) Er glaubte an das Experiment, das Experimentieren war seine Leidenschaft. Jede Probe weckte ihm neue dichterische Einfälle, und er entließ keine Anregung, bevor er sie ausprobiert hatte. Seine Stücke waren in der Tat das, was er sie nannte: "Versuche."» In: *Zur Entstehungsgeschichte...* Op. cit. p.56.
- 2 Voir à ce sujet l'article très critique sur Feuchtwanger de Albrecht BETZ: *Politisierung eines Mythos. Jeanne d'Arc als «Simone» bei Brecht und Feuchtwanger*. In: *Realismuskonzeptionen der Exilliteratur zwischen 1935 und 1940..* In: *Exil*. Hrsg. von E. Koch und F. Trapp. Sonderband I. Griesheim, 1987. P.94-104.
- 3 *Internationale Literatur (Deutsche Blätter)*. Moskau, 1937, Heft 5.

Au sein de la lutte anti-fasciste, Feuchtwanger et Brecht ont ainsi pu sans peine se rejoindre dans un même intérêt pour la figure de Jeanne d'Arc, que la lecture de la pièce radiophonique d'Anna Seghers (qu'ils ont probablement eue en mains) avait pu raviver. Cet attachement pour le personnage avait sans doute des racines plus lointaines, liées à la rencontre avec Bernard Shaw, un écrivain que tous deux révéraient. Shaw avait inauguré une remise à l'honneur de Jeanne d'Arc en la portant à la scène au début des années vingt¹. Pour le jeune Brecht qui faisait, avec Zuckmayer, ses débuts à Berlin, la création de la pièce *Die Heilige Johanna* par Max Reinhardt le 14 octobre 1924, avait été un événement². La pièce avait été montée peu après à Munich et Feuchtwanger n'avait certainement pas manqué la première qui eut lieu le 29 janvier 1925, quelques jours avant son départ définitif pour Berlin.

Feuchtwanger et Brecht avaient alors découvert chez Bernard Shaw l'irrespect envers la tradition historique classique dont ils s'étaient eux-mêmes faits les avocats dans leur adaptation commune de *La Vie d'Edouard II* de Marlowe. De plus, Feuchtwanger trouvait dans cette *Saint Joan* l'illustration d'une idée qu'il allait lui-même mettre sans cesse en avant durant les années trente, dans ses professions de foi pour le roman historique: l'histoire, avec ses héros et ses grands événements, n'a d'intérêt que dans ce qu'elle peut exprimer sur notre époque. Elle n'est qu'un moyen d'éclairage, permettant, grâce à la distance dans le temps, une vision plus aiguë, plus objective de la réalité présente. A la fin de sa vie, dans son ouvrage resté inachevé sur le roman historique *Das Haus der Desdemona oder Grösse und Grenzen der historischen Dichtung*³, Feuchtwanger se réfère encore à la *Saint Joan* de Shaw, en même temps qu'à *La Vie de Jeanne d'Arc* (1908) d'Anatole France, et souligne la différence d'approche du personnage par les deux auteurs, le premier en donnant une vision de journaliste, le second celle d'un chercheur.

En dehors de B. Shaw qui voyait dans Jeanne une sorte de génie, figure de «protestante» trop en avance sur son temps pour être acceptée, c'était évidemment *La Pucelle d'Orléans* de Schiller qui constituait la seconde référence commune à Brecht et Feuchtwanger. Mais l'héroïne, prise dans le moule de l'idéalisme classique était sans doute plus propre à leur servir de repoussoir que de modèle. Brecht en tout cas en avait fait la démonstration éloquent dans sa *Sainte Jeanne des Abattoirs* (1929) qui visait plus à démonter le personnage et son mythe, par une transposition parodique grinçante dans l'univers trivial des abattoirs de Chicago, qu'à le glorifier. Les iambes classiques y sonnaient creux, et ce «Lehrstück», pièce à la fois didactique et

1 Bernard SHAW: *Saint Joan*. (1923). Première édition allemande: *Die Heilige Johanna*. 1924.

2 Zuckmayer le raconte dans ses mémoires *Als wär's ein Stück von mir*. Op. cit. p.331. Elisabeth Bergner jouait le rôle de Jeanne.

3 Première édition: Rudolstadt. 1961. Edition citée: München. Wien (Langen-Müller), 1984. P.174, Feuchtwanger raconte sa rencontre avec Shaw qui lui permet de parler avec lui de sa *Jeanne d'Arc* et aussi de son propre roman *Juif Süß*. C'était en 1927.

expérimentale, allait, avec plus de radicalisme encore, dans le même sens que *Leben Eduards des Zweiten von England* où Brecht et Feuchtwanger, de concert, donnaient libre cours à leur scepticisme ironique à l'égard du héros classique. La figure du Roi Edouard II était celle d'un anti-héros, propre à «provoquer le bourgeois» des années vingt. La vision acérée de Brecht rendait «Johanna Dark», bien pitoyable sous l'accoutrement des «Chapeaux de paille», avant qu'elle ne comprenne que, dans l'alternative entre l'humanité et la violence pour le combat contre l'injustice sociale, la violence était la seule arme efficace. Cette histoire n'avait pas grand chose de commun avec la Jeanne d'Arc historique, si ce n'est précisément la volonté de combattre l'injustice.

Au moment où, en 1940, Brecht confiait à son *Journal* le projet de transposer une nouvelle fois l'histoire de Jeanne d'Arc dans l'univers dramatique, le lecteur qui aurait lu ses notes aurait pu se demander à quel «démontage» du mythe ce fossoyeur de tout héroïsme et de tout patriotisme allait de nouveau s'adonner. Fossoyeur du patriotisme, Brecht l'était depuis le jour où, sur les bancs du lycée, il avait bafoué cette valeur absolue enseignée dans les écoles, à l'occasion d'une rédaction sur «la douceur de mourir pour la patrie». C'était en 1916. Brecht allait-il donc maintenant, devant l'effondrement militaire de la France de juin 1940 qu'il n'avait même pas personnellement vécu, tourner en dérision une fervente foi populaire dans le personnage de Jeanne qui avait su jadis rendre au peuple français sa volonté de combattre ?

En fait, le personnage de Simone/Jeanne (d'abord dénommée Odette) est, nous l'avons vu, resté longtemps sans contours précis dans l'esprit de Brecht. Il le voyait plutôt comme un être un peu demeuré et ce qui l'intéressait c'étaient moins le personnage et son mythe que le paradoxe d'une situation où l'histoire et la réalité de juin 1940 se rejoignaient. Patriote, Simone/Jeanne était rejetée, condamnée par ses propres compatriotes. Le message était sans équivoque: l'ennemi est à l'intérieur, Simone est victime de la «cinquième colonne» (AJ, 7.7.40).

On rejoint ici la thèse de la «trahison» qui, très vite, s'était imposée dans la discussion entre émigrés allemands, tant elle leur apparaissait comme la seule explication plausible à l'effondrement brutal de la puissance militaire française. Lors de son internement au Camp des Milles, Feuchtwanger avait lui-même été témoin du découragement des jeunes soldats et de la population qui se sentaient trahis par les responsables militaires et politiques mais aussi par les «puissants» qui détenaient les clés de la vie économique et financière du pays. Dans ce sentiment de trahison entraient à la fois la conscience d'une incapacité des responsables¹ et celle d'une sorte

1 Dans son livre *Tragédie en France* qu'avait lu Brecht, André Maurois avait souligné cette incapacité et la mauvaise préparation des responsables politiques et militaires à un nouveau conflit, mais s'était bien gardé d'user du terme de «trahison». L'idée qu'une «classe» de la société ait trahi la

de conjuration des possédants prêts à pactiser avec l'ennemi fasciste afin de sauvegarder leurs richesses.

Dans la presse de gauche, les «deux cents familles», la «grande industrie», les «cagouleurs» et la Banque de France se retrouvaient au banc des accusés. Le publiciste allemand Otto Katz, qui avait réussi à gagner les USA avant la déroute française, avait diffusé cette thèse aux Etats-Unis dans un écrit de propagande virulent qui empruntait à Zola son titre: «J'accuse». L'opuscule avait été publié à New York dès la fin de 1940 sous le pseudonyme d'André Simone¹ et avait eu un certain retentissement. On peut penser que Brecht et Feuchtwanger en avaient eu connaissance, Otto Katz n'étant pas un inconnu pour eux. Il avait en effet conçu le fameux *Braunbuch* sur l'incendie du Reichstag en 1933 et, en 1935, le livre clandestin *Deutsch für Deutsche* auquel Brecht et Feuchtwanger avaient collaboré². Brecht connaissait personnellement ce communiste engagé, et le fait qu'il ne cite pas le petit livre *J'accuse* parmi les documents rassemblés en vue de la rédaction des *Visions de Simone Machard* était sans doute une mesure de prudence. Faut-il voir dans le choix du prénom de Simone une allusion au pseudonyme d'Otto Katz ? Peut-être.

En tout cas, Feuchtwanger et Brecht étaient bien décidés, dès le début de leur collaboration, à souligner cette thèse de la «trahison» et à placer ainsi le personnage de Simone/Jeanne dans le contexte de la lutte des classes:

Quand nous esquisâmes le plan de Simone, nous étions d'accord pour faire tourner la pièce autour de la prise de conscience par Jeanne d'Arc du fait qu'elle n'est pas condamnée par des Anglais mais par des Français. Simone devait faire cette même expérience, à savoir que ceux qui veulent sa perte ne sont pas les ennemis mais de riches Français. Entre faiseurs d'or, on s'entend encore !³

cause nationale lui était étrangère. Une seule fois, il accuse le Front Populaire d'avoir creusé un fossé de haine entre les différents bords politiques (p.79).

- 1 Consulter à ce sujet l'analyse de Frithjof TRAPP: «Das Débatte». *Die Darstellung der Niederlage Frankreichs im Sommer 1940 in ausgewählten Werken der Exilliteratur*. In *Revue d'Allemagne*. XVIII, 1986, numéro 2 (Avril-juin 1986). P.237 à 249.
Sur Otto Katz, voir en particulier p.241 à 243. Les pages suivantes consacrées au roman *Simone* ouvrent des perspectives intéressantes.
- 2 Le volume est accessible en reprint (Frankfurt/M. 1978). Feuchtwanger y a publié un extrait de son roman *Die Geschwister Oppenheim*, et Brecht quelques poèmes.
- 3 «...wir waren uns darüber einig, zum Drehpunkt des Stückes die Erkenntnis der Jeanne d'Arc zu machen, daß sie nicht von Engländern, sondern von Franzosen verurteilt wird. Diese gleiche Erfahrung, daß nämlich die Leute, die sie verderben, nicht Landesfeinde, sondern reiche Franzosen sind - "reich und reich gesellt sich gern" - sollte Simone machen.» In: *Zur Entstehungsgeschichte...* Op. cit. p.56. Nous avons adopté la formule proposée dans la traduction des *Visions* pour le texte allemand «reich und reich gesellt sich gern».

«Reich und reich gesellt sich gern»: cette parodie d'un proverbe («gleich zu gleich gesellt sich gern») que Brecht avait inscrite en sous-titre pour sa pièce de démonstration sur la lutte des classes *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (1933/34) revient dans la bouche du Père Gustave, un des porte-parole de l'auteur dans *Les Visions*. L'accusation de trahison est ici explicite et la thèse de la pièce se résume en deux phrases:

Entre faiseurs d'or, on s'entend encore, pas vrai, Georges, ils vendent la France comme ils vendent leur épicerie ! (p.129) ¹

Dans le roman de Feuchtwanger, c'est sur le motif des «deux cents familles» que se cristallise l'accusation et, par opposition, l'auteur a placé, en exergue à l'œuvre, cette belle profession de foi du personnage historique de Jeanne d'Arc:

Je suis venue pour la consolation des petites gens.

C'est en découvrant dans les livres cette parole de Jeanne que Simone prend conscience de sa mission. Ce sera le mot d'ordre toujours présent à son esprit ² qui guidera désormais sa démarche et lui permettra de s'identifier à Jeanne pour trouver la force d'agir:

Elle sent comme il est terriblement difficile de remplir sa mission et d'intervenir pour les petites gens contre l'union puissante des deux cents familles et des deux millions de rentiers. ³

A travers le choix des motifs mis en avant dans la pièce et dans le roman, apparaît déjà un décalage significatif entre les deux œuvres: Brecht souligne essentiellement la lutte des classes, tandis que Feuchtwanger s'efforce de situer le personnage de Simone dans un contexte historique précis qu'il recrée à partir de citations et de documents, puisés en particulier dans les actes du procès de Jeanne d'Arc.

1 «Reich und reich gesellt sich gern, eh, Georges? Sie verkaufen Frankreich wie ihre Delikatessen!» (chap.3. *Das Feuer*. P.65)

2 «Ich bin gekommen zur Tröstung der kleinen Leute». Sans cesse, cette citation va accompagner Simone, tel un leitmotiv. Ainsi pp. 60, 65, 70 etc...

3 «(Wieder) spürt sie, wie ungeheuer schwer es ist, ihren Auftrag auszuführen und für die kleinen Leute einzutreten gegen die mächtige Vereinigung der Zweihundert Familien und der zwei Millionen Rentner». *Simone*. 1ère partie, chap. 5 *Der Auftrag*, p.77.

Feuchtwanger avait certainement lu dès cette époque la *Vie de Jeanne d'Arc* d'Anatole France, qu'il cite dans *Das Haus der Desdemona*. Peut-être selon son habitude de travail sur un sujet historique, avait-il rassemblé une petite bibliothèque sur le personnage. Dans les pages du roman, il souligne la pluralité des points de vue sur Jeanne d'Arc proposés à l'imagination de Simone par des ouvrages aussi différents qu'une étude historique, un livre d'anecdotes et de légendes «émouvantes» ou une chronique illustrée (p.54). Le Père Bastide, un vieux relieur de Saint Martin, qui prête ces ouvrages à Simone, jouant ainsi le rôle de mentor, dispose d'une bibliothèque importante sur Jeanne d'Arc qui est, avec Jean Jaurès, son personnage de prédilection.

Le récit permettait à Feuchtwanger ce qu'interdisait la forme dramatique nécessairement plus concentrée: l'évocation de l'histoire de Jeanne pour elle-même, dans un souci d'exactitude historique auquel se mêlait une intention didactique non dissimulée. Que pouvait bien savoir en effet le lecteur américain, pour lequel Feuchtwanger écrivait en premier lieu (en 1943), de cette figure nationale française ? C'est pour lui, en quelque sorte, que Simone repasse en son esprit les grandes dates de la vie de Jeanne. Elle lit et relit les pages de ces livres qui relatent la grande misère des paysans, premières victimes de la guerre dans un pays occupé par l'ennemi, ou la toute première tentative de Jeanne pour rejoindre le Dauphin, comme les «voix» célestes le lui ont ordonné. Sur le personnage quelque peu étrange de Gil de Rais, ami de Jeanne et grand viveur, elle s'arrête et rêve volontiers ¹.

Et soudain Simone entre dans l'univers de Jeanne. Histoire et réalité se fondent en une vision où tous ceux qu'elle côtoie, dans la petite ville de Saint Martin en Bourgogne et dans l'entreprise de transports de l'Oncle Prosper, glissent dans les rôles des personnages historiques. Ayant reçu, signée de son père (depuis longtemps disparu au Congo dans des conditions jamais éclaircies), la lettre qui l'appelle à sa mission, Simone/Jeanne part pour Chinon. Elle entreprend alors sa lutte contre les deux cents familles et «pour la consolation des petites gens», elle décide le Dauphin, en qui elle reconnaît le sous-préfet de Saint Martin, à reprendre le combat. Puis c'est le triomphe à la tête des tanks et le couronnement du Dauphin avec le carillon du réveil qui sonne dans sa chambre ².

L'évocation historique ainsi égrenée, au fil de l'imagination de Simone, dans les chapitres quatre et cinq de la première partie du roman, suit son cours chronologique. Lorsque la jeune fille reprend en mains ses livres sur Jeanne d'Arc, dans la troisième partie, l'histoire et la vision de rêve sont devenues réalité. Elle a accompli ce qu'elle pensait être sa mission: elle a mis le feu aux réserves d'essence de l'Oncle Prosper, par patriotisme, pour empêcher qu'elles ne tombent aux mains des

1 1ère partie, chap. 4 *Die Bücher*, p.55 et suiv.

2 1ère partie, chap. 5 *Der Auftrag*, p.62 et suiv.

Allemands, s'imaginant qu'elle agissait dans le sens voulu par les autorités et par l'Oncle lui-même ¹. Mais son action est condamnée et, consignée chez l'Oncle, elle devient prisonnière. Dans sa désillusion, ses pensées vont vers Jeanne arrêtée dans son élan, contrainte à l'inaction, puis vendue et trahie à Compiègne. Et de nouveau, Feuchtwanger livre au lecteur une page d'histoire, entrecoupée par les réflexions de Simone ². Elle confronte sa propre expérience à ce que vécut Jeanne. Elle lit dans ses livres toutes les interprétations qui tentent d'expliquer la trahison, car comme Jeanne elle garde encore espoir et croit à un malentendu.

Plus tard, quand l'espoir n'est plus permis, les livres sont de nouveau ses seuls interlocuteurs. Pour la première fois, elle s'intéresse au procès de Jeanne d'Arc, et c'est alors qu'elle fait une découverte qui la bouleverse: ce n'étaient pas des Anglais, les ennemis, qui avaient jugé Jeanne, mais des Français (p.181). Feuchtwanger déroule alors tout le cours du procès. Dans une vivante reconstitution, il emprunte aux actes du procès historique la formulation des questions-pièges posées à Jeanne par les membres du tribunal sur ses visions, et celle des réponses souveraines de Jeanne (p.182/3). Puis c'est le reniement, mais Jeanne revient sur sa faiblesse. Simone lit le récit de sa mort sur le bûcher, relatée par un bourgeois de Paris, et l'histoire miraculeuse de cette mort que raconte son livre d'anecdotes: le remords et l'angoisse saisissent ceux qui ont condamné Jeanne (p.189) ³.

Soudain, l'histoire bascule de nouveau dans la vision de rêve. Simone, prisonnière de «Madame», la mère autoritaire de Prosper, attend en vain que l'Oncle accepte de payer la rançon pour sa libération. La voilà au cachot, chaînes aux pieds, puis devant le Tribunal qui siège au nom de «Travail, Famille, Patrie» (p.193). En une vision prémonitoire, Simone vit à travers l'expérience de Jeanne, son propre procès et sa condamnation, puis sa marche au supplice après qu'elle aura vaincu la tentation du reniement. La main brutale du bourreau est celle de l'Oncle Prosper, mais soudain l'angoisse disparaît et elle se sent monter et planer dans une immensité d'azur. La vision de cauchemar se transforme en une sorte d'apothéose (p.202).

Pourtant, revenue à la réalité, Simone se laisse abuser par les arguments de l'Oncle ⁴ et, se reniant comme Jeanne, accepte de signer devant l'Avocat, Maître Levautour (!), l'acte où elle déclare avoir agi pour de purs motifs de haine personnelle en incendiant les réserves d'essence ⁵. La nuit suivante, elle en conçoit du remords, mais la lecture de ses livres lui fait oublier sa détresse. C'est la dernière page

1 2ème partie, chap. 5 *Die Aktion*, p.118.

2 3ème partie *Erkenntnis*, chap. 2 *Das bittere Warten*, p.158 et suiv.

3 3ème partie *Erkenntnis*, chap. 4 *Der grosse Verrat*.

4 3ème partie *Erkenntnis*, chap. 6 *Der Fallensteller*.

5 3ème partie *Erkenntnis*, chap. 7 *Die Verleugnung*.

d'histoire du roman. Dans son livre d'anecdotes, Simone trouve l'expression du jugement de Dieu dans l'évocation du destin tragique de tous ceux qui ont contribué à la condamnation de Jeanne. Le procès de Jeanne est révisé, la jeune Lorraine est réhabilitée, puis béatifiée. Et le livre de conclure: deux figures sont restées vivantes dans la conscience du peuple français, Napoléon Bonaparte et Jeanne d'Arc.

Simone sentait et savait qu'il en était ainsi. Elle souriait. Jeanne s'était reniée, mais ce reniement d'un être persécuté, abusé, ne comptait pas. Ce qui comptait, ce qui restait, c'était son acte grandiose. Son acte était là, son acte était accompli, aucun écrit ni aucun document ne pouvait en nier l'existence .¹

Ainsi, utilisant à la fois les sources historiques et les transmissions populaires que sont les livres de légendes et d'anecdotes, parlant si bien à l'imagination, Feuchtwanger fait culminer son roman sur un message d'activisme. Seule l'action a un sens à une époque où l'attentisme passif ne peut mener qu'à la défaite et équivaut à livrer la France sans combat à l'ennemi:

Si dans deux mille communes de France on avait fait comme elle ici à Saint Martin, si on avait détruit tout ce qui pouvait être utile à l'ennemi, alors la France ne serait pas tombée.²

Dans cette «prise de conscience» («Erkenntnis» est le titre de la troisième partie du roman) de Simone, rapportée dans un monologue intérieur, l'auteur rejoint sans doute son héroïne. La tactique de la terre brûlée utilisée par les Russes pour arrêter l'avance des troupes hitlériennes n'a-t-elle pas fait ses preuves, au moment où il écrit le roman, en 1943 ? Feuchtwanger a aussi illustré une autre forme de résistance, organisée de l'extérieur: le chauffeur Maurice, employé de l'Oncle Prosper, prend, après l'arrivée des occupants allemands à Saint Martin, la décision de rejoindre à Alger ceux qui continuent le combat. La valeur de «signal» (p.144) de l'action décidée par Simone ne s'en trouve pas dévalorisée, mais confirmée.

Le dernier tableau du roman, «La maison de redressement» («das rauhe Haus») met en scène, face à ses «juges», une Simone qui partage avec son modèle historique une foi désormais inébranlable dans la légitimité de son action. Confrontée à

1 «Simone spürte und wußte, daß es so war. Sie lächelte. Jeanne hatte widerrufen, doch dieser Widerruf zählte nicht. Was zählte, was blieb, war ihre große Tat. Ihre Tat war da, ihre Tat war getan, keine Schreibung und keine Dokumente machten sie ungeschehen». 3ème partie, chap. 8 *Das Unvergängliche*, p.222.

2 «Wenn man es in zweitausend Gemeinden Frankreichs so gemacht hätte, wie sie hier in Saint Martin, wenn man alles zerstört hätte, was dem Feinde nützen konnte, dann wäre Frankreich nicht gefallen». P.222.

cette sorte de mort psychique liée aux «années noires» qu'elle passera enfermée dans la maison de redressement, elle accepte une épreuve dont elle sait que, par la force de sa volonté, elle sortira intacte.

Porté par la légende de Jeanne d'Arc à laquelle il a voulu laisser une large place, puisque quatre chapitres du roman y sont entièrement consacrés et que, dans deux autres, histoire et actualité se mêlent, Feuchtwanger confère au personnage de Simone, dans l'épilogue, une grandeur surprenante. Elle y apparaît comme une héroïne, dominant par sa prise de conscience tous ceux qui l'entourent. La vision de l'auteur est ainsi indubitablement idéaliste, et la structure ternaire autour de laquelle s'articule toute l'œuvre avec ses trois volets «Bereitschaft - Aktion - Erkenntnis», ne permet pas de s'y tromper. Les trois étapes que franchit Simone, sont celles d'une maturation: les récits ayant trait à Jeanne d'Arc apparaissent un peu comme des livres initiatiques dans l'ascension vers la connaissance. Sans doute n'est-ce pas un hasard si l'auteur a souligné cette progression par un élargissement du nombre des chapitres, toujours impair dans chacune des trois parties: cinq, sept, neuf enfin.

Feuchtwanger ne pouvait concevoir pour son roman une structure plus nettement opposée à celle élaborée avec Brecht pour la pièce. Très tôt, Brecht avait envisagé une construction basée sur un rythme binaire par l'alternance des scènes «réelles» et des scènes de rêve. Dans le découpage de l'action dramatique en quatre parties qui fut finalement retenu, cette alternance a été respectée à l'intérieur de chaque partie. Les éléments historiques empruntés à la vie de Jeanne d'Arc ne sont jamais évoqués pour eux-mêmes, mais transposés dans les visions oniriques de Simone, par une confrontation perpétuelle du «modèle» historique et de la réalité de juin 1940. Dans le cadre très «carré» des quatre parties de l'œuvre, dont chacune est ainsi scindée en deux mouvements, le caractère irrationnel des visions de Jeanne et de Simone éclate comme une contradiction intempestive, comme une dissonance dans un univers matérialiste.

Dans l'esprit de Brecht, il n'y a rien de commun entre les quatre scènes de rêve dont chacune est numérotée et fixée dans une chronologie précise ¹, et les scènes visionnaires que les écrivains expressionnistes faisaient alterner avec les scènes réelles dans le «Stationendrama» ². En fait, Brecht reprend un procédé technique expressionniste, mais il en inverse le sens, par une sorte de parodie. Cette «sur-réalité» qu'exprimaient Toller ou Georg Kaiser par le passage de la prose au vers, par les jeux d'ombre et de lumière qui transfigurent les personnages, et aussi par la musique, Brecht en utilise les composantes, mais il les déforme. Ainsi, dans le premier rêve, l'Ange paraît «sur le toit du garage», baigné dans une lumière dorée,

1 Ainsi la première scène de rêve: «Premier rêve de Simone Machard» (Nuit du 14 au 15 juin).»

2 Ainsi Ernst TOLLER dans *Die Wandlung* (1919).

mais sa harangue en alexandrins souvent boiteux, s'essouffle en une rhétorique verbeuse où le peuple se retrouve dans les rôles à la fois de sauveur et d'accusé:

*Bats le rappel, et que jeunes et vieux, riches et manants,
Tous les fils de France, de leur pays aient compassion,
Rassemble les bateliers de Seine, qu'ils lui prêtent leurs bateaux,
Et les paysans de Gironde, car le pain et le vin lui manquent.
Que les chaudronniers de Saint Denis lui forgent des chars pour la
bataille.
Et que les charpentiers de Lyon aillent sous les pas de l'ennemi disjoindre
les ponts.
Dis-leur que France, leur mère, qui dans son sein les a portés,
Et qu'ils ont bafouée, ont fouettée au visage,
France, la grande travailleuse, et la grande buveuse de vin,
A besoin d'eux dans son péril. Va. Ne tarde point».(Les Visions.
P.102) 1*

L'appel patriotique est un leurre que seule une enfant à l'imagination fertile peut prendre pour argent comptant. Lorsque dans son rêve, Simone rassemble autour d'elle les combattants avec qui elle va accomplir sa mission, les mots d'ordre reçus de l'Ange s'avèrent d'une flagrante inefficacité:

*Simone, à voix basse: - Mais la France, c'est ta mère, et elle est en danger.
Le Père Gustave: - Ma mère, c'est Madame Poirot, la laveuse. Elle était en danger: elle risquait la pneumonie. (Les Visions, p.103/104) 2*

A la langue visionnaire des Expressionnistes, qui souffre parfois d'un trop-plein de contenu, s'oppose ici le langage le plus prosaïque qui soit. Parfois même la vision onirique devient incompréhensible. Ainsi le message que Simone doit transmettre au Roi à Orléans n'est plus que forme sans contenu:

1 «Trommel mir jetzt alt und jung, reich und arm
Dass Frankreichs Sohn sich Frankreichs erbarm.
Ruf die Seineschiffer, dass sie ihm die Kähne leihn.
Von den Bauern der Gironde braucht es Brot und Wein.
Die Kesselschmiede von Saint-Denis bauen ihm Schlachtkärren aus Eisen
Und die Zimmerleute von Lyon sollen dem Feind alle Brücken einreißen.
Sag Ihnen, Frankreich, ihre Mutter, die sie im Leib getragen
Und die sie verhöhnt haben und haben ihr ins Gesicht geschlagen
Frankreich, die grosse Arbeiterin und Weintrinkerin
Braucht sie in der Gefahr. Geh sofort zu ihnen hin. *Die Gesichte*, p.25-26.

2 «Simone, leise: Aber Frankreich, deine Mutter, ist in Gefahr.
Père Gustave: Meine Mutter war Madame Poirot, die Waschfrau. Sie war in Gefahr einer Lungenentzündung». *Die Gesichte*, p.28.

SIMONE, soudain complètement épuisée: (...) – Robert, est-ce que tu te souviens de ce que je dois dire au Roi ?

ROBERT, dit quelque chose dans la langue de rêve, quelque chose d'incompréhensible, puis: C'est tout.

SIMONE: Grand merci. Bien sûr. (p.104) 1

Ironisant ainsi sur la mission dont Simone se croit investie, Brecht montre clairement, dès ce premier rêve, l'exploitation qu'il compte faire de l'histoire de Jeanne. Là aussi, il n'en garde que les composants et les réduit à leur plus simple expression, avec une désinvolture laissant bien comprendre que tout cela n'est que trop connu et qu'il n'est pas question pour lui de faire une page d'histoire. Pourtant le «Livre», dont rien n'indique qu'il s'agit de *La Pucelle d'Orléans* de Schiller, est omniprésent, même dans les scènes de rêves, et recèle en lui l'Histoire, dont il apparaît comme une sorte de garant. Brecht y puise toute une panoplie de rôles avec accessoires divers, casques, armures moyenâgeuses et pourpre royale. Mais il s'est plu à souligner le caractère de jeu de la référence à l'histoire de Jeanne d'Arc. Tout commence par une boutade du Patron de l'Hostellerie: la France aurait bien besoin d'une nouvelle Jeanne ; pourquoi pas elle, Simone ? (p.13). Maurice et les autres poursuivent ensuite le jeu et l'on boit à sa santé:

Maurice, ironique: -Vive notre nouvelle Sainte Jeanne, qui fait l'union de tous les Français. (p.118) 2

L'histoire de Jeanne est ainsi réduite à un jeu de rôles, moyen de distanciation idéal, permettant un autre regard («verfremden») sur la réalité présente.

Des grandes étapes de la mission de Jeanne, Brecht a retenu pour la pièce d'abord des éléments gestuels («Gestisches»). En marche vers Orléans, Simone tourne en rond, en chantant sa chanson pour se donner du cœur (p.27). Ses compagnons d'armes trottaient à sa suite, dans leur armure (p.27). Simone couronne le Maire sous la pourpre de Charles VII dans le tintamarre des cuillers sur les cantines vides des soldats (p.33). Le Maire anoblit Jeanne et en profite pour lui soustraire son épée (p.55). Quand Jeanne/Simone en danger demande au Roi/Maire son soutien, celui-ci est occupé à jouer au skat et, se laissant manipuler par ses partenaires de jeu, l'abandonne à son sort (p.66). Dans la dernière scène de rêve, les juges du Tribunal

1 «SIMONE plötzlich sehr erschöpft: (...) Robert, kannst du dich erinnern, was ich dem König sagen soll?

ROBERT, sagt etwas in der Traumsprache, etwas Unverständliches ; dann: Das ist alles.

SIMONE: Vielen Dank, natürlich». *Die Gesichte*, p.29.

2 «Maurice, ironisch: Es lebe unsere neue heilige Johanna, Einigerin aller Franzosen». Ibidem, p.49.

«brisent la baguette» en signe de condamnation à mort de Simone puis dévoilent leur visage: ce sont tous des Français, le Colonel, le Capitaine, le Patron et le Maire.

On connaît la prédilection de Brecht pour les scènes de tribunal où il voyait comme un prototype de son théâtre épique de démonstration. Aussi ne manque-t-il pas l'occasion qui s'offre à lui d'exploiter cette parodie de procès que fut la condamnation de Jeanne d'Arc en l'an 1431. Il démasque «l'anormal» en inversant l'ordre normal des choses: la condamnation à mort de Simone/Jeanne est proclamée a priori, avant même l'interrogatoire et les débats (p.78/79). Mais Simone tient à jouer son rôle jusqu'au bout, et ce d'autant plus «qu'elle n'a jamais très bien compris», dit-elle, cette condamnation de Jeanne dans son livre (p.79). Nous voilà, dans ce «Quatrième rêve de Simone (Nuit du 21 au 22 juin)», en pleine scène de «théâtre dans le théâtre» ! Malgré la réticence des juges devant cette formalité inutile, les rôles vont être distribués et les interrogatoires vont se dérouler a posteriori, le jugement demeurant fixé d'avance. Morceau de bravoure, cette séquence dramatique culmine dans la pièce (et aussi dans le roman) avec le feu roulant de questions auquel est soumise Simone: comment était-il donc habillé cet Ange qui lui a confié sa mission, comment a-t-elle pu se fier à cet Ange «miteux», prolétaire, qui ressemblait à son frère, petit soldat de deuxième classe ? Un produit du démon, voilà ce qu'il était de toute évidence ! (p.82/84). Cette parodie du procès historique où Brecht fait interférer de façon grotesque histoire et réalité présente, apporte ainsi la démonstration d'une justice de classe dont la scène «réelle» qui suit («Matin du 22 Juin»), au matin de l'armistice, montre la triste actualité dans la France de juin 1940.

Tous ces éléments que Brecht a privilégiés dans l'histoire de Jeanne d'Arc sont bien des «éléments gestuels» au sens où il entend le mot «Gestik» ou «gestisches Material» dans *Der Messingkauf*(1939-1942) et dans le *Petit Organon pour le théâtre* (1948), sorte de concentré du texte précédent. Moyen de démonstration, ils créent sur scène des situations concrètes qui parlent d'abord aux sens, mais invitent par leur stylisation à être comprises comme paradigmatiques d'une situation sociale dominée par la lutte des classes. Composante essentielle du théâtre brechtien, ils sous-tendent toute l'action dramatique des *Visions de Simone Machard*.

Alors que Feuchtwanger a structuré son récit à partir de concepts abstraits dont l'ordonnance est marquée par une vision idéaliste («Bereitschaft» - «Aktion» - «Erkenntnis»), Brecht a, dans les titres des quatre parties de la pièce, évité l'expression de l'idée, lui préférant le concret, objet, geste ou situation qui fixent les points de cristallisation de la fable dramatique: «Das Buch» - «Der Handschlag» - «Das Feuer» - «Das Gericht». La concision de ces quatre termes cache un processus non pas psychologique (comme dans le roman) mais sociologique.

Ainsi le «Livre» n'a pas de valeur en soi, ni même par son seul contenu. Sa signification est déterminée par un «geste»: le Patron de l'Hostellerie donne à

Simone le livre sur l'histoire de la Pucelle d'Orléans, parce que, dit-il, la jeunesse d'aujourd'hui ne sait plus ce qu'est la France (p.13). En fait, le spectateur le comprend, il s'agit pour lui d'inculquer à l'enfant une vision naïve du patriotisme qui la rende aveugle à la perversion de ce patriotisme par les possédants. C'est le Père Gustave qui dénonce cette contradiction en commentant le geste du Patron:

Il faudrait maintenant qu'on éduque notre petite laveuse pour en faire une Jeanne d'Arc, aux heures de repos seulement, bien entendu. Les enfants, on nous les bourre de patriotisme. Quant à eux, ils se drapent dans leurs uniformes, ou bien ils cachent leurs stocks d'essence dans de certaines briqueries au lieu de les livrer à l'armée. (Les Visions, p.94) ¹

Deuxième élément de structure «gestique», «la poignée de mains» (Der Handschlag) joue aussi le rôle de révélateur pour l'ambivalence des comportements dans une société de classes. La scène de fraternisation du Patron avec les chauffeurs et les réfugiés après le conflit, au sujet du transport des réfugiés, se déroule sous le signe du calcul. Le Patron, poussé par sa mère, Madame Soupeau, joue au patriote magnanime pour arriver à ses fins et faire évacuer la porcelaine de l'Hostellerie. Le chauffeur Maurice, qui d'abord refuse de prendre la main tendue par le Patron, finit par l'accepter, mais ironiquement, au nom d'une solidarité entre Français à laquelle il ne croit pas. Mais il ne peut se permettre de perdre sa place (p.49).

Le troisième volet de la pièce, «Le Feu» est centré moins sur la destruction des réserves d'essence que sur les démarches vaines de Simone pour trouver de l'aide auprès des employés de l'auberge ou du Maire, dans l'accomplissement de cet acte nécessaire. Le rapport des personnages à la cause patriotique se résume en une situation visuelle, dont la valeur est encore une fois «gestique». Tous sont là sauf Simone : les employés, spectateurs passifs ; le Maire, mal à l'aise ; le Capitaine Fétain «heureux», au moment où Madame Soupeau, la mère du Patron, montre au Capitaine allemand le chemin de la Tuilerie où sont cachées les réserves d'essence. A cet instant précis répond au «geste» de la collaboration avec l'ennemi le «geste» de la résistance: la tuilerie brûle, incendiée par Simone, qui a agi seule.

La contradiction entre le comportement intéressé des possédants et leur phraséologie patriotique éclate au grand jour. Dans les quatre séquences de la pièce, Brecht effectue ainsi une coupe sociologique à travers la France de juin 1940, concentrée en ce microcosme que représente symboliquement le monde de l'Hostellerie. Définis socialement par leur fonction (chauffeur, bonne à tout faire,

1 «Alles soll noch das Abwaschmädchen zur Jungfrau von Orléans erzogen werden, natürlich nur in ihrer freien Zeit. Die Kinder stopfen sie uns voll mit Patriotismus. Sie selber verkleiden sich in Staubmäntel. Oder sie verstecken ihr gehamstertes Benzin in gewissen Ziegeleien, statt daß sie es der Armee abliefern» *Die Gesichte*, p.14.

Patron) ou par leur titre (le Maire, le Capitaine), les personnages ont peu d'épaisseur psychologique. Seules leurs comportements mutuels sont montrés, comme moyen de démonstration d'une thèse: la collaboration des puissants et des riches se fait aux dépens de la patrie et des «petits».

Ainsi Brecht et Feuchtwanger, d'accord au départ sur l'interprétation à donner à l'histoire de Jeanne d'Arc lors de sa transposition dans le monde de 1940, font une utilisation fort différente des éléments historiques dans le drame et le roman. Dans le drame, les références historiques sont une sorte de matière première malléable au gré des exigences d'une démonstration idéologique et volontiers déformée jusqu'au grotesque dans son mélange avec la réalité. Dans une perspective *matérialiste*, Brecht manipule l'histoire par le moyen de la parodie, et dénonce par là-même cette forme de manipulation de l'histoire qu'opère à son profit la classe possédante incarnée par le Patron. C'est le Patron en effet qui fait lire à Simone l'histoire de Jeanne pour l'éduquer à une certaine vision du patriotisme, dont il a besoin en 1940 pour sauvegarder sa fortune. La structure de la pièce autour de «matériaux gestiques» est issue de ce rapport dialectique entre l'histoire et la réalité de juin 1940, et son rythme binaire fait éclater les contradictions entre un patriotisme verbal qui débouche sur la collaboration avec les fascistes (le Patron accepte de faire transporter les vins du Capitaine Fétain, au nom parlant) et un engagement en actes pour la cause nationale, qui montre la voie de la résistance.

Partant d'une même confrontation critique de l'histoire et de l'actualité, Feuchtwanger a choisi, dans le roman, de ne pas limiter l'évocation du destin de Jeanne d'Arc à sa seule transposition parodique dans la France de 1940. En reconstituant fidèlement, au fil de plusieurs chapitres, ce destin tel que le découvre Simone sous des éclairages divers dans des ouvrages populaires ou plus scientifiques, il a ajouté une dimension quasi documentaire à son récit. Et si le personnage historique de Jeanne revit dans ses pages, c'est avec lui également une réalité française actuelle qui revit, à laquelle Feuchtwanger a été rendu sensible par sept années de vie quotidienne en France: la valeur symbolique de l'histoire de Jeanne d'Arc, image d'un engagement pour la cause à la fois de la patrie et des petites gens, est restée vivante dans le peuple. Feuchtwanger a sans nul doute voulu rendre hommage à cette conscience populaire, sur laquelle Brecht, auquel manque l'attachement personnel pour la France, ironise volontiers ¹. De façon significative, l'héroïne du roman reçoit les livres sur Jeanne d'Arc non pas des mains du Patron, l'Oncle Prosper, mais de celles d'un homme du peuple, le Père Bastide, le vieux relieur de Saint Martin, qui vit dans un monde nostalgique dont Jaurès et Jeanne d'Arc sont les héros. Feuchtwanger

1 Ainsi dans la première scène, par la bouche de Georges: «Wozu liest du das altmodische Zeug ?» (p.11) et «Du wirst wieder deine Alpträume bekommen, wenn du das blutdürstige Zeug liest. Wozu habe ich dir da die Zeitungen weggenommen ?» (p.12).

se veut ici chroniqueur d'une réalité historique et d'une réalité vécue, et s'oppose à la vision idéologique de Brecht qui met en avant l'exploitation de l'histoire de Jeanne d'Arc à des fins d'endoctrinement patriotique.

En structurant la fable du roman non pas autour d'éléments gestiques mais autour d'un processus de maturation psychique en trois temps, Feuchtwanger a là encore choisi de s'éloigner de la version dramatique. On peut se demander d'ailleurs, au terme du roman, si Simone n'est pas devenue sous sa plume une sorte d'héroïne idéale, plus proche des personnages de Schiller que de ceux de Brecht, comme si l'auteur s'était laissé entraîner par sa sympathie pour elle et pour son modèle: Jeanne d'Arc.

3. Les deux visages du personnage de Simone

D'entrée, l'héroïne de la pièce et celle du roman se distinguent sur deux points essentiels: l'origine sociale et l'âge. Là dessus, les deux amis n'avaient pu se mettre d'accord.

Dans *Les Visions*, Simone, issue d'un milieu humble, a été «placée» par ses parents à l'hostellerie, comme une sorte de bonne à tout faire. Elle sait qu'elle est là en fait pour garder la place à son frère André, soldat au front, dont on est sans nouvelles. Encore enfant («eine Halbwüchsige»), elle apparaît ainsi dès le départ chargée de besognes trop lourdes pour son âge et d'une mission qui la dépasse. Les indications scéniques visualisent cette situation:

Elle porte un tablier trop long et des souliers trop grands. Elle traîne un panier de linge trop lourd. (Les Visions, p.89) ¹

Exploitée par tous mais non consciente de l'être, elle est animée par un sens du devoir indissociablement lié à la figure de son frère. Mise par sa famille dans le rôle de «bouche-trou» dans les conditions dramatiques de la débâcle, puis, par le Patron et les employés, par jeu, dans celui de Jeanne d'Arc, elle va prendre au sérieux l'un et l'autre rôles. Ne pouvant les assumer véritablement, elle en fait une sorte d'amalgame dans ses visions. L'Ange lui apparaît tout naturellement sous les traits de son frère, en prolétaire miteux, comme le constatent ses juges, sarcastiques, dans la scène du «Tribunal» (4. *Das Gericht*). L'appel au secours de la France est assimilé par elle à l'appel au secours de son frère en danger. «C'est pour André» (p.131) dira-t-elle avant d'aller mettre le feu à la Tuilerie où sont cachées les réserves d'essence. Après

¹ Voir *Deie Gesichte*, p.7.

l'acte, c'est encore la raison qu'elle avancera, avant d'y ajouter la motivation patriotique:

*Je l'ai fait contre les Allemands. (p.147)*¹

L'intention de Brecht est sans équivoque: Simone ne saurait apparaître comme une visionnaire inspirée par une haute idée de la patrie. Prise dans le rôle social qui lui a été imposé prématurément, elle a appris à répondre aux ordres donnés, qu'ils viennent du Maire («les réserves d'essence doivent être détruites» (p.118) ou du Patron², sans pouvoir en comprendre la lâcheté ou le double sens. Sous les traits de l'Ange se rejoignent, dans son imagination enfantine, son frère, l'être aimé, et les donneurs d'ordre qui déterminent son destin, et lorsqu'il lui enjoint d'«aller et de tout détruire» (p.123)³, elle ne peut avoir d'hésitation. Le «patriotisme» de Simone tend ainsi à n'être que le fruit d'un conditionnement social, le «Livre» jouant ici son rôle de moyen d'endoctrinement auquel s'ajoute le motif sentimental de l'attachement au grand frère.

Durant le travail sur la pièce avec Feuchtwanger, Brecht voulait limiter le plus possible les motivations psychologiques du comportement de Simone, et il avait aussi compris, en discutant avec le compositeur Hanns Eisler, qu'il ne fallait pas qu'elle soit trop «patriote par nature» (AJ, 28.5.43). Aussi le matériau dont elle est faite est-il essentiellement social, et si Brecht a si fortement insisté pour que le spectateur reconnaisse en elle une enfant de onze ans, s'éloignant par là du modèle historique, c'était bien pour qu'elle puisse apparaître comme une sorte de miroir naïf des contingences sociales. La «pointe» de la démonstration consistait alors à montrer ceci: prenant à la lettre le patriotisme de Jeanne d'Arc, que les «possédants», incarnés par le Patron, lui inculquent comme une sorte de garant pour leur semblant de patriotisme, Simone retourne inconsciemment le message contre ses auteurs. Son acte met en difficulté le Patron au moment où l'heure n'est plus pour lui aux témoignages (verbeux) de patriotisme, mais aux actes de collaboration intéressée avec l'occupant. Mais, comme Mère Courage, Simone reste jusqu'au bout aveugle, incapable de comprendre qu'elle est victime des intérêts de la bourgeoisie d'affaires. Celle-ci, en effet, est toute disposée à pactiser avec l'ennemi et à éliminer tout germe d'insubordination, pour sauvegarder ses biens. Livrée aux Sœurs inhumaines de

1 Ibidem, p.90.

2 «Patron: Solange du da bist, wird den Deutschen nichts in die Hände fallen, des bin ich sicher. Es muß alles ratzekahl sein in der Hostellerie, sind wir uns da einig ? Ich weiß, du wirst alles in meinem Sinn machen.» *Die Gesichte. 2. Der Handschlag* P. 50.

3 «Geh hin und zerstöre !» Ibidem, 2. *Zweiter Traum* P.57.

Sainte Ursule, Simone n'est plus, au terme de la pièce qu'une petite fille démunie et désespérée.

A Brecht il importe ici, comme dans *Mère Courage*, non pas que l'héroïne comprenne, mais que le spectateur comprenne. L'ultime harangue de l'Ange, message d'espoir dans le redressement de la France qui donne un sens à l'action de Simone, s'adresse à lui ¹, de même que le dernier «acte» de la pièce, acte collectif qui prend le relais de l'acte individuel de Simone: les réfugiés mettent le feu au gymnase qu'ils doivent évacuer au profit de l'occupant ².

Feuchtwanger au contraire fait suivre à son héroïne un processus de prise de conscience dont les étapes sont marquées par la structure même du roman, comme nous l'avons vu plus haut. Adolescente de quinze ans, Simone n'est plus une enfant, et l'auteur peut ainsi, sans faire violence à la psychologie, montrer sa maturation à la fois intellectuelle et sentimentale sous le choc des événements de juin 1940. Socialement, il l'a située entre deux classes en introduisant des éléments romanesques qui, par leur caractère de stéréotypes, laissent planer sur le roman une atmosphère de conte: orpheline d'un père mort au Congo dans des conditions restées obscures (victime sans doute de son engagement aux côtés des colonisés), elle a été recueillie par son Oncle, Monsieur Planchard, patron d'une florissante entreprise de transports dans la petite ville de Saint Martin en Bourgogne. «Madame», la mère de ce dernier, est l'éminence qui régit tout, une sorte de marâtre froide et calculatrice pour Simone. De la mère de Simone il n'est jamais question, et sa meilleure amie est morte. Simone se retrouve ainsi seule, comme le héros du conte, et il lui faut seule faire ses preuves et s'affirmer dans un milieu qui lui est hostile. L'Oncle Prosper a certes de l'affection pour elle, mais Madame Planchard sait la garder à distance en l'exploitant pour de multiples besognes et en la traitant comme une sorte de marginale, rebelle à l'ordre bourgeois comme le fut son père. N'ose-t-elle pas en effet mettre ce «pantalon vert» indécent pour une jeune fille de bonne famille et symbole de sédition ! (On reconnaît

1 «Tochter Frankreichs, fürchte dich nicht.
Keiner wird dauern, der gegen dich ficht.
Die Hand, die dir antut Gewalt
Wird verdorren alsbald.
Wo sie dich hinschaffen, das gilt gleich
Wo du sein wirst, ist Frankreich.
Und nach einer kleinen Zeit
Steht es auf in Herrlichkeit.» *Die Gesichte*. P. 95/96)

2 Ce texte est absent de la version française de la pièce, peut-être parce que Brecht en avait lui-même envisagé la coupure dans la version scénique qu'il préparait en 1956.

2 Les traducteurs français ont retenu une variante de l'épilogue de la pièce: faisant ses adieux à personnel de l'auberge, Simone ressent la solidarité des hommes de sa classe, et part la tête haute (p.150).

au passage un des motifs attachés au personnage de Jeanne d'Arc). Simone a ainsi appris à se faire humble, dans son coin, sur sa chaise, comme Cendrillon ¹.

Elle est tout autant gardée à distance par le «peuple» qu'incarnent les chauffeurs de l'entreprise, et en particulier Maurice qui, toujours caustique à son égard, l'appelle «Mademoiselle la nièce» («Fräulein Nichte»), marquant bien par là qu'elle appartient à l'autre camp, celui de l'adversaire de classe (*Simone*, p.35). Mais le souvenir de son père qui a perdu la vie en voulant aider les plus démunis, constitue le trait d'union vivant entre elle et le peuple, et aussi une sorte de modèle idéal d'engagement humanitaire qu'elle aspire à suivre.

N'appartenant ainsi ni à la bourgeoisie ni au peuple, Simone se retire dès qu'elle le peut en marge du monde réel, dans l'univers des livres et de ses rêveries. Seule dans sa chambre, elle laisse libre cours à son imagination, se forge une image idéale de l'Oncle Prosper et s'identifie à Jeanne d'Arc dont elle lit et relit l'histoire. Car elle possède, comme le héros du conte un don particulier: celui de se représenter visuellement tout ce que suscitent à son imagination ses livres, ses craintes ou ses espoirs. Du décalage entre le monde réel et l'univers intérieur de Simone naît la tension dramatique du roman. Car il n'est pas question pour elle de fuir la réalité qui l'agresse quotidiennement: le spectacle des réfugiés entassés dans les rues de Saint Martin et les nouvelles dramatiques sur l'avancée des troupes allemandes et la déroute des troupes françaises. Il lui faut trouver les clés nécessaires pour interpréter cette réalité et s'y engager. Au moment où l'image de son père et l'exemple de Jeanne d'Arc se rejoignent en sa conscience dans un même message, elle découvre la voie à suivre: «Je suis venue pour la consolation des petites gens» avait proclamé Jeanne. De son père, Simone savait qu'il avait «toujours combattu passionnément pour la cause des opprimés» (*Simone*, p.18/20). Elle est alors «prête» («Bereitschaft» est le titre du premier volet du roman) pour l'action qui s'impose à elle comme une «mission» afin d'empêcher l'oppression de la France:

Qui le fera, si ce n'est toi, quand, si ce n'est aujourd'hui. ²

Elle accomplira l'acte («Aktion» est le titre de la deuxième partie) qui la rendra digne de son père et contraindra le chauffeur Maurice devant lequel elle ressent un certain trouble, à la reconnaître comme étant de son bord. Sans trop appuyer, Feuchtwanger mêle ici les éléments freudiens à l'analyse sociologique. Il s'éloigne par là de Brecht et tend à se rapprocher de Schiller qui a fait de la Pucelle d'Orléans une

1 «Sie saß auf ihrem kleinen Stuhl, bescheiden, aschenbrödelhaft.» *Simone*, p.204.

2 «Wer wenn nicht du, wann wenn nicht jetzt ?»: cette maxime que Simone entend pour la première fois de la bouche du Père Bastide, l'accompagne tout au long du roman, comme un leitmotiv. P.25, 64, 123, etc...

femme sensible, partagée entre l'amour et sa mission. Un tel conflit s'esquisse même chez Simone, qui hésite, dans la troisième partie du roman, à partir avec Maurice en zone libre, sur sa moto, comme il le lui propose pour lui éviter les conséquences de son acte de sabotage: elle se serrerait très fort contre sa veste de cuir, la tentation est forte, mais elle y renonce. Elle n'a pas le droit, croit-elle, de fuir ses responsabilités, elle assumera son acte jusqu'au bout (p.172/173).

Cette scène sentimentale n'est pas sans laisser percer l'intention parodique de l'auteur. Il fait d'ailleurs regretter son héroïsme à Simone dès le lendemain. Elle n'a pas la taille d'un héros schillerien. Et pourtant, il lui accorde une «sortie» grandiose, émouvante: c'est entourée de la haie que forment pour elle les habitants de Saint Martin, muets d'abord puis chaleureux dans leurs mots d'adieux, que Simone rejoint la voiture qui l'emmène dans l'univers carcéral de la maison de redressement. Elle accepte le sacrifice de sa liberté grâce à cette reconnaissance populaire qui donne un sens à son acte. Livrée par sa classe, elle a vu se briser l'image idéale qu'elle en avait à travers l'Oncle Prosper. Pour lui, les affaires, elle le comprend enfin, passent avant l'intérêt de la patrie. Elle a pu ainsi se détacher de son milieu social pour rejoindre la «communauté» du peuple:

Elle comprit combien ils étaient nombreux à être avec elle. Elle pensa: «je dois faire mes preuves, être la vraie fille de Pierre Planchar d.» Elle n'avait pas peur. Une volonté décidée, née de sa prise de conscience, l'endurcissait.

Au milieu d'un déferlement d'appels, elle monta dans le vieux véhicule où l'attendait la femme brutale. Avec des grincements et des gémissements, la voiture démarra. Simone entra dans les années noires de l'attente, avec dans l'oreille les appels de cette communauté, et dans le cœur la certitude confiante qu'elle surmonterait l'épreuve de la Maison de Redressement. ¹

Le roman s'ouvre ainsi sur un message politique, comme la pièce élaborée avec Brecht. Mais la définition sociale du personnage central rend le message différent. Feuchtwanger s'adresse à la bourgeoisie dont il croit qu'elle peut encore sortir de ses illusions et rejoindre le «peuple» dans la résistance au fascisme. Brecht, sceptique quant à cette prise de conscience de la bourgeoisie, donne au spectateur une image plus radicale de la lutte des classes, car pour lui, c'est précisément la bourgeoisie qui est responsable de la montée du fascisme. Ce fut là un point de

¹ «Sie erkannte, wie viele mit ihr waren. Sie dachte. "ich muß mich bewähren, ich muß die Tochter Pierre Planchar ds sein." Sie hatte keine Angst. Entschlossenheit, herrührend aus Erkenntnis, härtete sie.

Umtost von Zurufen, stieg sie in das alte Vehikel, in dem die ungeschlachte Frau sie erwartete. Mit einem knarrenden, krächzenden Geräusch fuhr der Wagen an. Simone fuhr hinein in die schwarzen Jahre des Wartens, die Zurufe der Gemeinschaft im Ohr, im Herzen die Zuversicht, daß sie das rauhe Haus überstehen werde.» *Simone*, p.240.

dissension avec Feuchtwanger, que souligne une note de Brecht dans son *Journal de Travail*

Feuchtwanger et d'autres ne peuvent comprendre le phénomène «Hitler» parce qu'ils ne voient pas le phénomène «bourgeoisie au pouvoir». 1

On comprend dès lors l'importance qu'avait pour Feuchtwanger l'âge de l'héroïne. Il n'était pas concevable pour lui de mettre en scène une enfant, être naïf et instinctif qui servait la thèse du déterminisme social chez Brecht. Pour que Simone puisse incarner son message d'espoir en la prise de conscience de la bourgeoisie, il lui fallait rendre crédible psychologiquement une telle maturation de son personnage. Mais il serait erroné de croire que Simone n'est dans le roman que l'expression d'une idée, dans la perspective de la lutte des classes. C'est peut-être là que résident le charme et la force de ce petit roman: le personnage vit, le narrateur cherche à donner l'illusion qu'il se contente de consigner ses faits et gestes et toutes ses pensées, avec objectivité. Il la suit pas à pas, semble ne jamais la quitter des yeux, aucun des chapitres n'est conçu sans elle. Elle nous entraîne dans les lieux qu'il décrit, auprès des personnages dont il fait le portrait, mais jamais n'est dépassé ce qui est accessible à la perception ou à la conscience de Simone.

C'est une technique cinématographique qu'utilise l'auteur pour visualiser cette concentration du récit selon la seule perspective de l'héroïne 2. Dès les premières phrases du roman, la caméra se met en mouvement. Elle s'attache aux pas de Simone, par un gros plan qui va s'élargir en une vue d'ensemble sur la grand-route où la masse des réfugiés s'offre au regard de la jeune fille:

Encore quelques pas, puis l'étroit chemin fait un tournant et ouvre la vue sur la chaussée. Simone fait ces quelques pas le cœur battant. Hier, elle

1 «Feuchtwanger und andere können mit dem phänomen HITLER nicht fertig werden, weil sie das phänomen "herrschendes kleinbürgertum" nicht sehen.» AJ, 27.2.42.

2 Voir à ce sujet: Kurt A. RUMLER: *Filmisches Erzählen in Zusammenarbeit mit Brecht. Feuchtwangers Roman «Simone»*. In: *Lion Feuchtwanger. Text + Kritik*. Heft 79/80. Oct. 1983. München. P.86 à 98.

Cette analyse est fort intéressante, mais donne, nous semble-t-il une image un peu faussée du roman. Car si l'on excepte les effets de zoom utilisés dans les premiers chapitres (et que l'on pourrait d'ailleurs tout aussi bien déceler dans les pages d'exposition des romans de Fontane) et les effets de superposition de l'histoire de Jeanne d'Arc et de la réalité de 1940 dans les rêves de Simone, la texture narrative largement fondée sur les monologues intérieurs de l'héroïne n'apparaît guère propice à une transposition filmique. Il n'y a guère de points communs en effet sur le plan de la structure narrative entre *Simone* et *Erfolg* roman pour lequel Feuchtwanger a sciemment utilisé des procédés inspirés par le film d'Eisenstein *Le Cuirassé Potemkine*.

*n'a pas aperçu la colonne des réfugiés avant la grand-route. Aujourd'hui, elle aura peut-être déjà atteint l'étroite voie secondaire.*¹

Plusieurs fois, le zoom de la caméra élargit ainsi le champ de vision en un vaste travelling, puis revient se fixer sur Simone:

*Simone s'arrête et regarde. Assez grande, maigre, elle est là, avec ses quinze ans. Elle porte une robe...»*²

Les personnages surgissent dans le champ visuel sans être introduits, au gré des rencontres de Simone. Ainsi le Père Bastide à qui Simone rend visite (p.22) ou le chauffeur Maurice dont elle craint les sarcasmes (p.30).

A travers ces rencontres et les dialogues auxquels elle prend part ou dont elle est le témoin, le lecteur voit se forger peu à peu chez Simone une vision critique des réalités françaises en juin 1940. S'exprimant peu elle-même dans le dialogue, elle est sans cesse à l'écoute, et tout ce qu'elle perçoit l'ébranle profondément, «travaille» dans son esprit. Elle relève des contradictions, confronte les positions avant de débattre en elle-même sur la voie où s'engager, tout ce processus est transcrit par le narrateur dans le fil quasi continu de ses monologues intérieurs. La conclusion du premier chapitre, après un long soliloque du Père Bastide, qui livre avec fougue à Simone ses réflexions sur les deux cents familles, sur le patriotisme et l'attente d'un miracle pouvant seul sauver la France, apparaît caractéristique de ce procédé narratif:

*Sa confiance touchait Simone. Pourtant, elle se demandait d'où pourrait bien venir ce miracle si l'on ne faisait rien d'autre que l'attendre. Ne lui avait-il pas lui-même cité peu de temps auparavant cette maxime venue de l'Orient: «Qui le fera si ce n'est toi ? Et quand, si ce n'est maintenant ?»*³

Sorte de chronique intérieure du personnage de Simone, vers lequel tout converge, le roman laisse percevoir chez l'auteur une volonté de distance, que souligne le détour par le style indirect, ralentissant le flux narratif. Cette distance permet de donner une image objective plutôt que critique du personnage. Il est rare

1 «Noch ein paar Schritte, dann biegt der schmale Fußweg um und gibt den Blick frei auf die Fahrstraße. Simone geht diese paar Schritte mit einem Herzklopfen. Gestern hat sie den Zug der Flüchtlinge erst auf der großen Hauptstraße zu sehen bekommen. Heute wird er vielleicht den schmalen Nebenweg erreicht haben.» *Simone*, p.9.

2 «Simone steht und schaut. Ziemlich groß, stakig, steht sie da, die Fünfzehnjährige. Sie trägt das unauffällige, hellgrüne, gestreifte Kleid... » *Ibidem*, p.9.

3 «Seine Zuversicht rührte Simone. Trotzdem fragte sie sich, woher wohl das Wunder kommen sollte, wenn man nichts tat als warten. Hatte er ihr nicht selber erst vor kurzem einen Spruch aus dem Osten zitiert. "Wer, wenn nicht du ? Und wann, wenn nicht jetzt ?» *Ibidem*, p.25.

qu'un jugement direct soit formulé par le narrateur. Parfois seulement, un effet de style, une enflure soudaine du langage au détour d'une phrase laissent percer une ironie bienveillante de l'auteur à l'égard de sa créature qui semble glisser vers trop de grandeur, voire d'héroïsme. Ainsi par exemple lorsque Simone voit «son grand jour» arrivé et se met solennellement en route pour accomplir sa mission¹. Dès le chapitre suivant, Maurice aura d'ailleurs pour rôle de faire retomber cette exaltation de Simone, qu'il qualifie d'«accès patriotique». (p.143).

Feuchtwanger en effet n'apprécie pas plus que Brecht le geste héroïque par trop conscient. Dans la pièce, lorsque Simone met le feu aux réserves d'essence, l'acte lui-même est réduit à son signe: le rougeoiement du ciel. Si, dans le roman, Feuchtwanger en décrit la réalisation jusque dans le moindre détail, ce n'est pas pour en montrer l'héroïsme mais plutôt le côté prosaïque, la conception réaliste. Mûrement réfléchi, l'acte ne doit rien à l'inspiration de l'instant ou à l'impulsion naïve d'un enfant, comme chez Brecht. Là où Brecht visualise la contradiction entre le «geste» de la collaboration et celui de la résistance qu'il dépersonnalise, Feuchtwanger ne se départit pas de son attitude de chroniqueur précis, objectif:

Elle descend dans la cave du garage, elle répartit avec circonspection et précision des chiffons imbibés d'essence, elle les répartit dans la cave, dans l'escalier, dans le garage. Il faudra un certain temps avant que le feu ait gagné assez pour ne plus pouvoir être éteint, mais il a son parcours obligé et il est exclu que dans l'éclat du soleil, on le découvre à temps. Puis elle va vers la citerne. Elle ouvre le bouchon, enlève le petit couvercle, puis un second. Les lèvres serrées, enflant les narines, elle respire la légère odeur d'essence. Maintenant elle a tout fait. C'était beaucoup, et elle l'a fait avec l'attention la plus tendue, elle est épuisée.²

Parfaitement linéaire, le récit ne connaît ici aucune tension, le rythme en reste volontairement uniforme. Ce réalisme objectif est le mode d'expression qu'a choisi Feuchtwanger à la fois pour dédramatiser le récit et pour enlever à son personnage l'aura d'héroïsme que risquait de susciter le parallélisme avec Jeanne d'Arc. Sorte de Jeanne au quotidien, sécularisée, Simone pouvait alors devenir pour le lecteur un objet d'identification. A cette fin, son engagement, né du choc émotionnel que provoque en elle le contraste entre la misère des réfugiés et l'égoïsme des nantis,

- 1 «Da fuhr sie hin, jung, ernst, glücklich, erfüllt von ihrer Aufgabe, eins mit ihrer Aufgabe, heilig wissend, daß ihr Weg der rechte sei.» Ibidem. Deuxième partie, chap. 5 *Die Aktion*, p.128.
- 2 «sie geht hinunter in die Garage, sie verteilt, vorsichtig und genau, mit Öl getränkte Lappen, verteilt sie im Keller, auf der Treppe, in der Garage. Es wird eine Weile dauern, bis sich das Feuer so weit vorgefressen hat, daß es nicht mehr gelöscht werden kann, aber es hat seinen vorgeschriebenen Weg, und es ist ausgeschlossen, daß man es im Sonnenglast rechtzeitig entdeckt.» Ibidem, p.131.

devait apparaître comme une démarche réaliste, guidée par un sens aigu de la responsabilité individuelle:

Qui le fera si ce n'est toi ?

Dans la perspective d'un appel à la raison qui s'adressait à une bourgeoisie devant prendre conscience d'elle-même et de ses responsabilités devant le phénomène du fascisme, Feuchtwanger ne pouvait, dans l'épilogue, montrer Simone écrasée par son acte. La démarche idéaliste du roman et l'«apothéose» finale de Simone portent ainsi la marque d'une foi dans la raison et dans l'individu qui est une constante inébranlable de la personnalité de l'auteur. En cela, le roman prend le contrepied de la pièce.

Dans *Les Visions*, Brecht avait tout fait pour empêcher une mise en valeur de l'individu d'exception à laquelle invitait l'histoire de Jeanne d'Arc. Simone, une enfant, apparaît dépassée par son rôle, et ses «Visions», utilisées comme procédé de «distanciation», s'achèvent toujours dans le chaos, comme le souligne la musique ¹. L'engagement patriotique individuel est suspect aux yeux de Brecht car il débouche sur un auto-sacrifice, inutile le plus souvent. Le message radical de l'Ange appelant à la violence («Geh hin und zerstöre !») ne prend son sens que dans une perspective collectiviste. Le départ de Simone, brisée, pour la maison de redressement, ouvre la voie à l'action collective: les réfugiés passent à l'action de résistance.

Feuchtwanger a préféré terminer le roman sur l'image d'une solidarité collective certes encore impuissante sur le plan des actes, mais essentielle pour que Simone sache que son engagement avait un sens. Ce rapport dialectique entre l'individu et la collectivité dépasse le problème de la lutte des classes.

4. La France de juin 1940

L'intérêt porté au personnage de Simone ne saurait faire oublier que dans la pièce comme dans le roman, les deux auteurs ont confronté leur héroïne à toute une constellation de figures représentatives, à leur sens, de la France de juin 1940. Si la vision d'ensemble est très proche dans les deux œuvres, quelques différences notables quant au rôle des personnages méritent d'être analysées.

L'Hostellerie de Monsieur Soupeau et l'entreprise de transport de Monsieur Planchard dans la petite ville de Saint Martin représentent un même microcosme où s'affrontent, à petite échelle, les forces antagonistes qui, selon les

¹ L'indication scénique «eine verworrene Musik» accompagne les quatre scènes de visions de Simone.

deux auteurs, ont déterminé le destin de la France en juin 1940. L'une des variantes de la pièce faisait déclarer à l'un des personnages:

On dit en général dans la commune: votre Hostellerie est une France en miniature. ¹

A dessein, Brecht et Feuchtwanger ont réduit la structure sociale de ce microcosme symbolique au dualisme des classes. Aux riches propriétaires et hommes d'affaires dont le seul souci est la sauvegarde de leurs biens ou la prospérité de leur entreprise, s'oppose le «peuple», représenté en particulier par les employés dépendant des riches, qui leur donnent du travail et leur épargnent d'être au front ². Seuls les personnages du Maire (dans la pièce) et du Sous-Préfet (dans le roman), incarnant le pouvoir politique local, semblent capables de briser ce dualisme foncier en appelant à «l'union sacrée» contre l'ennemi. Mais tenant leur pouvoir des riches qui les ont mandatés, ils ne sont que leurs servants, et se le font brutalement rappeler lors des interventions en faveur des réfugiés. Ces derniers, sortes d'envahisseurs indésirables parce que démunis de tout, font figure de parias dans cette micro-société de province.

Dans cette vision d'une France coupée en deux, les fronts sont fixés, au clivage socio-économique correspond le clivage politique que révèlent des attitudes opposées à l'égard du fascisme.

La bourgeoisie française et le fascisme

Avec Monsieur Soupeau et l'Oncle Prosper Planchard, Brecht et Feuchtwanger ont choisi de mettre au centre de leur œuvre les représentants d'une moyenne bourgeoisie en plein essor économique, qui n'entend pas laisser la guerre briser son élan et son pouvoir. Profiteurs de guerre grâce aux privilèges conférés par leur entreprise, ils sont tout prêts à tirer profit aussi de la défaite et même de l'occupation ennemie. Au Colonel français qui se fait servir un festin en pleine débâcle, le Patron de l'Hostellerie réclame sans vergogne un prix exorbitant. Il n'hésite pas davantage pour accepter de transporter jusqu'à Bordeaux les vins du Capitaine Fétain, grand propriétaire au nom évocateur et à la réputation de fasciste, sans se soucier du dénuement des réfugiés:

C'est la guerre. Nous ne pouvons pas nous mettre à dos nos meilleurs clients. Et puis, maman y tient beaucoup. Alors, faites vite. (les Visions, p.98)

¹ Bertolt-Brecht-Archiv 119/11. Cité d'après J. ALBERS: *Die Gesichte...* op. cit. p.67.

² Dans la liste des personnages de la pièce, Brecht a constitué deux groupes distincts, insistant ainsi d'entrée sur le dualisme social sur lequel il a construit l'œuvre.

De façon significative, Feuchtwanger a transposé le personnage du Capitaine Fétain en celui du Châtelain, le Marquis de Saint-Brisson, qui descend de son château pour négocier avec l'Oncle Prosper l'évacuation de sa cave. Pour Simone, ce «fasciste» est l'incarnation des «deux cents familles» qui ont trahi la France: dans son premier rêve, elle dénonce en lui un intrigant qui pactise avec «ces Messieurs du Cartel de l'Acier, de l'autre côté du Rhin» (p.73). Son portrait répond au cliché du noble oisif dont le geste symbolique est de jouer avec sa cravache (p.101). Vestige d'une époque absolutiste, il attend son heure pour retrouver son pouvoir, et son seul mode d'expression est la menace, dans la perspective des temps nouveaux qui s'annoncent.

Brecht en revanche a dirigé ses attaques, à travers le personnage du Capitaine, contre les chefs militaires dont il fait les premiers responsables de la débâcle française. Dès la première scène, le Colonel, qui a abandonné ses troupes et vient se faire traiter richement à l'Hostellerie, apparaît représentatif, avec le Capitaine Fétain, d'un commandement militaire défaitiste, ne pensant qu'à sauvegarder ses intérêts économiques. Par la bouche de Georges, soldat de deuxième classe, revenu blessé du front, Brecht laisse libre cours à la satire d'une armée qui n'a pas combattu, faute de chefs:

On a deux cents hangars, dedans mille avions de combat, le tout étant payé, avec pilotes et mécaniciens, prêts à l'envol ; et quand vient l'heure du danger pour la France, ils restent au sol. La ligne Maginot a coûté dix milliards ; rien que du béton et de l'acier. En rase campagne, elle fait mille kilomètres de long et sept étages en profondeur. Et lorsque la bataille a commencé, notre colonel a pris une voiture, il est parti vers l'arrière, avec deux camions de vin et de ravitaillement. Deux millions d'hommes attendaient un ordre, prêts à la mort. Mais voilà: la petite amie du Ministre de la Guerre n'était pas d'accord avec la petite amie du Président du Conseil, et il n'y a pas eu d'ordre. (Les Visions, p.91)¹

Tout en exploitant des anecdotes authentiques sur l'armée française en juin 1940, Brecht renoue ici avec l'image qu'il avait donnée dans *Mère Courage* de la guerre et des chefs militaires, vus du seul point de vue des «petits» qui en sont les victimes. Avec *Schweyk dans la Deuxième Guerre Mondiale*, écrit juste après *Les Visions*, il ira encore plus loin dans le démontage satirique de l'appareil de guerre.

Si Feuchtwanger met en avant le slogan des «deux cents familles», largement propagé dans la France de l'époque, et recouvrant à la fois les milieux financiers, la grande industrie et la noblesse (p.69), il rejoint Brecht dans son accusation contre les militaires:

¹Voir *Die gesichte*, p.9.

*Parmi les généraux, beaucoup sont sûrement achetés par les deux cents familles et préféreraient voir la victoire des nazis.*¹

Au passage, Feuchtwanger ne manque pas cependant d'ironiser sur ce motif des «deux cents familles», formule quasi magique par laquelle on voudrait tout expliquer. Dans les scènes de rêve, Simone/Jeanne et le Maire/Dauphin se plaignent volontiers de la «famille numéro 97», peu coopérative dans leur tâche patriotique ! (p.71).

Seuls personnages qualifiés de fascistes, le Capitaine Fétain et le Marquis tirent leur pouvoir de l'argent et surtout de leur relation supposée avec l'ennemi. La bourgeoisie d'affaires a besoin d'eux comme clients et, à l'arrivée des Allemands, comme garants de leur bonne volonté à l'égard de l'occupant. On assiste ainsi, dans la pièce comme dans le roman, au processus qui mène la bourgeoisie de la défense de ses intérêts de classe à la collaboration avec un fasciste français, puis avec l'ennemi fasciste. Mis au pas par leur propre mère qui incarne, surtout dans la pièce, le cynisme inhumain des possédants, Monsieur Soupeau et Monsieur Planchard, ces figures de «patrons» volontiers paternalistes avec le personnel, apparaissent, par leur lâcheté et leur opportunisme, comme les instruments par excellence de l'idéologie fasciste. Après l'action de Simone, qui a porté atteinte à leur entreprise et à leur image de futurs bons collaborateurs, ils se trouvent entraînés dans un acte d'inhumanité qu'ils n'ont pas voulu mais dont ils portent toute la responsabilité. Faibles, ils assistent à la «prise de pouvoir» de leur mère, Reine Isabeau implacable, dans son alliance avec le riche propriétaire fasciste. Car ce sont Madame Soupeau et le Capitaine, dans la pièce, Madame Planchard et le Châtelain, dans le roman, qui mènent le procès contre Simone au nom de la France, de «l'ordre et de la discipline» (*Die Gesichte*, p.62).

«La France, c'est nous, compris ?»², clame Madame Soupeau; et Madame Planchard est montrée elle aussi dans la pose du monarque absolu:

*Maintenant, arrivée au terme de son réquisitoire, elle trônait, noire et raide dans son fauteuil d'un rouge sombre passé.*³

-
- 1 «Sicher sind viele unter den Generälen von den Zweihundert Familien gekauft und sähen es lieber, wenn die Nazis siegten.» *Simone*, p.73.
- 2 «Wir sind Frankreich, verstanden ?» *Die Gesichte*, p.94. A la traduction proposée dans l'édition française «Nous sommes la France, compris ?», nous préférons la parodie de la formule «L'Etat, c'est moi».
- 3 «Nun sie mit ihrer Anklage zu Ende war, thronte sie schwarz und steif in ihrem verblaßt dunkelroten Sessel.» *Simone*, p.229. Il s'agit là d'un leitmotiv qui accompagne le personnage de Madame Planchard tout au long du roman. Feuchtwanger use volontiers du procédé pour donner une caractérisation plus gestuelle que psychologique des personnages. Il va par là dans le sens de

Dans la pièce, Brecht a poussé beaucoup plus loin que Feuchtwanger dans son roman l'assimilation des représentants de la bourgeoisie française aux nazis. Leurs discours reflètent la volonté d'extermination de l'ennemi de classe qui mine l'ordre social et les menace. Assimilant le service dans son entreprise au devoir civique envers la France, et trouvant ses employés trop réticents pour transporter les fûts de vin du Capitaine, le Patron menace de les faire fusiller pour refus d'obéissance face à l'ennemi (*Die Gesichte*, p.38). Madame Soupeau, après avoir usé de démagogie envers les réfugiés pour empêcher le pillage, les invective avec une rhétorique rappelant les discours incendiaires de Goebbels:

Ca commence à empester le purin. Les caniveaux des grandes villes du Nord viennent dégorger leurs rats dans nos paisibles campagnes. Nous voilà envahis par les habitués des plus sales bistrots. Il faudra bien qu'on en vienne à une explication sanglante avec ces gens-là. (Les Visions, p.127)

Que Feuchtwanger n'ait pas voulu donner cette image-là de la France qui pendant sept ans lui avait accordé un asile accueillant et bon enfant, on le comprend aisément. Cette France où la lutte des classes s'était exacerbée depuis l'échec du Front Populaire, sans doute existait-elle, mais ce n'était pas celle où il avait vécu et dont il voulait garder le souvenir. Même le réquisitoire de Madame Planchard contre Simone, dans le dernier chapitre du roman («Das Rauhe Haus») ne joue pas sur le registre du fanatisme, mais seulement sur celui de l'intérêt égoïste et froid, où se mêlent quelques éclats de haine (p.227/229).

Feuchtwanger réserve à la scène de rêve où Simone/Jeanne croit vivre son procès, dans une vision marquée par le grotesque, l'assimilation de la bourgeoisie aux fascistes:

Sur leurs cagoules, ils portent des croix gammées blanches. (p.194)

Cette image visuelle, qu'inspire à l'imagination de Simone le terme de «Cagouleurs», prête plutôt à sourire et dans les scènes «réelles» l'auteur s'est gardé de toute généralisation de ce genre, réservant au seul Châtelain la dénomination de fasciste.

Feuchtwanger et Brecht se rejoignent en revanche dans le tableau qu'ils donnent du pouvoir politique, incarné dans *Les Visions de Simone Machard* par le Maire, Monsieur Chavez, et dans le roman par le Sous-Préfet Monsieur Cordelier. A la «prise de pouvoir» par les possédants qui s'arrogent symboliquement lors du procès

Brecht. Citons-en un autre exemple: le Sous-Préfet joue nerveusement avec sa rosette de la Légion d'honneur dans les situations difficiles.

de Simone à la fois le pouvoir judiciaire et le pouvoir exécutif, correspond la perte de pouvoir progressive de l'instance politique. Chavez et Cordelier exercent leurs fonctions en étroite dépendance par rapport à la bourgeoisie d'affaires dont le soutien leur est nécessaire pour garder leur poste (*Simone*, p.46). Chavez, dont les fils sont au front, parle ouvertement du Capitaine Fétain comme d'un fasciste, mais il se laisse remettre en place à ce sujet par le puissant Patron de l'Hostellerie (*Die Gesichte*, p.20). Devant les discours accusateurs de celui-ci, en réponse à l'ordre de réquisition des camions pour le transport des réfugiés, le Maire capitule pitoyablement, car l'ordre social, la propriété sont des valeurs dont lui-même se doit d'être le garant:

LE PATRON, hors de lui: - Alors, il n'y a plus d'ordre ! La propriété n'existe plus, n'est-ce pas ? Pourquoi ne ferais-tu pas cadeau de mon hostellerie aux Machard pendant que tu y es ? Peut-être Messieurs mes chauffeurs désireraient-ils se partager ma caisse ? C'est l'anarchie ! Je dois vous faire observer, Monsieur Chavez, que Maman a été en pension avec la Préfète. Et on peut encore téléphoner.

LE MAIRE, baissant d'un ton: - Je ne fais que mon devoir. (Les Visions, 7ème tableau, p.111, Die Gesichte, p.39/40)

Toutes les interventions de Chavez se terminent ainsi par une capitulation fataliste, malgré sa vision lucide de la situation:

Il n'y a qu'un miracle qui puisse encore sauver la France. Elle est pourrie jusqu'à la moëlle. (Les Visions, 1er tableau p.101, Die gesichte, p.24)

Au moment où Monsieur Soupeau obtient de lui qu'il mette à sa disposition les forces de l'ordre pour le protéger de la populace des réfugiés en colère (2ème tableau, es 41), la démission du pouvoir politique apparaît avec évidence. Abandonnant le service du peuple, le Maire se met à celui de la classe possédante. Sa recherche d'un compromis le mène à la compromission. Symboliquement, dans le deuxième rêve de Simone Machard, le Maire anoblit Simone/Jeanne avec sa propre épée, qu'il lui confisque ensuite. C'est là un élément «gestique» qui parle de lui-même: l'instance politique désarme le peuple.

Dès lors, le Maire n'est plus qu'un instrument entre les mains du Patron et du Capitaine. Distrait, puis effrayé quand Simone parle d'incendier les réserves d'essence, il accepte ensuite le rôle d'accompagnateur passif lorsque le Capitaine et Madame Soupeau se préparent à remettre ces réserves à leurs «hôtes allemands». Lorsque le Capitaine usurpe ouvertement le pouvoir du Maire en faisant venir en son nom les Sœurs de Sainte Ursule qui emmèneront Simone, il ne reste plus à Chavez qu'à abandonner le terrain avec ce geste d'impuissance qui le caractérise tout au long de la pièce:

Le Maire, impuissant: - Garde toujours la tête haute, Simone. (Il part en titubant, complètement brisé. (Les Visions, 4ème tableau, p.149; Die Gesichte, p.94)

Cette dernière image du représentant de l'autorité publique acculé à la démission (dans les deux sens du terme), par un pouvoir économique qui le domine et contre lequel il n'est pas armé, n'est pas sans rappeler quelque peu la figure de Dogsborough/Hindenburg, l'homme politique intègre brisé par Arturo Ui. Rien, bien sûr, n'évoque ici l'association entre fascisme et gangstérisme ni ne rappelle le ton de la farce grinçante et grotesque de *La résistible Ascension d'Arturo Ui* (achevé en avril 1941), mais les deux pièces ne sont pas sans parenté, notamment dans l'évocation du jeu conjugué des milieux d'affaires et du fascisme pour neutraliser le pouvoir légal et l'usurper à leur profit. Pour Brecht, la collaboration avec l'ennemi dans la France de juin 1940 n'est que la répétition d'un processus qui a permis à Hitler en 1933 de prendre le pouvoir.

Comme Brecht, Feuchtwanger veut faire apparaître dans la figure du Sous-Préfet moins la faiblesse de l'homme que celle de la fonction. Pourtant, la perspective narrative qu'il a choisie tout au long du roman crée une équivoque: le lecteur perçoit le personnage de Monsieur Cordelier à travers le regard de Simone, dans une vision subjective donc, où l'aspect psychologique prend le pas sur l'aspect politique. Lorsque Simone voit arriver chez l'Oncle Prosper le Sous-Préfet, toujours hors d'haleine, quelque peu absent et jouant avec la rosette de sa Légion d'Honneur (p.48), elle sait que cet homme-là n'a jamais su et ne saura jamais s'imposer devant Monsieur Planchard. C'est l'homme, qu'elle voit si faible, si démuni devant la tâche à accomplir, qu'elle voudrait aider, à l'image de Jeanne d'Arc venant au secours du Dauphin.

Mais le chauffeur Maurice va alors jouer son rôle de mentor à la fois de Simone et du lecteur. Le spectacle du Sous-Préfet se rendant chez Monsieur Planchard juché à l'arrière de la moto de l'huissier, et revenant évidemment bredouille, est pour l'esprit caustique de Maurice l'occasion d'un commentaire où la fonction et non l'homme apparaît dégradée:

La France crève tout doucement, commenta Maurice. L'autorité publique en la personne de Monsieur Cordelier, n'a toujours pas renoncé à extorquer au patron les voitures qui lui sont dues et l'essence qui va avec. La sous-préfecture, elle, n'a plus de voitures. Mais Monsieur le Sous-Préfet ne s'est pas laissé arrêter pour autant. Monsieur le Sous-Préfet est venu à pleins gaz sur le siège arrière du vieux Jeannot. La patrie, à l'arrière

*de la moto, s'est accrochée héroïquement aux épaules de l'huissier chancelant pour subir son déclin, son bon droit à la bouche.*¹

Feuchtwanger a épargné à son personnage, plus émouvant que ridicule, la scène de confrontation avec les réfugiés où, dans la pièce, il capitule lamentablement. Mais le lecteur garde de lui l'image d'un homme réduit à l'inaction et au silence, se réfugiant une dernière fois, dans l'ultime chapitre du roman, derrière la formule qui scelle l'irresponsabilité liée selon lui à ses fonctions:

Je ne suis en quelque sorte qu'un organe exécutif. (p.238)

balbutie-t-il en guise d'excuse à Simone qui va être emmenée dans la Maison de redressement.

Cette image d'une France qui n'est plus gouvernée et dont l'appareil étatique s'écroule de lui-même avant même que l'ennemi n'y ait assis sa propre autorité, était celle qu'avait gardée Feuchtwanger des dernières journées de son internement au camp de tentes de Nîmes. Les internés se trouvaient quasi abandonnés à eux-mêmes attendant l'arrivée des troupes d'occupation allemandes, et aucun des responsables, espérant des ordres qui ne venaient pas, ne se risquait à prendre une décision sur leur sort. Moment pathétique où pouvait naître le sentiment d'une sorte de communauté de destin entre les internés et les responsables qui étaient leurs gardiens, car ils se retrouvaient ensemble dans une même situation de victimes impuissantes, réduites à l'inaction².

Cette expérience de Feuchtwanger explique sans doute l'image d'intégrité et d'impuissance qui est donnée à la fois dans *Les Visions* et dans *Simone*, de l'unique figure incarnant l'autorité publique. Le Maire Chavez et le Sous-Préfet Cordelier ne sont en rien des partisans de l'idéologie fasciste ou des suppôts du capital. Leurs efforts dans le sens d'une justice sociale (envers les réfugiés qu'il faut aider) et pour la défense de la cause nationale sont condamnés à l'échec parce qu'ils ne peuvent compter sur l'appui des possédants. Pour ceux-ci en effet, le peuple est l'ennemi

¹ «"Frankreich verreckt sehr langsam", kommentierte Maurice. "Die Staatsautorität in Gestalt Monsieur Cordeliers hat es immer noch nicht aufgegeben, die ihr zustehenden Wagen nebst zugehörigem Benzin aus dem Patron herauszuholen. Die Unterpräfektur selber hat keine Wagen mehr. Aber Monsieur le Sous-Préfète kamen auf dem Rücksitz des alten Jeannot angebraust. Das Vaterland auf dem Rücksitz des Motorrads, hat sich heroisch an den Schultern des wackeligen Huissiers festgehalten, um, sein Recht im Munde, unterzugehen."» *Simone*, p.112.

² Voir à ce sujet: Lion FEUCHTWANGER: *Der Teufel in Frankreich*, op. cit.

véritable, plus menaçant que l'ennemi extérieur¹ dont ils saluent l'arrivée qui va permettre de rétablir «l'ordre et la discipline».

Le peuple sur la voie de la résistance

Mettant en scène toute une palette de personnages représentant le peuple, Feuchtwanger et Brecht poursuivaient, dans la pièce comme dans le roman, le même but: donner une image différenciée de ceux qui apparaissent comme les premières victimes de la débâcle de juin 1940 et de l'occupation allemande. Loin de les idéaliser, ils ont au contraire fait ressortir l'ambiguïté, voire même les contradictions de leur comportement.

Représenté par les employés de l'auberge dans la pièce, et ceux de l'entreprise de Monsieur Planchard dans le roman, le peuple est présent aussi dans la masse des réfugiés, les quelques soldats et la population de Saint Martin. Dans le cadre plus ample du roman, Feuchtwanger a introduit quelques figures nouvelles, comme le Père Bastide et son fils, Monsieur Xavier, employé à la sous-préfecture ou le jeune mécanicien Etienne, tous deux amis de Simone.

Mais avec l'optique comparative qui est la nôtre, ce sont les différences dans le rôle qu'ont à jouer les mêmes personnages, dans la pièce et le roman, qui retiendront notre attention. Elles concernent essentiellement les réfugiés et le chauffeur Maurice, et soulignent ce qui, déjà, était apparu à propos de Simone: Feuchtwanger croit en la valeur de l'acte individuel, Brecht s'en méfie et privilégie au contraire, dans le sens de l'idéologie marxiste, la valeur exemplaire de l'acte collectif.

Le personnage-clé, porte-parole des auteurs et point de référence pour Simone, est sans conteste le chauffeur Maurice. Pour Feuchtwanger, il est l'exemple même du «débrouillard»² qui non seulement sait se tirer d'affaire en toutes circonstances, mais s'efforce aussi de tirer les autres, Simone en particulier, des mauvais pas. Dans le roman, l'attitude qui le caractérise est l'attente inactive sur un banc, dans la cour du garage où il bavarde avec les autres employés de l'entreprise Planchard. On reconnaît bien dans cette mise en situation du personnage, parlante par elle-même, un élément «gestique» caractéristique de la technique épique de Brecht.

1 Dans le premier tableau des *Visions*, le Père Gustave commente un mot du Maréchal Pétain: «L'armée c'est le peuple», et le peuple, c'est l'ennemi.» P.96. Après l'incendie, le Patron lance à ses employés: «Vous êtes pires que les Allemands.» P.134.

2 Le mot, en français dans le texte, a visiblement ravi Feuchtwanger et il a valeur de leitmotiv accompagnant le personnage. L'auteur l'utilise à multiples reprises dans ses souvenirs d'internement *Der Teufel in Frankreich*. Il caractérise pour lui une attitude bien française, sorte de pendant au «je m'en foutisme» qui, leitmotiv dans *Der teufel in frankreich*, n'a pas trouvé son illustration dans le roman *Simone*.

Tout le petit personnel se trouve ainsi placé dans le rôle de spectateur-commentateur d'une situation historique où toute action est comme paralysée. Seule Simone, bonne à tout faire, et le Patron, soucieux de la marche de ses affaires, s'agitent devant cette sorte d'aréopage qui les juge, et qu'ils redoutent. Le peuple est par là-même détenteur d'un pouvoir contre lequel les «possédants», Patron ou Marquis, sont quasi impuissants. Dans cette cour de garage, c'est en quelque sorte l'opinion populaire qui s'exprime. C'est là que Simone fait son apprentissage des réalités sociales et qu'elle assiste aux confrontations entre les classes. Si toute la pièce de Brecht s'y déroule, dans une volonté de statisme soulignée par la structure même, Feuchtwanger dans le roman y a situé quelques-unes des scènes essentielles ¹, qui font de ce cadre symbolique un lieu d'initiation pour Simone par l'intermédiaire de Maurice. Au moment où, bravant l'interdit, elle vient rejoindre les trois employés sur leur banc, son premier pas vers la rupture avec le monde bourgeois de la famille Planchard est franchi:

Comme la pompe à essence était fermée, Simone n'avait plus rien à faire dans la cour du garage, et elle aurait pu s'en retourner. Mais elle hésita et finalement, toujours hésitante, elle alla jusqu'au banc, à l'ombre. Ce qu'elle faisait là était un nouvel acte d'impertinence, elle en était consciente. En des temps de sédition et de danger, elle se joignait au personnel, elle élargissait le fossé entre elle et la maison Planchard, elle outrepassait le dernier avertissement de Madame. ²

Sorte de mentor de Simone, Maurice prend dans le roman une dimension qu'il n'a pas dans la pièce. S'il joue ce rôle, c'est d'abord par pure provocation parce qu'elle n'est pas de son bord et qu'il peut déverser sur elle tout ce qu'il pense sur «ceux d'en haut». C'est ensuite par intérêt pour elle lorsque, écrasée elle aussi, elle rejoint «ceux d'en bas» («die Untern», p.113). Avec lui, Feuchtwanger a campé un personnage animé à la fois d'une conscience de classe aiguë et d'une conscience de lui-même née du sentiment d'une sorte d'équilibre des forces entre lui et Monsieur Planchard. Il sait que le patron voit en lui un agitateur, mais ne peut se permettre de le licencier car il est le meilleur chauffeur à la ronde. En même temps, il n'oublie pas que cet emploi lui a permis d'échapper à la mobilisation et le protégera sans doute du travail obligatoire en Allemagne. De cette situation d'interdépendance il sait tirer sa force, narguant volontiers les possédants et ne faisant pas mystère de ses idées

1 Ainsi dans la première partie le deuxième chapitre intitulé *Der Fuhrhof* et dans la deuxième partie le deuxième chapitre *Monsieur le Marquis* et le quatrième *Der Flieger*.

2 «Da die Pumpe abgesperrt war, hatte Simone auf dem Fuhrhof nichts zu suchen, und sie hätte umkehren können. Aber sie zögerte, und schließlich, immer zögernd, ging sie hinüber in den Schatten zu der bank. Sie war sich bewußt, daß, was sie tat, ein neuer Akt des Vorwitzes war. Sie gesellte sich in Zeiten der Meuterei und der Gefahr zum Personal, sie vergrößerte den Bruch zwischen sich und dem Hause Planchard, sie übertrat Madames letzte Warnung. *Simone*, p.112.

socialistes. Dès le deuxième chapitre du roman, Feuchtwanger met dans sa bouche la thèse dite «économique» expliquant le phénomène du fascisme international. Relatée au style indirect à travers la perception qu'en a Simone, cette thèse semble déjà trouver son prolongement dans la réflexion de la jeune fille:

*Maurice parlait du lien entre les monopoles capitalistes en France et en Allemagne, entre l'industrie française et l'industrie allemande. Les loups ne se dévorent pas entre eux. Evidemment nos fascistes, ces «Messieurs», disait-il, préféreraient un Hitler qui leur garantissait la semaine de soixante heures à un Léon Blum qui leur imposait celle de quarante. Ce n'étaient pas les tanks allemands qui écrasaient la France, mais notre propre cartel de l'acier. C'étaient nos bonnes vieilles connaissances issues des deux cents familles.*¹

Derrière l'esprit caustique de Maurice, Simone sait reconnaître une lucidité, une force objective de l'argumentation qui conquièrent sa raison alors même que son sentiment se révolte contre les discours iconoclastes sur la France. Ainsi lorsqu'il nie l'existence d'une France, patrie de tous les Français pour laquelle à l'instant encore le vieux Père Bastide brûlait d'une passion entretenue par le souvenir de Jaurès²:

«La France ? intervint Maurice qui jusque-là s'était tu. Quelle France ? Auriez-vous l'obligeance de me dire quelle France ? Celle des deux cents familles ? Ou celle des deux millions de rentiers ? Ou la vôtre ? Ou la mienne ? On a tellement parlé de la France qu'il n'y a plus de France du tout. Qu'est-ce que c'est la France ?» railla-t-il. «Est-ce cette dame sur les timbres, la dame au bonnet phrygien ?»³

Désabusé depuis l'échec du Front Populaire dans lequel il s'était engagé, Maurice a su se «débrouiller» pour ne pas aller au front, refusant un héroïsme inutile dans une société de classes où ce sont toujours les petites gens qui paient la note:

¹ «Maurice sprach von der Verknüpfung des französischen Monopolkapitals mit dem deutschen, der französischen Industrie mit der deutschen. Selbsverständlich sei unsern Faschisten, "diesen Herren", ein Hitler, der ihnen die 60-Stunden-Woche garantiere, mehr genehm als ein Léon Blum, der ihnen die 40-Stunden-Woche aufzwingt. Es seien nicht die deutschen Tanks, die Frankreich niederwürfen, sondern unser eigenes Stahlkartell. Es seien unsere alten guten Bekannten aus den zweihundert Familien.» *Simone*, p. 31-32.

² Le Père Bastide fait siens les mots de Jaurès: «Certes, il y a les luttes des classes, il y a de profondes différences sociales, mais elles ne changent pas l'idée de la patrie». P.23.

³ «"Frankreich ?" griff da Maurice ein, bis dahin hatte er geschwiegen. "Was für ein Frankreich ? Würdet ihr mir bitte erklären, was für ein Frankreich ? Das der Zweihundert Familien ? Oder das der zwei Millionen Rentner ? Oder eures ? Oder meines ? Man hat so viel von Frankreich geredet, daß es gar kein Frankreich mehr gibt. Was ist das Frankreich", höhnte er. "Ist es die Dame auf den Briefmarken, die Dame mit der Mütze ?"» *Simone*, p.31.

A quoi sert le courage des petits quand ceux d'en haut ne veulent pas ?
(p.113) ¹

La leçon de *Mère Courage* a porté ses fruits et l'on croit reconnaître dans ce goût de la formule la diction brechtienne. Conséquent, Maurice refuse de transporter les vins du Marquis, en jouant à l'impuissant devant les Allemands et en ironisant sur l'image que les riches se font des réfugiés:

Que peut faire quelqu'un comme nous s'il est pris par les Boches sur la route ? Sur la route, il est difficile de prouver qu'on est un civil (...). Ces réfugiés sont des êtres étranges. Ils ne pensent jamais qu'à eux-mêmes. Ils trouvent que les voitures devraient être utilisées pour les transporter eux et n'ont aucun respect pour les biens français. Il faut s'attendre à ce qu'ils jettent les tonneaux à bas des voitures et prennent la place pour eux. ²

Les accents de pseudo-indignation devant sa propre classe lorsqu'il cite les propos des possédants («Respekt vor französischer Habe») trahissent leur parenté avec le style brechtien. Dans la pièce, Brecht laisse éclater à chaque occasion cette rouerie verbale du peuple lorsqu'il s'agit de dénoncer les agissements de la classe dirigeante. Ainsi dans ce commentaire de Maurice après l'acte de Simone:

On s'apprêtait à faire un beau geste et à livrer aux Allemands l'essence dont on avait privé sa propre armée, et voilà que le bas peuple met son nez là-dedans et se mêle d'être patriote. (Les Visions, 4ème tableau, p.144; Die Gesichte, p.87)

Mais c'est le père Gustave qui, dans le rôle du raisonneur naïf, incarne le mieux cet esprit brechtien si propre à démasquer l'absurdité d'une situation en la poussant jusqu'à l'extrême, sur le ton de l'évidence:

Pour la conduite des opérations, ces colonnes de réfugiés, c'est la catastrophe. Les tanks traversent n'importe quelle tourbe, mais la tourbe humaine, ils s'y enlisent. La population civile, on voit bien maintenant que c'est une calamité pour la guerre. Il faudrait s'en débarrasser dès le début, radicalement. C'est une gêne, rien de plus. Ou on supprime le peuple ou

1 Voir aussi p.34: «Am Ende zahlen immer wir Kleinen die Zeche. Wir sind immer verraten und verratz.»

2 «Was soll unsereiner machen, wenn er von den Boches geschnappt wird ? Auf der Straße kann man schwerlich nachweisen, daß man Zivilist ist. (...) Diese Flüchtlinge sind sonderbare Menschen. Sie finden, die Wagen sollten zu ihrem Transport verwendet werden, und haben keinen Respekt vor französischer habe. Man muß damit rechnen, daß sie die Fässer einfach von den Wagen schmeißen, und sich selber hineinsetzen.» *Simone*, p.102.

on supprime la guerre. C'est l'un ou l'autre. (Les Visions, 1er tableau, p.92, die gesichte, p.10/11)

Schweyk n'est pas loin, et comment s'en étonner puisque Brecht écrira sa version du roman de Hasek, transposé dans la deuxième guerre mondiale, juste après *Les Visions de Simone Machard*, en juin 1943. Aussi, afin d'éclairer un point de divergence essentiel entre Feuchtwanger et Brecht dans la peinture du personnage de Maurice, n'est-il sans doute pas illégitime d'interpréter les figures du peuple dans *Les Visions* à la lumière de ce personnage de Schweyk qui occupe Brecht depuis déjà si longtemps ¹. On comprend mieux alors le sens des contradictions que Brecht a soulignées dans le comportement de Maurice et des autres employés de l'hostellerie. Jusqu'au bout en effet, ils oscillent entre l'obéissance opportuniste et la résistance aux ordres du Patron. Peu enclins à jouer le rôle de héros dans la guerre, ils n'y aspirent pas plus lorsqu'ils voient s'instaurer la collaboration des possédants avec l'ennemi. Il s'agit pour eux comme pour Schweyk de survivre, et chacun sait jouer de sa ruse personnelle pour y parvenir: ainsi le soldat Georges avec son bras (qu'il prétend) cassé ou le Père Gustave toujours occupé à réparer ses pneus aux moments décisifs. Aussi n'hésitent-ils pas à déclarer au Maire ne rien savoir des réserves d'essence cachées (1er tableau), se montrant solidaires en apparence d'un patron dont ils réprouvent l'attitude mais qui assure leur gagne-pain. Dans le deuxième tableau («La poignée de mains»), Maurice et le Père Gustave refusent d'abord de transporter la porcelaine et le foie gras de l'Hostellerie, mais ils s'y résignent ensuite, non sans insolence.

Lorsque les réfugiés font irruption, réclamant les voitures pour leur propre transport, c'est Maurice qui, avec Simone, provoque leur rébellion en révélant qu'on évacue les vivres de l'auberge pour, dit-il, empêcher qu'ils ne tombent aux mains des Français et non des Allemands. Il se moque ensuite ouvertement du Patron, épouvanté de voir son Pommard entre les mains de la populace. Mais lorsque Madame Soupeau, feignant la générosité la plus cordiale envers les réfugiés pour éviter le pillage, offre au peuple de trinquer «à l'avenir de notre belle France» (*Les Visions*, p.117), tous acceptent, abusés par le beau geste paternaliste, sauf Maurice. Mais même lui, qui refuse d'abord de prendre la main tendue par le Patron, conscient de ce qui se joue, finit par s'y résoudre. Malgré la conscience de classe dont témoignent leurs commentaires souvent amers («Sie verkaufen Frankreich wie ihre Delikatessen», 3ème tableau, par exemple), les employés de l'auberge gardent jusqu'au bout, dans la pièce de Brecht, une attitude très équivoque, passive et fataliste. Lorsque, dans l'épilogue, Robert veut empêcher qu'on emmène Simone, Maurice le retient:

¹ Brecht avait participé activement à l'adaptation du roman de Hasek pour une mise en scène de Piscator en janvier 1928.

Pas de bêtises, Robert. Nous ne pouvons plus rien faire pour elle. Ils ont leur police, et ils ont les Allemands. Pauvre Simone, ça fait trop d'ennuis. (Les Visions p.150, Die Gesichte, p. 94).

Il n'y a plus rien, dans ce constat d'impuissance, qui rappelle le petit soldat Schweyk repartant du bon pied, avec son chien trouvé, vers Stalingrad et des temps immanquablement meilleurs.

Pourtant, dans une variante, Brecht avait envisagé de montrer au contraire le sursaut de solidarité des employés avec Simone. Après le départ de celle-ci, ils quittent ensemble le service du patron, renvoyant ce dernier à des jours futurs où des comptes lui seront demandés:

MAURICE: - Vous aurez du mal à trouver encore à Saint Martin quelqu'un qui travaille pour vous. Venez ! (Maurice, Robert, Georges se détournent pour partir).

GEORGES (au portail de la cour, il se retourne. D'une voix rauque): - Prenez garde à vous ! D'autres temps viendront. Quand ils seront là, nous vous demanderons des comptes au sujet de Simone. ¹

Brecht a finalement préféré à cet épilogue mettant en avant le courage de quelques-uns, l'acte collectif de sabotage, inspiré malgré tout par l'acte individuel de Simone: les réfugiés mettent le feu au gymnase au moment où ils doivent l'évacuer au profit des Allemands. Ces hommes et ces femmes qui s'étaient auparavant laissé abuser par le beau geste de fraternisation de Madame Soupeau et du Patron, avaient déjà au troisième tableau ² retrouvé la conscience de leur force. Dans le dernier, ils retrouvent leur élan révolutionnaire, posant le premier jalon d'une résistance antifasciste portée non par quelques individus mais par les masses populaires. Lutte des classes et lutte de libération nationale se rejoignent ³.

La démarche de Feuchtwanger dans le roman est contraire à celle de Brecht: sa peinture du peuple culmine dans l'engagement d'un individu et non dans celle d'une collectivité anonyme. L'image qu'il donne des réfugiés à travers le regard de Simone, est celle d'une masse chaotique et pitoyable, incapable dans son dénuement, du moindre sursaut de révolte, et trop hétéroclite pour être animée par une

1 Bertolt-Brecht-Archiv 1180/99. Cité d'après J. ALBERS: *Die Gesichte...* Op. cit. p.73/74.

2 Une femme injurie Madame Soupeau («ihr Schweine») et un homme profère la menace exprimée dans la variante citée plus haut: «Madame, es kommen wieder andere Zeiten». *Die Gesichte*, p.62.

3 J. ALBERS, dans *Die Gesichte*, op. cit., p.68, porte l'attention sur l'identité de vues de Brecht avec Lénine dans ses écrits sur le rôle du prolétariat dans la Commune.

conscience de classe. C'est ainsi que les a vus Döblin, c'est ainsi que les a vus Feuchtwanger lui-même, acteur et spectateur de la débâcle lors de l'épisode du «train-fantôme» qui devait évacuer les internés du Camp des Milles vers Bayonne.

Tout aussi fataliste, mais chaleureuse dans son impuissance est l'attitude de la population de Saint Martin lors des adieux à Simone. Cette «communauté» (p.240) dans laquelle Simone se sent accueillie est une communauté de cœur plus que de lutte, qui permet malgré tout à la jeune fille de garder foi en elle-même.

Seul le chauffeur Maurice incarne une volonté combative que Feuchtwanger présente comme exemplaire chez cet ancien militant du Front Populaire. Deux épisodes, nouveaux par rapport à la pièce, marquent les points de rupture où Maurice renonce à son attitude d'expectative désillusionnée (le symbole du banc) pour prendre position par des actes contre l'emprise fasciste sur la France.

Le premier épisode est la rencontre avec l'aviateur anglais abattu avec son avion, qui demande de l'aide pour pouvoir regagner ses bases (2ème partie, chap. 4 «Der Flieger»). Comme Brecht, Feuchtwanger a souligné les contradictions dans le comportement de Maurice: au moment où Simone et les autres sur leur banc attendent de lui, le seul qui puisse aider l'Anglais, une sorte d'élan généreux et patriotique, il s'insurge contre ce rôle dans lequel on le pousse et s'en prend à Simone avec son «sentimentalisme à deux sous» (p.115). Il donne pourtant à l'aviateur les moyens de repartir pour une nouvelle mission en lui vendant sa moto, mais à un bon prix (p.116). En fait, son attitude est sans doute moins équivoque que réaliste. Pourquoi se déferait-il de sa moto, l'instrument de sa liberté, par pur idéalisme, alors qu'il est conscient que les «petits» se font toujours exploiter ? La «bonne âme» ne peut plus avoir cours en cette époque meurtrière. Maurice franchit ainsi, poussé par les circonstances, le premier pas vers la résistance, et Simone ne s'y trompe pas. L'hommage discret que rend Feuchtwanger aux Alliés anglais pour leur engagement de la première heure contre l'invasion allemande en France témoigne de la confiance qu'il avait en la solidarité internationale dans la lutte contre le fascisme. Brecht, sans doute sceptique à ce sujet, n'a pas exploité le motif dans la pièce.

Un deuxième épisode ¹ donne la clé du comportement de Maurice: il vient proposer à Simone, consignée dans la maison des Planchard après l'incendie, de l'emmener en zone libre d'où lui-même veut gagner Alger:

Là-bas, je vois encore des possibilités pour poursuivre le combat. (p.167)

L'important pour l'auteur était de montrer que l'attentisme de Maurice s'expliquait par la volonté de cet esprit lucide et rationnel de voir clair dans le chaos de

1 Troisième livre, troisième chapitre: *Der Ruf der Freiheit*, p.166 et suiv.

la débâcle, puis de l'armistice, avant d'agir. Nullement prêt à défendre, avec la cause nationale, les intérêts de la classe possédante, il prend la décision d'entrer en contact avec les organisations de résistance à Alger, au moment où les «fronts» lui paraissent sans équivoque. Le «nous» qu'il emploie pour l'expliquer à Simone témoigne de sa conscience d'agir en conformité avec sa classe:

D'abord, ce n'était pas notre guerre. Nous savions exactement que nos fascistes n'avaient pas d'autre but que de nous livrer aux nazis, nous et notre matériel. Maintenant tout cela a changé. Maintenant les fronts sont clairs et le dernier des imbéciles en France sait où est l'ennemi. Travail, famille, patrie, les nazis, Pétain, le défaitiste de Verdun et tous les fascistes français d'un côté ; de l'autre liberté, égalité, fraternité et les anti-fascistes du monde entier. ¹

Maurice a compris aussi qu'avec l'Armistice la France va, non pas retrouver la paix, mais entrer dans une longue période de collaboration avec les fascistes:

La sainte alliance entre les nazis et nos fascistes est très solide, les loups ne se sont pas dévorés entre eux, mais hurlent de concert, et je suis prêt à parier encore trois bouteilles de Pernod que cet armistice déshonorant va durer des années. ²

La démarche mûrement réfléchie de Maurice, qui décide ainsi d'entrer dans la résistance organisée, apparaît comme le contrepoint de l'action individuelle de Simone dont l'idéalisme a fait finalement le jeu de l'adversaire. En faisant emmener Simone dans la Maison de redressement, le Marquis et Madame Planchard, Monsieur Planchard aussi, ont en effet l'occasion de prouver leur volonté de collaboration avec l'ennemi et d'en tirer profit.

C'est de la confrontation de ces deux démarches de Simone et de Maurice, au service d'une même cause, que ressort le message de l'auteur.

Symboliquement, à travers deux individus, Feuchtwanger a voulu que les représentants de deux classes se rejoignent en un même engagement personnel. Avec

¹ «Erst war es nicht unser Krieg. Wir wußten ganz genau, unsere Faschisten hatten es darauf abgesehen, uns und unser Material den Nazis auszuliefern. Jetzt hat sich alles geändert. Jetzt sind die Fronten klar, jetzt weiß der Dümme in Frankreich, wo der Feind steht. Arbeit, Familie, Vaterland, die Nazis, Pétain, der Defätist von Verdun, und die ganzen französischen Faschisten auf der einen Seite; Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit und die Antifaschisten der ganzen Welt auf der andern.» *Simone*, p.168.

² «Die heilige Allianz zwischen den Nazis und unsern faschisten ist sehr fest, die Wölfe haben sich nicht gefressen, sondern heulen gemeinsam, und ich bin bereit, drei weitere Flaschen Pernod zu wetten, daß dieser niederträchtige Waffenstillstand noch Jahre dauern wird.» *Simone*, p.167.

Maurice, c'est un homme du peuple qui tend la main à la bourgeoisie libérale que sa conscience morale pousse à agir au péril de sa vie. Le père de Simone, porté par son élan idéaliste à combattre seul les méfaits du colonialisme, y a laissé sa vie. Sans doute le sacrifice fut-il trop grand pour le résultat atteint, et ce jugement pragmatique est celui que porte Maurice sur l'action de Simone:

Ce n'était sûrement pas une erreur. Mais le risque est sans commune mesure avec l'utilité de l'opération. (p.145)

Pourtant, le sens de la responsabilité individuelle qui anime Simone («Qui, si ce n'est toi ?»), et qui lui fut inculqué par le Père Bastide, ce vieux socialiste nourri de l'histoire de Jeanne d'Arc et de Jaurès, n'est pas un instant mis en question dans le roman. On le retrouve chez Maurice, mais, grâce à une réflexion politique dont Simone ne pouvait être capable, Maurice a trouvé un champ d'action collective au sein d'un groupe de résistance organisé où ses forces individuelles pourront être utilisées efficacement.

Ainsi conscience morale (Simone) et réalisme politique (Maurice) vont dans le même sens. L'homme du peuple, avec son expérience des luttes sociales, met Simone sur la voie de la prise de conscience des antagonismes sociaux qui expliquent la débâcle de juin 1940. Restée seule après le départ de Maurice, trahie par l'Oncle Prosper, Simone comprend qu'avec elle c'est le peuple qui est trahi:

Avec une précision douloureuse, elle vit et elle sentit tout ce mensonge autour d'elle, le mensonge de ce qui se jouait là dans le bureau du Sous-Préfet, la falsification des fronts qui ne l'avait pas seulement trompée elle-même, mais avait aussi trompé le peuple français tout entier.¹

Mais Simone sait, grâce à Maurice, que le combat continue. Pour Feuchtwanger, il n'est pas nécessaire de le souligner, car c'est la voie qui mène à la décision individuelle de s'engager dans le combat qui l'intéresse. Aussi est-il vain de reprocher à l'auteur du roman de Simone de n'avoir pas montré la résistance du peuple français dans toute son ampleur et sa diversité ². Tel n'était pas le but de

¹ «Mit schmerzlicher Deutlichkeit sah und spürte sie die ganze Verlogenheit ringsum, die Verlogenheit dessen, was hier im Zimmer des Unterpräfekten gespielt wurde, die Verfälschung der Fronten, welche nicht nur sie, welche das ganze französische Volk betrogen hatte.» *Simone*, p.234.

² Ainsi Holger ZERRAHN: «Der selbständige, organisierte antifaschistische Kampf, die Breite und Vielfalt des Volkswiderstands bleiben aber nach wie vor ausserhalb des Erfahrungsbereichs und der Darstellungsmöglichkeit von Feuchtwanger.» In: *Exilerfahrung und Faschismusbild im Lion Feuchtwangers Romanwerk zwischen 1933 und 1945*. Bern, Frankfurt/Main, Nancy, New York (Peter Lang), 1984, p.167.

Feuchtwanger ¹ et Bertolt Brecht ne l'a pas davantage tenté dans la pièce. Car l'objet commun des deux œuvres est justement, non pas de peindre la résistance à l'occupation allemande qui en juin 1940 commence tout juste à s'organiser, mais de montrer la constellation sociale qui doit amener le peuple (et le lecteur) à prendre conscience de la nécessité et aussi des moyens de mener la résistance contre le pouvoir fasciste. Il était essentiel pour Brecht comme pour Feuchtwanger de s'élever contre l'erreur qui consiste à assimiler le peuple à ceux qui sont les maîtres de l'économie et de la politique et ont favorisé ou au moins salué l'avènement du fascisme. Même lorsqu'il demeure résigné et passif, le peuple ne peut pour autant être accusé de collaboration et d'ailleurs aucun personnage dans les deux œuvres n'est équivoque sur ce point.

On connaît la réaction violente de Brecht ² à une telle assimilation sous la plume de Thomas Mann, qui accordait aux Alliés le droit de fustiger le peuple allemand tout entier pour sa culpabilité collective. Celle de Feuchtwanger, moins agressive, est tout aussi claire:

Exterminer le fascisme, signifie anéantir sans pitié toutes les forces qui ont contribué à mettre en selle les nazis, non seulement les Junker et les généraux, mais surtout les maîtres absolutistes de l'économie, les maîtres de ces grands trusts qui avec le soutien de l'étranger ont aidé Hitler à venir au pouvoir et l'y ont maintenu. Exterminer le fascisme signifie libérer le peuple allemand. Une fois que les Junker, les généraux et les vieux maîtres de l'économie seront écartés, il s'avèrera vite que cette couleur nazie qui a défiguré ces onze dernières années le visage du peuple allemand, n'était rien d'autre que du fard. ³

-
- 1 Pourtant les exemples concrets d'actes de résistance dès les premiers mois de l'occupation allemande en France ne lui manquaient pas, comme en témoigne cet extrait d'un article publié à New York en janvier 1941 dans le périodique *Common Sense* sous le titre *Die psychologische Wirkung der Niederlage in Frankreich*: «Die Art wie Pariser Studenten gegen die Nazi kämpften, wie Marseiller Patrioten Munitionszüge in die Luft sprengten, die für die Italiener bereitstanden, der kluge Heroismus, mit welchem die Arbeiter gewisser Flugzeugwerke Sabotage übten, um die Maschinen nicht in die Hand der Deutschen gelangen zu lassen, das wird einmal, wenn man erst die Namen und die Details wird nennen und die Details erzählen können, Stoff sein für manche Heldenballade.» Cité d'après J. PISCHEL: *Lion Feuchtwanger*. Op. cit. p.152.
 - 2 Voir le poème «Als der Nobelpreisträger Thomas Mann den Amerikanern und Engländern das Recht zusprach, das deutsche Volk für die Verbrechen des Hitlerregimes zehn Jahre lang zu züchtigen». 1944. In: Bertolt BRECHT: *Gesammelte Gedichte*. Frankfurt/Main (edition suhrkamp), 1976. Vol. 4, p.871.
 - 3 «Den Faschismus auszutilgen heißt, rücksichtslos alle die Kräfte zu vernichten, welche dazu beitrugen, die Nazi in den Sattel zu setzen, nicht nur die Junker und die Generäle, sondern vor allem auch die absolutistischen Wirtschaftsführer, die Führer jener großen Konzerne, die mit Hilfe des Auslands Hitler zur Macht verhalfen und in der Macht hielten.
Den Faschismus austilgen heißt das deutsche Volk befreien. Sind erst die Junker und die generäle und die alten Wirtschaftsführer beseitigt, dann wird sich sehr schnell zeigen, daß die Nazifarbe, welche das Gesicht des deutschen Volkes diese elf Jahre hindurch entstellte, nichts weiter war als

Cette polémique autour de l'intégrité du peuple allemand agitait le milieu des émigrés aux USA depuis un certain temps déjà, avec les thèses de Lord Vansittart sur le caractère national allemand, qui devaient mener au plan Morgenthau sur le morcellement de l'Allemagne. Mais elle avait éclaté au grand jour lors des discussions entre Brecht, Feuchtwanger, les frères Mann et d'autres émigrés autour de l'élaboration d'un texte commun sur la fondation du «Nationalkomitee Freies Deutschland» en juillet 1943. ¹

C'est aussi dans ce cadre que *Les Visions de Simone Machard* et le roman *Simone* doivent être considérés. Dans le microcosme de la petite ville de Saint Martin, l'histoire de la jeune française apparaît à la fois comme une évocation de la France de 1940 et comme une sorte de parabole sur le peuple allemand sous l'emprise du fascisme.

Œuvres parmi les moins étudiées de leurs auteurs ², *Les Visions de Simone Machard* et le roman *Simone* méritaient à notre sens une analyse comparative détaillée. Elles sont en effet le dernier témoignage littéraire d'une amitié et d'une collaboration dramatique elles aussi trop négligées ou interprétées unilatéralement au bénéfice du seul Brecht.

Malgré des nuances notables à propos du peuple et de la bourgeoisie, Brecht et Feuchtwanger apparaissent proches dans la thèse politique qui sous-tend leur vision de la France de la débâcle en juin 1940, tandis que des différences profondes dans la structure des deux œuvres et dans la peinture de l'héroïne reflètent les divergences qui les ont opposés sur les principes esthétiques de composition.

Indubitablement politique, le message de la pièce et du roman est marqué par l'interprétation marxiste de la montée du fascisme: la classe possédante, incarnée dans *Les Visions* par la bourgeoisie d'affaires (le Patron) et les cadres de l'armée (le Capitaine), et stigmatisée dans *Simone* à travers le slogan des «deux cents familles», se montre prête à collaborer avec «l'ennemi» fasciste qui lui permettra de maîtriser l'ennemi intérieur qu'est le peuple avec ses revendications sociales issues du Front Populaire.

Schminke.»

In: Lion FEUCHTWANGER: *Vom Wesen der Deutschen und der Nazi*. In: *Writers' congress: The proceeding of the conference held in October 1943 under the sponsorship of the Hollywood Writers' Mobilization and the University of California*. P.430.

1 Voir à ce sujet: Klaus VÖLKER: *Bertolt Brecht* Op. cit. p.343 et suiv.

2 Signalons pourtant un article récent sur les deux œuvres: SCHMITT-SASSE, Joachim: *Buch und Bühne. «Simone» bei Feuchtwanger und Brecht*. In: A. STEPHAN: *Exil, Literatur und die Künste*. Bonn, 1990. P.171-186.

Aussi l'engagement «patriotique» n'a-t-il de sens que s'il rejoint le combat social. Choisisant en Simone une héroïne encore enfant et issue du peuple, Brecht pouvait faire la démonstration de l'exploitation que font les «riches» du «patriotisme» comme valeur idéaliste illustrée dans les livres par l'histoire de Jeanne d'Arc. Rêveuse, dénuée de conscience de classe et dressée à «servir», Simone se retrouve seule dans son action «patriotique» indésirable, dont elle paie le prix. Mais son acte, comme la pièce elle-même, a valeur d'appel: les réfugiés, qui incarnent la masse des plus démunis prenant conscience de leur force collective et de la duperie du «patriotisme» des nantis, s'engagent à leur tour contre l'ennemi fasciste français et allemand en incendiant le gymnase. Par cet acte de violence final, Brecht renoue avec le radicalisme de sa *Sainte Jeanne des Abattoirs* seule la violence peut permettre de se défendre contre la violence.

Une enfant a montré la voie de la résistance en se prenant pour Jeanne d'Arc: le message de Brecht est amer et provocant. «Malheur au pays qui a besoin de tels héros», est-on tenté de penser en jouant sur la formule mise par Brecht quelques années plus tôt dans la bouche de Galilée.

Avec ses quinze ans, l'héroïne du roman de Feuchtwanger n'est plus une enfant et son identification à Jeanne d'Arc apparaît comme une démarche plus raisonnée qu'irrationnelle. En la montrant issue de ce milieu bourgeois qui pactise avec les fascistes, l'auteur a mis l'accent sur le processus psychologique de maturation que provoque en elle la confrontation de l'histoire de Jeanne d'Arc et de la réalité sociale telle que l'analyse le chauffeur Maurice, représentant d'un socialisme engagé. Elle tourne le dos à sa classe qui la trahit et trahit la France avec elle, et trouve accès, dans une apothéose finale, à la «communauté» du peuple. A l'appel pour l'engagement collectif des masses dans la pièce répond dans le roman l'appel à la bourgeoisie, exhortée, à travers un destin individuel exemplaire, à s'engager aux côtés du peuple (qu'incarne Maurice) dans la lutte contre le fascisme.

L'histoire de Jeanne d'Arc, reconstituée pour le lecteur du roman dans une évocation précise, garde pour Feuchtwanger sa valeur de référence à laquelle est attaché le peuple français. Dans la pièce, Brecht ne la présente que «distanciée» à travers les rêves de Simone où histoire et réalité se superposent dans un mélange souvent grotesque.

L'histoire est utilisée par Brecht avant tout comme un moyen technique de distanciation et il y a puisé tout un «matériau gestique» autour duquel il a ordonné sa démonstration. Si Feuchtwanger a lui aussi usé parfois de tels éléments «gestiques» (le groupe sur le banc, les leitmotive accompagnant les personnages), il s'est pourtant «rebiffé» contre cette toute-puissance du «principe épique» que voulait lui imposer Brecht dans la pièce. Comme un défi, la conception idéaliste du roman, marquant l'ascension de Simone vers la connaissance («Erkenntnis») prend le contrepied des

quatre volets au rythme binaire de la pièce-démonstration de Brecht. Dans *Les Visions*, Simone, tombée aveuglément dans le piège du patriotisme perverti par les puissants, ne pouvait qu'être anéantie. Brecht a réservé à la collectivité que représentent les réfugiés une prise de conscience dont il ne montre pas le processus mais seulement le résultat: l'acte de résistance.

Pour Feuchtwanger en revanche, il était essentiel que Simone apparaisse comme un héros positif, comme l'est Henri IV, contrepoint à la figure de Hitler dans le grand roman d'exil de Heinrich Mann. Sorte d'œuvre intermédiaire entre le roman historique et le roman d'actualité («Zeitroman»), *Simone* répond au sens que donnait son auteur au roman historique dans notre époque: ordonner le chaos et lui donner un sens.

La décision de Feuchtwanger d'écrire un roman en contrepoint à la pièce élaborée en coopération avec Brecht était un choix *contre* la technique épique que celui-ci voulait lui imposer. Ce dernier travail en commun avec Brecht a très certainement ravivé chez Feuchtwanger le goût de l'écriture dramatique, puisque peu après il s'est lancé dans la rédaction de trois pièces. Elles ne doivent plus rien au «théâtre épique» de Brecht, comme si l'écrivain voulait enfin s'émanciper de son «maître».

Mais s'il y a là une rupture, ces dernières œuvres dramatique vont en même temps s'inscrire dans une continuité thématique avec l'histoire de Simone. Après *Simone*, Feuchtwanger va rester fidèle à la France et à son histoire qu'il évoquera à travers la figure de Beaumarchais, trait d'union entre la France et l'Amérique, ses deux terres d'exil. Ce sera d'abord l'objet d'une pièce, puis d'un roman, tous deux sous le même titre *Waffen für Amerika*. A l'aube de la fin de la guerre, ce nouveau couple drame-roman sera placé sous le signe de l'appel à la Raison.

CHAPITRE IX

**Le combat pour la Raison:
la trilogie des drames historiques sur la France et
l'Amérique (1943-1948)**

CHAPITRE IX LE COMBAT POUR LA RAISON: LA TRILOGIE DES DRAMES HISTORIQUES SUR LA FRANCE ET L'AMERIQUE

Dès février 1941, à peine installé depuis quelques mois aux Etats-Unis, Lion Feuchtwanger faisait part à son épouse Marta de ses projets littéraires pour les prochaines années: après un roman sur l'astrologue de Hitler, Jan Hanussen, il voulait se consacrer à la figure de Benjamin Franklin et à la Révolution Américaine ¹. La collaboration avec Bertolt Brecht sur l'histoire de Simone devait retarder quelque peu la réalisation d'une œuvre que Feuchtwanger portait en lui depuis des années. Trois ouvrages allaient ainsi voir le jour – *Die Brüder Lautensack*, *Simone* et *Waffen für Amerika* – dont la succession même apparaissait significative. Par la peinture de l'ascension et de la chute d'un imposteur, Feuchtwanger avait tenté une dernière fois dans *Die Brüder Lautensack* ² d'attaquer de front le régime hitlérien par une analyse psychanalytique du phénomène du fascisme. *Simone* avait marqué une étape nouvelle par l'hommage émouvant d'un exilé à une France dont il ne voulait pas garder l'image dramatique du «Diable du Je-m'en-foutisme». Succédant immédiatement à *Simone*, le nouveau travail qu'il entreprenait sur Franklin et Beaumarchais, évoquant la part décisive de la France dans le succès de la guerre d'Indépendance Américaine, venait s'inscrire tout naturellement comme un trait d'union entre les deux terres d'exil de l'auteur, historiquement liées par un même passé révolutionnaire.

Fidèle à sa conception du drame et du roman historiques ³. Feuchtwanger ne pouvait effectuer cette nouvelle plongée dans le passé que pour en tirer une parabole sur le temps présent. L'alliance des forces progressistes en France et en Amérique, qui avait permis le triomphe des idées des Lumières sur les principes despotiques de l'Ancien Régime, n'appelait-elle pas à espérer le succès des efforts conjugués des Etats-Unis et de l'Europe pour écraser le fascisme ? La volonté d'écrire cette œuvre historique marquait bien en effet chez l'écrivain, en décembre 1943, au moment où il commençait à rédiger ce qui devait d'abord être une pièce de théâtre, sa foi inébranlable dans la marche de l'histoire, dans le progrès.

1 Voir SKIERKA, op. cit. p.214.

2 L. FEUCHTWANGER: *Die Brüder Lautensack* London (Hamish Hamilton), 1945. Première édition en anglais: *Double Double Toil and Trouble*. New York.(Viking Press), 1943

3 Voir en particulier les essais: *Gegenwartsprobleme im historischen Gewand. (1931)* Op. cit. Et: *Vom Sinn und Unsinn des historischen Romans*. In: *Internationale Literatur*, H.9, 1935. Repris dans: *Ein Buch nur für meine Freunde*, op. cit. p.494-501.

Les deux œuvres théâtrales qui suivirent *Waffen für Amerika* furent écrites dans les années de l'immédiat après-guerre. Mais l'année 1945 n'a pas marqué de césure dans l'inspiration dramatique de l'écrivain. Avec la «guerre froide», l'appel à la Raison demeurait une nécessité et Feuchtwanger a conservé sa perspective d'humaniste des Lumières. Dans sa pièce sur la condamnation de Marie-Antoinette, *Die Witwe Capet* (1948), il pose le problème de la liquidation du despotisme par la révolution et la violence; dans *Wahn oder Der Teufel in Boston* (1947) celui d'un retour à l'obscurantisme du fait de l'intolérance fanatique de quelques uns. Ce «théâtre d'exil» – car l'exil ne s'arrête pas en 1945 pour Feuchtwanger – concerne le temps présent. Sa valeur d'actualité, dans l'esprit de l'auteur, nous intéressera, ainsi que ses formes d'expression, en rupture avec le théâtre de Brecht.

A. *Waffen für Amerika* : une comédie légère sur la dialectique du Progrès

Accessible pour la première fois dans son intégralité grâce à l'édition de Dahlke en 1984, la pièce *Waffen für Amerika*¹ n'a probablement jamais été conçue par son auteur autrement que comme une mise en route pour la rédaction du roman ambitieux que lui inspirait le sujet. Feuchtwanger n'en a d'ailleurs pas retenu le texte dans l'édition est-allemande de son *Théâtre en prose*² qu'il put encore préparer peu avant sa mort. Le lecteur qui, aujourd'hui, découvre cette œuvre, peut assez facilement en comprendre les raisons. Dès l'abord en effet, ces dix tableaux de la pièce, rédigés entre décembre 1943 et avril 1944 apparaissent marqués par une conception hâtive, visant à fixer des situations et des constellations de personnages plutôt qu'à construire les lignes d'évolution d'un conflit dramatique. Le manuscrit conservé dans les archives de la *Lion Feuchtwanger Library* à Los Angeles, est d'ailleurs répertorié sous la mention: «Travail préparatoire au roman. Version provisoire avec corrections manuscrites de l'auteur». ³

1 *Waffen für Amerika*, Ein Stück in zwei Akten (sechs Bildern). In: *Dramen II*, op. cit. p.383-490.

Seule la première scène du premier tableau de l'œuvre fut publiée en 1959 (in: *Greifen-Almanach auf das Jahr 1960*, Greifenverlag zu Rudolfstadt, 1959, p.32-37). Un manuscrit intégral hors commerce (Bühnenmanuskript) fut édité chez Henschel à Berlin en 1960. C'est ce texte qui fut mis en scène en RDA à Zwickau, le 19 octobre 1962 et que Dahlke a repris pour son édition.

2 Lion FEUCHTWANGER: *Stücke in Prosa*, Rudolfstadt, 1959. D'autres raisons peuvent expliquer que Feuchtwanger n'ait jamais publié le texte de sa pièce: ainsi en particulier l'accueil fort critique qui avait été réservé au roman en URSS et en RDA dès sa parution à Amsterdam en 1948, et avait contraint l'auteur à justifier de ses intentions et à proposer un nouveau titre *Die Füchse im Weinberg* pour l'édition est-allemande de 1954.

3 D'après le descriptif du «Nachlass» de Feuchtwanger établi par Hilde Waldo, la secrétaire de Feuchtwanger, in: *Deutsche Exilliteratur seit 1933. Bd. 1 Kalifornien*. Hg. von J. STRELKA und J. SPALEK, op. cit., p.166.

Il n'y eut pas d'autre version, Feuchtwanger s'étant mis, dès Mai 1944, à la rédaction du roman, qui exigea de lui un travail intensif durant plus de deux ans. Le 15 décembre 1946, l'auteur pouvait, non sans satisfaction, annoncer à son ami Arnold Zweig l'achèvement des quelque treize cents pages de son manuscrit. ¹ L'œuvre parut dans sa version allemande en deux étapes, en 1947 et 1948, au Querido-Verlag, de nouveau établi à Amsterdam. ²

C'était là le point d'aboutissement de la longue genèse d'une œuvre dont la version dramatique n'avait été qu'une étape certes, mais une étape importante dans la mesure où elle permet au lecteur de jeter un regard dans «l'atelier» de composition de l'écrivain.

On sait combien Feuchtwanger s'est plu à orienter ce regard par des préfaces, postfaces et autres commentaires. Il n'a pas failli à son habitude lors de la publication du roman et, bien que la version dramatique de l'œuvre ne soit pas évoquée, ses remarques ³ sont du plus grand intérêt pour l'analyse de la pièce dans son rapport avec le roman

Une genèse difficile

Feuchtwanger fait remonter aux alentours de l'année 1927 ses premières esquisses d'une fable romanesque dont Beaumarchais devait être le centre. A travers cette figure fascinante par ses contradictions mêmes – d'un côté l'homme d'affaires livrant aux insurgés américains les armes de la victoire, d'autre part l'homme de lettres, auteur du *Mariage de Figaro* – l'écrivain visait un but ambitieux: montrer «l'interaction existant entre une France progressiste et une Amérique en lutte pour la

1 Lion FEUCHTWANGER/Arnold ZWEIG: *Briefwechsel*. Vol. 1, lettre numéro 199, op. cit. p.401.

2 *Waffen für Amerika*. Amsterdam (Querido). Vol. 1 1947, Vol. 2 1948 (= *Gesammelte Werke* 17-18)

Première édition américaine: *Proud Destiny*. New York (Literary Guild), 1947.

Première édition française: *L'émissaire* Tr. de l'allemand par Pierre Sabatier, Paris (Editions de la Paix), 1951.

Première édition en RDA: *Die Füchse im Weinberg*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1952. Editions disponibles: *Die Füchse im Weinberg*. 2 Bde. Frankfurt/M. (Fischer Taschenbuch Verlag), 1983. Et: *Waffen für Amerika*. 2 Bde. Frankfurt/M. (Büchergilde Gutenberg), 1987. Avec une postface de Hans Albert WALTER (éd. citée).

3 Par trois fois, Feuchtwanger a commenté son œuvre:

1. Dans une sorte de préface au roman intitulée «Vorspruch».

2. Dans un article: *Mir fehlte Benjamin Franklin. Zu meinem neuen Roman «Waffen für Amerika»*. In: *Aufbau*, New-York, 12. Sept. 1947. Version élargie dans: *Neue Deutsche Literatur*. Berlin, Okt. 1954 sous le titre: *Arbeit an einem Roman*. Repris dans: *Ein Buch nur für meine Freunde*, op. cit. p.394-402, sous le titre *Zu meinem Roman «Waffen für Amerika»*. (Edition citée)

3. Dans une postface écrite en 1952 pour l'édition est-allemande du roman: *Nachwort des Autors*. In: *Die Füchse im Weinberg*. Berlin (Aufbau). Edition citée: 3. Auflage 1982. P.949-951.

conquête de son indépendance»¹. La Révolution Américaine devait apparaître dans son retentissement à l'échelle mondiale. Mais rapidement Feuchtwanger s'était heurté à l'impossibilité de construire autour de Beaumarchais une trame romanesque unique qui embrasse tous les personnages, lieux et épisodes, français et américains dont il avait besoin pour réaliser son projet de dimension proprement épique.

Le roman *Erfolg* que Feuchtwanger avait alors entrepris ne l'avait sans doute pas aussi radicalement éloigné de son sujet américain qu'il y paraissait. Encore absent dans la première phase de conception, centrée sur la figure de Beaumarchais, Benjamin Franklin trouve en effet avec le personnage du milliardaire américain David Washington Potter dans *Erfolg* une sorte de préfiguration, malgré l'inversion des rôles. Potter vient sur le vieux continent en «sauveur», grâce au pouvoir de ses dollars, Franklin en demandeur. Mais Franklin portera les traits de cet Américain contemporain, curieux de tout, souverain, conscient de son pouvoir d'attraction, et adepte de la Raison.²

C'est en exil en France, au contact avec les réalités et l'histoire françaises que Feuchtwanger voit s'animer les personnages de sa fable sur Beaumarchais et l'Amérique. Peu à peu, ils prennent un visage, parfois différent de celui qu'a retenu l'histoire traditionnelle: ainsi Louis XVI, seul clairvoyant au milieu d'aveugles qui, à la Cour, signent leur propre arrêt de mort en contraignant le roi à soutenir financièrement les insurgés américains. Foisonnante, cette fresque de personnages où passe, génial météore, le vieux Voltaire, s'organise peu à peu non plus autour d'un héros, Beaumarchais, mais autour du véritable point central de la fable: les rapports de la France avec l'Amérique. Si, dans la première phase de son travail, Feuchtwanger avait le sentiment qu'il ne réussissait pas à faire se rencontrer les acteurs de ce grand rapprochement historique parce que, écrivait-il, «ils avaient beaucoup de liens internes entre eux mais peu de liens externes»³, cet obstacle lui semble désormais franchi grâce à la présence vivante qu'ont acquise ses personnages au contact de la France des années trente.

Pourtant un problème central demeurait: il s'agissait de la figure de Benjamin Franklin que même la lecture d'innombrables biographies ne pouvait faire revivre. L'homme restait lointain, étranger. «Je ne pouvais alors voir Franklin qu'avec les yeux d'un Européen», rapporte l'auteur, «Je ne réussissais pas à le voir dans sa

1 «Ich wollte darstellen die Wechselwirkung zwischen dem fortschrittlichen Frankreich und dem Unabhängigkeitskampf in Amerika» In: *Zu meinem Roman «Waffen für Amerika»*, op. cit. p.395.

2 Voir en particulier le chapitre six («Der Dollar schaut ins Land») du quatrième livre et le chapitre seize («Von der Fairness») du cinquième livre, dans *Erfolg* op. cit. p.506 et suiv. et p.569 et suiv.

3 In: *Zu meinem Roman «Waffen für Amerika»*, op. cit. p.395.

totalité, mais pour mon roman il me fallait l'homme tout entier. J'abandonnai le roman pour la deuxième fois». ¹

Là encore, cette seconde tentative de Feuchtwanger pour maîtriser son sujet a laissé une trace dans sa production romanesque d'alors. Dans *Exil*, achevé par l'auteur juste avant son internement au Camp des Milles en 1940, le journaliste Erich Wiesener, personnage à la fois brillant et inquiétant par sa duplicité, travaille à une biographie de Beaumarchais en qui il reconnaît une sorte d'alter ego. Lui-même est un opportuniste qui met ses talents au service du régime national-socialiste, grâce auquel il peut évoluer dans les sphères éclatantes du pouvoir, tout en croyant préserver son intégrité intérieure dont il consigne soigneusement les témoignages dans ses mémoires secrets. Sous ses traits, empruntés pour une part à la figure de l'écrivain Friedrich Sieburg, Feuchtwanger a, d'une certaine façon, campé une version moderne et perversie de l'auteur du *Mariage de Figaro*.

En cette fin des années trente où, avec les tentatives d'union autour du Front Populaire et les menaces de guerre, les écrivains exilés en France se trouvaient quotidiennement confrontés au problème de l'engagement de l'intellectuel dans son temps, Feuchtwanger n'était pas le seul à s'intéresser à la figure de Beaumarchais. Ainsi son ami Friedrich Wolf, qui l'avait rejoint un temps à Sanary, portait en lui le projet d'un *Beaumarchais* pour la scène qui devait refléter sa position politique d'alors: engagé au sein du parti communiste et revenant du front espagnol, Wolf voyait dans Beaumarchais la figure tragique d'un intellectuel qui, au moment d'agir aux côtés du peuple qu'il a contribué à éclairer, prend la fuite, corrompu par la classe dirigeante qu'il avait pourtant fustigée. La pièce fut écrite d'un trait en quelques mois, au Camp du Vernet où Friedrich Wolf avait été interné dès le début des hostilités en 1939.

Si Feuchtwanger a sans doute eu connaissance de l'existence de ce *Beaumarchais* de Wolf dès 1940, il est pourtant peu probable qu'il en ait lu le texte avant sa première édition en 1946. Il salua d'ailleurs cette parution lors d'un hommage rendu à l'auteur ².

Le lecteur est en tous cas frappé par la différence de perspective entre l'œuvre alors écrite par Wolf et celle qui, chez Feuchtwanger, n'était encore qu'à l'état de projet. Ce n'est pas la Révolution Française comme modèle ou Beaumarchais

1 «Ich konnte damals Franklin nur aus europäischen Augen sehen, ich konnte ihn nicht ganz sehen, ich brauchte aber für meinen Roman den ganzen Mann. Ich gab den Roman ein zweites Mal auf». Ibidem, p.398.

2 En 1948, pour les soixante ans de Friedrich Wolf, Feuchtwanger a rendu un hommage chaleureux au dramaturge dont il cite, entre autres, la pièce sur Beaumarchais. Voir: *Friedrich Wolf. Zu seinem 60. Geburtstag*, in *Ein Buch nur für meine Freunde*, op. cit. p.551-553. Une première version de la pièce de Wolf sur Beaumarchais a été publiée en 1941 dans *Internationale Literatur*. 11 (1941), 5 (Mai). P.3-35.

comme précurseur puis renégat qui intéressent Feuchtwanger mais le cheminement des idées et des actes entre la France et l'Amérique, leur fécondation réciproque grâce à quelques hommes qui, de part et d'autre, œuvrent pour le progrès. Aussi l'ouvrage qu'il conçoit ne peut-il être écrit tant que le protagoniste américain de Beaumarchais, Benjamin Franklin, n'a pas pris vie dans son esprit. L'exil aux Etats-Unis sera sur ce point le tournant décisif.

Avec son talent pour tirer des vicissitudes de l'exil un enrichissement de sa production littéraire, Feuchtwanger comprend rétrospectivement sa propre évasion du Camp des Milles, puis d'Europe, grâce à quelques personnalités américaines, comme un signe du destin qui le ramène à son projet. Surpris par l'ignorance dans laquelle sont les Américains eux-mêmes de leur dette historique envers la France du dix-huitième siècle, et par celle tout aussi grande des Européens sur le rôle décisif qu'a joué la Révolution Américaine dans le déclenchement de la Révolution Française, il conçoit désormais l'achèvement de son livre comme un «devoir»: «Un devoir envers l'Europe où j'étais chez moi; et envers l'Amérique où je vivais.»¹

Le travail de documentation qu'il entreprend alors sur le personnage de Franklin est considérable, un véritable corps-à-corps qui ne pouvait aboutir que dans sa nouvelle terre d'exil:

*Je luttais pour avoir la vision de Franklin, je voulais voir Franklin. Et lentement, très lentement, plongé dans cet air américain, au cœur des réalités américaines, vivant l'histoire américaine contemporaine, les luttes entre les partis, le Congrès et le gouvernement, les possédants et les démunis, je commençai à voir aussi Franklin avec les yeux d'un Américain. Je compris les immenses difficultés contre lesquelles ce grand homme avait dû lutter non seulement en Europe mais aussi en Amérique.*²

Mais le portrait ne sera achevé, véritablement vivant que le jour où l'auteur verra le vieux Franklin tourner vers lui son regard doux et quelque peu ironique sur une gravure d'époque. On sent, lorsque Feuchtwanger fait le récit de cette «rencontre», combien il avait besoin que naisse en lui cette fiction de vie de ses personnages pour pouvoir les dépeindre³. Au cours des trois années qu'exigea la

1 *Zu meinem Roman «Waffen für Amerika»*, op. cit. p.399.

2 «Ich kämpfte um die Vision Franklin, ich wollte Franklin sehen. Und langsam, langsam, in der amerikanischen Luft, inmitten der amerikanischen Wirklichkeit, erlebend die zeitgenössische amerikanische Geschichte, den Streit der Parteien, des Kongresses und der Regierung, der Besitzenden und der Besitzlosen, begann ich Franklin auch mit amerikanischen Augen zu sehen. Ich erkannte die ungeheuren Schwierigkeiten, gegen welche der große Mann nicht nur in Europa, sondern auch in Amerika zu kämpfen gehabt hatte.» Ibidem, p.399-400.

3 «Ich erinnere mich des Tages, da ich zum ersten Mal den alten Franklin ganz deutlich vor mir sah. Das war, als ich die französische Erstausgabe seiner Werke in die Hand bekam, der ein Stich Martinets vorgedruckt ist; der Stich stellt dar einen ungewöhnlich häßlichen alten Franklin, und

rédaction de la pièce, puis celle du roman, l'auteur vécut dans une sorte de symbiose avec ses héros du dix-huitième siècle. Partageant avec Beaumarchais un amour immodéré pour les beaux livres, il avait rassemblé, dans la bibliothèque de sa maison à Pacific Palisades en Californie, tout ce qu'il avait pu trouver de biographies ¹, études, documents iconographiques d'époque et éditions originales souvent fort précieuses qui ne pouvaient qu'aviver son inspiration à l'heure de la rédaction. L'édition du *Discours sur l'origine de l'inégalité* de Rousseau, offerte par Beaumarchais à Franklin y a trouvé sa place ainsi que le manuscrit d'un quatuor à cordes de la main même de Benjamin Franklin, tandis que trônaient sur plusieurs rayons les soixante-dix volumes de l'édition de Voltaire qui a ruiné Beaumarchais.

Une dernière étape restait alors à franchir: il fallait dépasser la simple évocation de héros historiques aussi différents que Beaumarchais et Franklin, La Fayette et Voltaire, Louis XVI et Marie Antoinette, pour faire apparaître ce qui allait constituer l'unité même de l'œuvre: une vision téléologique de l'histoire qui devait permettre au lecteur contemporain de mieux comprendre et maîtriser le monde d'aujourd'hui. En effet:

le héros du livre est (...) le Progrès. Il ne s'agit pas de Franklin ou de Beaumarchais, mais du sens du déroulement historique.

Je voulais montrer l'imbrication des événements américains et européens, le rôle du hasard dans ce qui avait été mûrement réfléchi, le rôle de la nécessité dans ce qui semblait relever du hasard. Je voulais montrer que l'histoire a une finalité précise, même si ce n'est que par des voies détournées. (...) Je voulais montrer que le Progrès est plus qu'une formule creuse, que la Raison est présente même dans les événements apparemment déraisonnables, si l'on sait les interpréter et les ordonner comme il le faut².

ihm beigelegt ist ein überschwengliches Gedicht, verfaßt von Franklins Freund und Übersetzer Dubourg, welches den Doktor den Göttern Griechenlands gleichsetzt. Damals zum ersten Mal schaute mich sehr lebendig, mild und ein bißchen ironisch der wirkliche Franklin aus seinen großen, alten, gewölbten Augen an.» Ibidem, p.400.

1 Feuchtwanger cite nommément parmi ses outils de travail «l'excellente biographie de Van Doren», parue à New York en 1941, sur Franklin. Ibidem, p.399.

2 «Der Held des Buches (...) ist der Fortschritt. Es handelt nicht von Franklin oder von Beaumarchais, sondern vom Sinn des geschichtlichen Geschehens.

Ich wollte zeigen die Verwobenheit der amerikanischen und der europäischen Geschehnisse, das Zufällige in dem sorglich Geplanten und das Notwendige im scheinbar Zufälligen. Ich wollte zeigen, daß die Geschichte, wenn auch auf verschlungenen Umwegen, bestimmten Zielen zustrebt. Ich wollte auf den Leser übertragen meinen eigenen Glauben, meine wissenschaftliche Überzeugung, daß Sinn ist im geschichtlichen Ablauf, auch wenn dieser Sinn nicht sogleich zu erkennen ist. Ich wollte zeigen, daß Fortschritt mehr ist als eine leere Phrase, daß Vernunft ist auch in scheinbar unvernünftigen Begebenheiten, wenn man sie nur richtig deutet und einordnet.» Ibidem, p.401.

Les événements mêmes dont Feuchtwanger est le témoin aux Etats-Unis le confortent dans sa conscience d'une profonde correspondance entre l'histoire et l'actualité présente:

*Lorsque l'Amérique de Roosevelt entra dans la guerre contre le fascisme européen et apporta son soutien au combat de l'Union Soviétique contre Hitler, les événements dans la France de la fin du dix-huitième siècle devinrent pour moi lumineux et ils m'éclairèrent sur le sens des événements politiques de mon propre temps. Ainsi encouragé, je me mis à la rédaction de mon roman Die Fuchse im Weinberg.*¹

L'ultime maillon qui manquait encore dans la longue gestation de l'œuvre, pour qu'elle prenne enfin forme, était donné. La version dramatique de *Waffen für Amerika*, élaborée dès la fin de l'année 1943, puis le roman, commencé en 1944, allaient ainsi se trouver en quelque sorte portés par les événements politiques contemporains. L'alliance² des forces du progrès contre l'hégémonie fasciste était scellée. Aussi l'évocation historique allait-elle prendre une signification nouvelle: conçue par l'écrivain, à son arrivée aux Etats-Unis, comme un appel, encore utopique, à l'union au nom de la Raison, elle prenait en 1943 au moment où Etats-unis et Union Soviétique s'unissaient dans un même combat, une valeur démonstrative, préfigurant la victoire finale des forces démocratiques sur le fascisme. Avec cette œuvre, Feuchtwanger se donnait à lui-même et à ses compagnons d'exil, une arme contre le découragement et le désespoir dont d'autres exilés, comme Stefan Zweig, «trop impatient» pour attendre une aurore incertaine, n'avaient pu disposer³.

Nulle part dans les diverses analyses faites par Feuchtwanger lui-même sur la genèse de son œuvre, le problème esthétique du choix entre l'expression

1 «Als das Amerika Roosevelts in den Krieg gegen den europäischen Faschismus eingriff und den Kampf der Sowjetunion gegen Hitler unterstützte, wurden mir die Geschehnisse im Frankreich des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts leuchtend klar und sie erleuchteten mir die politischen Geschehnisse der eigenen Zeit. So ermutigt, wagte ich mich an den Roman *Die Fuchse im Weinberg*.» In: *Nachwort des Autors, 1952*, op. cit. p.950-951.

2 «Die Allianz» est le titre du deuxième volet du roman.

3 L'hommage ému mais révolté que rend Feuchtwanger à Stefan Zweig après son suicide en février 1942 à Petropolis, montre combien était ancrée chez l'écrivain la foi dans le triomphe de la Raison dont il a fait le ressort fondamental de son œuvre sur Franklin et Beaumarchais: «Der Tod Stefan Zweigs hat diesen Stachel der Bitterkeit für uns. Er verwundet uns tief genug, um uns diesen Tod unbegreiflich zu machen. Ist denn jetzt Zeit zu sterben? Jetzt, mitten im Kampf? Sah denn der Mann, der einmal der Freund Romain Rollands gewesen, dem Maxim Gorki zur russischen Ausgabe seiner Werke das Vorwort geschrieben, sah er denn nicht über die Dunkelheit der Schlachtfelder die ersten Strahlen der kommenden Morgenröte tasten? Hörte er nicht aus dem Lärm des Gefechts die Fanfare des Sieges heraus, des Sieges der guten und gerechten Sache?» In: *Zum Tode von Stefan Zweig*. In: *Freies Deutschland*, 1 (1942), Nr 5. Mexico.

dramatique et la mise en forme narrative du sujet n'est évoqué. Pourtant, l'ambition même de son projet littéraire, embrassant une matière historique très vaste et visant à en faire une parabole du temps présent, semblait a priori peu conciliable avec le cadre nécessairement restreint d'une œuvre dramatique susceptible d'être portée à la scène.

Pourquoi alors avoir écrit ce prélude théâtral qui, fort de quelque cent trente pages, n'est en rien un concentré de l'œuvre romanesque à venir ? S'agissait-il, dans l'esprit de l'auteur, d'une simple mise en route, de l'expérimentation de certains choix, relatifs à la chronologie historique et au ton à donner à l'œuvre ? N'était-ce qu'un jeu littéraire, sous la plume d'un écrivain se plaisant à entretenir sa double image d'auteur dramatique et de romancier ? Ou faudrait-il voir dans la succession de tableaux que présente la pièce une sorte de scénario de film, susceptible d'être proposé à l'un ou l'autre des producteurs d'Hollywood que Feuchtwanger cotoyait en Californie ?

Peut-être la pièce *Waffen für Amerika* doit-elle son existence à plusieurs de ces hypothèses. De l'analyse de la structure du drame ressortiront des éléments de réponse, mais plus parlante encore sera sans doute la confrontation avec le roman, puisqu'aussi bien les deux œuvres furent conçues successivement, dans un même souffle.

La structure du drame: le jeu avec l'histoire

L'action, qui se déroule à la Cour de Versailles «en 1777 et durant les sept années suivantes», selon les propres indications de l'auteur, est structurée en deux actes comprenant chacun trois tableaux. Parmi ces tableaux, quatre sont des scènes d'audience, soit dans le cabinet du ministre Maurepas (I, 1 et II, 3), soit dans les appartements de la Reine (I, 2 et II, 1). Utilisé avec virtuosité au premier acte du drame *Jud Süß*, ce procédé d'exposition confère à la pièce, par sa répétition insistante, un caractère foncièrement statique, qui exclut dès l'abord toute tension dramatique véritable. L'exposition tue l'action: Feuchtwanger semble avoir délibérément choisi, par la structure même de l'œuvre, de fixer des personnages et des conflits dans une certaine chronologie, plutôt que de les montrer dans leur évolution. Il confronte les personnages mais ne leur permet pas de s'affronter. L'absence de toute scène réunissant Beaumarchais et Franklin est d'ailleurs éloquent à cet égard.

Dès le début de la pièce, la légèreté avec laquelle l'auteur se joue de la chronologie déconcerte quelque peu le lecteur. Ainsi, quand le rideau s'ouvre, trois problèmes sont en suspens qui se trouvent concentrés sur la même année 1777. Il s'agit d'abord de la représentation du *Mariage de Figaro* pour laquelle Beaumarchais se heurte à l'interdit du Roi. (En fait, la pièce fut achevée seulement en 1781 et,

interdite la même année par Louis XVI, ne put être montée qu'en 1784). Puis, il est question de la demande de soutien financier transmise au Gouvernement français par Benjamin Franklin, au nom des «Insurgents» d'Amérique. (Historiquement, Franklin était arrivé en France fin 1776 et n'avait pu obtenir une audience auprès du Roi pour plaider la cause américaine que le 20 mars 1778). Le troisième problème évoqué est celui de la démission de Turgot, contrôleur général des Finances, exigée par la Reine Marie-Antoinette. (Turgot était tombé en disgrâce dès 1776).

Dès le deuxième tableau (I, 2), un quatrième conflit vient encore s'ajouter aux précédents: la fameuse «Affaire du Collier», dont on sait qu'elle n'éclata publiquement qu'en 1785. Il y avait là matière plus que suffisante non pour un mais pour plusieurs développements dramatiques. Aussi le lecteur pouvait-il dès l'abord se demander comment l'auteur réussirait à sauvegarder une certaine unité d'action à partir de ces conflits multiples dont un seul point commun s'imposait à lui: leur «solution» allait précipiter la chute de la monarchie absolue.

Du long défilé de personnages dans le Cabinet du ministre Maurepas par lequel s'ouvre le premier tableau, on retient surtout le mélange des tons. Deux personnages sont campés avec dignité: Beaumarchais d'abord, en sa double qualité d'homme de lettres et d'homme d'affaires, chargé officieusement des ventes d'armes à l'Amérique, puis Turgot qui apparaît comme la seule figure intègre, préoccupé qu'il est par le bien de la France. Tous les autres ne sont que des fantoches, sortis de quelque comédie de cour du dix-huitième siècle: le Roi surtout, qui s'annonce auprès de son ministre en frappant au plafond, et un certain Clugny, figure inventée de toutes pièces, toujours flanqué d'un valet qui lui souffle son rôle, dont Feuchtwanger a fait le successeur de Turgot. Par dérision, l'auteur a même glissé dans la liste des personnages de la pièce les indications suivantes:

Clugny, deuxième ministre des finances.

Colas, valet de chambre et troisième ministre des finances. (p.364).

Comment douter dès lors de l'intention délibérée de l'auteur de jouer avec les données de l'histoire à des fins satiriques? Feuchtwanger a voulu écrire une comédie légère et c'est ainsi qu'il faut la juger.

Selon un procédé classique de la comédie, au deuxième tableau, les personnages passent, s'éloignent puis reviennent sur le devant de la scène, en couples changeants, dans l'antichambre de la Reine. Les intrigues se mêlent, ainsi l'Affaire du Collier et «l'affaire» américaine, chaleureusement défendue par Beaumarchais, dans une atmosphère plus confuse que comique. Enfin paraît Marie Antoinette, rayonnante, légère dans ses propos (p. 394), s'assombrissant pourtant lorsque Beaumarchais lui fait lecture des libelles et pamphlets qui circulent contre elle. Dans cette scène peu

vraisemblable ¹ et d'une outrance comique (p. 398), c'est le double jeu de l'auteur du *Mariage de Figaro* qui apparaît: courtisan, jouissant des faveurs de la Reine, il se fait ici en même temps porte-parole du peuple et profite du goût du jeu chez Marie Antoinette pour la persuader de recevoir incognito Benjamin Franklin. Le Roi intervient, impromptu, dans le tableau pour se plaindre de la «Realpolitik» (sic ! p. 405) à laquelle l'obligent ses ministres pour répondre à la requête de Franklin. Une Reine superficielle et influençable, un Roi fataliste et sentimental: en réduisant de la sorte les personnages historiques, l'auteur les a du même coup privés de tout poids dramatique. Louis XVI en particulier, qui, au fil des scènes, s'enfoncera dans son rôle de benêt berné, ne peut guère intéresser le spectateur.

Mais peut-être l'intérêt de celui-ci n'en sera-t-il que plus vif pour l'homme dont tout le monde parle depuis le début de la pièce et qui est la «coqueluche» du Tout-Paris: Benjamin Franklin, dont Feuchtwanger a soigneusement retardé l'entrée. Elle se fait au troisième tableau dans les salons de la Comtesse de Polignac, au milieu des tables de jeu (p. 419). Incontestable sommet de l'acte I, la rencontre de Franklin avec la haute noblesse et la Reine, Marquise de Vasistas (sic !) pour l'occasion, révèle en l'émissaire de l'Amérique insurgée un fin diplomate, sachant jouer de sa notoriété pour arriver à ses fins: se concilier les faveurs de la Reine. La scène est brillante grâce à l'alliance de deux registres: celui du masque et du jeu d'une part, celui de la sincérité d'autre part. A plusieurs reprises, le dialogue entre Franklin et la Reine se trouve interrompu par l'annonce des gains et des pertes de la Reine à la table de jeu qu'elle a délaissée. Par ce procédé de comédie, l'intervention de Marie Antoinette est placée sous le signe du jeu, comme l'est aussi celle des hommes de Cour: de l'aveu même de l'un d'entre eux, «il est amusant de jouer avec le feu» (p. 421). En même temps, dans le duel d'arguments qui l'oppose à la Reine et à la cour, Franklin joue à jeu découvert et, par sa sincérité, emporte l'adhésion.

Lorsque Louis XVI, après le départ de Franklin vient demander des comptes à la Reine au sujet de l'imprudente entrevue, il est évident que malgré son sursaut d'autorité, il n'est plus maître de la situation. Il est poussé à la guerre contre l'Angleterre pour une raison dérisoire: Marie Antoinette a trouvé que la Déclaration d'Indépendance Américaine «a de la musique en elle» (p. 429) ².

1 Quelques répliques plus loin (p.407 et suiv.), l'intervention du jeune rousseauiste Félicien Brunot que la Reine encourage à débiter son couplet sur l'abolition des privilèges et les droits de l'homme est tout aussi invraisemblable. L'auteur «plaque» ici artificiellement dans la pièce quelques éléments de couleur révolutionnaire qu'il ne pouvait mettre dans la bouche de Beaumarchais ou Franklin, dans ce lieu unique qu'est la cour où se déroule toute la pièce.

2 L'auteur souligne d'autant plus le dérisoire de la situation que la formule de Marie-Antoinette avait été«soufflée» à celle-ci par Beaumarchais, dans le deuxième tableau, sous forme de flatterie, visant à lui faire rencontrer Benjamin Franklin:
«Sie haben Musik in sich. Sie sollten sich diesen Mann anschauen, Majestät.» (p.400).

Quand s'ouvre le deuxième acte, plusieurs années ont passé et tout va mal. Les revers se multiplient en Amérique, l'impopularité de la Reine va croissant en raison de l'Affaire du Collier, le Roi ne rêve que d'une vie de gentilhomme campagnard et ne veut toujours rien entendre d'une représentation de *Figaro*. Soudain, c'est le coup de théâtre: Franklin surgit dans le Cabinet de la Reine où se déroule ce premier tableau (p. 454) pour annoncer la victoire des Insurgents sur les troupes de Cornwallis à Yorktown, et remercier la France qui l'a rendue possible. Tournant historique qui, en 1781, ouvrait aux révoltés la voie de la victoire finale, la bataille de Yorktown marque aussi le triomphe de Marie Antoinette: elle exige du Roi la démission de Necker, le nouveau Ministre des Finances, et la représentation de la pièce de Beaumarchais. Louis XVI, épuisé par tant d'émotions, se retire dans son atelier de serrurerie !

Le deuxième tableau nous transporte au Trianon où l'on s'affaire aux derniers préparatifs de la représentation, non pas du *Mariage de Figaro* mais du *Barbier de Séville*. Cette soirée se déroula effectivement en 1785, avec Marie Antoinette dans le rôle de Rosine. Mais le lecteur comprend mal pourquoi l'auteur ne lui a pas préféré l'évocation de la première représentation privée du *Mariage de Figaro*, chez le frère du Roi, le Comte d'Artois, en 1783. Dans le roman, Feuchtwanger choisira d'ailleurs ce motif, beaucoup plus dramatique, de la représentation interdite.

Tout conspire à empêcher la représentation du *Barbier* que Feuchtwanger a située, en un raccourci quelque peu burlesque, le même jour que le procès dans l'Affaire du Collier et la venue d'une délégation des femmes de la Halle bien décidées à parler ouvertement à la Reine, en vertu d'un vieux privilège. Non sans pittoresque, la rencontre des femmes avec Marie-Antoinette et le Roi, seule scène populaire de la pièce, illustre l'impopularité de «l'Autrichienne». Pour son «bon Roi», en revanche, le peuple a gardé tout son respect. Ne s'intéresse-t-il pas d'ailleurs aux peines et aux trauvailles populaires, ainsi par exemple à cette machine à couper les têtes avec humanité que le Docteur Guillotin, accompagnateur de ces dames, a élaborée ? (p. 473-474). D'un comique grinçant, la scène s'achève sur le défi de la Reine: Le *Barbier* sera joué.

Comme le premier tableau de la pièce, le dernier voit se succéder les personnages dans le cabinet du ministre Maurepas. A Beaumarchais, encore une fois, d'ouvrir le bal. Lui qui, à l'instant même, dans la scène précédente, avait retrouvé la flamme de son Figaro pour défendre le nouvel Etat américain, fondé sur la Raison et la Liberté, et pour fendre les privilèges, n'est plus ici que grandiloquent pour réclamer une fois encore l'autorisation de représenter sa pièce.

Pour le Roi Louis XVI, cette dernière scène est celle de la désillusion. On vient d'apprendre une nouvelle fâcheuse: infidèle à son traité d'alliance avec la France,

l'Amérique a signé une paix séparée avec la Grande Bretagne, obligeant ainsi le Roi de France à conclure à son tour une paix peu glorieuse. Historiquement, nous voilà ramenés en l'an 1782. Mais déjà Franklin, dont l'intégrité morale semblait mise en doute, fait son entrée et explique à Maurepas la démarche des Insurgents, dans une scène non dénuée d'émotion: ses arguments sont ceux d'un vieil homme heureux de voir son peuple retrouver enfin la paix (p. 482-483). Dans le même souffle, l'émissaire américain passe ensuite du langage de l'émotion à celui du réalisme d'affaires. Devant un Louis XVI ébahi, il réclame un nouveau crédit, en laissant miroiter la perspective de relations commerciales privilégiées entre la France et l'Amérique (p. 485-486).

La pièce se termine sur l'image d'un Louis XVI vaincu, contraint d'accorder à Franklin le crédit demandé, à la Reine le départ de Necker (congédié en réalité dès 1781) et aspirant à une semaine de bonheur tranquille à la campagne (p. 489). En même temps, Feuchtwanger a prêté au roi une lucidité et une préscience des événements à venir qui redonnent au personnage une certaine grandeur:

*Il n'y a qu'un seul vainqueur dans cette guerre. Il se nomme Benjamin Franklin. La République Américaine est établie et la Monarchie Française perdue.*¹

Mais c'est la Reine Marie Antoinette qui a le dernier mot, comme pour rabaisser le personnage du Roi et souligner une dernière fois l'aveuglement et la légèreté de la Cour de France à la veille de la Révolution Française:

*Marie-Antoinette: Il est là à se lamenter. Mais cesse donc de voir les choses en noir. Depuis combien de temps existe-t-elle, ton Amérique ? Depuis cinq ans, sept peut-être. Nous, nous existons depuis mille ans. Bien des Amériques verront encore le jour et s'écrouleront avant que nous ne disparaissions.*²

Ce survol de l'action dramatique de *Waffen für Amerika* montre à la fois l'ambition et la faiblesse de la pièce. Embrassant une matière historique très vaste, dont la chronologie reste floue, ici s'élargissant, là se resserrant, l'auteur semble peu préoccupé d'en faire ressortir l'unité. Au terme des six tableaux, trois ministres des

1 «Louis: Es gibt einen einzigen Sieger in diesem Krieg. Er heißt Benjamin Franklin. Die amerikanische Republik ist gegründet und die französische Monarchie verloren.» II, 3, p.490.

2 «Marie Antoinette: Da sitzt er und jammert. Hör auf mit der Schwarzseherei. Wie lange steht es jetzt, dein Amerika ? Fünf Jahre oder sieben. Wir stehen seit tausend Jahren. Da werden noch viele Amerika aufstehn und zugrunde gehn, bevor wir fallen.» Acte II, 3, p.490.

Finances ont été congédiés (dont un, Clugny, créé de toutes pièces), toute l’Affaire du Collier a été évoquée ainsi que l’intrigue amoureuse liant la Reine au jeune Fersen, mais Beaumarchais et Franklin ne se sont jamais rencontrés, bien que défendant une même cause et se succédant dans les mêmes lieux. Plus surprenant encore: la Reine fait jouer au Trianon *Le Barbier de Séville* (II, 2) mais l’événement apparaît bien anodin au regard de la revendication de portée politique qui est celle de Beaumarchais avec son *Mariage de Figaro*. L’œuvre s’achève sans qu’il soit question de la représentation de ce *Figaro*.

La pièce *Waffen für Amerika* donne ainsi l’impression d’avoir été volontairement privée de ses véritables sommets dramatiques, comme si cet aspect de l’œuvre importait peu à l’auteur. Il s’ensuit qu’au terme du dernier tableau, le lecteur ressent la décadence irrésistible de la monarchie absolue et de la caste qui la soutient, mais l’ascension de l’idée de progrès est comme laissée en suspens, reléguée au second plan. C’est dans le roman qu’elle va trouver sa pleine expression.

Lors de la confrontation entre drame et roman, un paradoxe apparaît dès l’abord: il s’agit du choix opéré par l’auteur dans la matière historique qui s’offrait à lui. Alors que la première approche du sujet que propose la pièce va dans un sens extensif, le roman vise au contraire à la plus grande concentration des événements dans le temps.

Aux sept années, de 1777 à 1784 qu’embrasse le drame sur quelque cent trente pages, répond dans le roman la période de deux ans qui sépare l’arrivée de Benjamin Franklin en France, fin 1776, de la signature du traité d’alliance entre la France et les Insurgents en février 1778, suivie de l’octroi d’un prêt, la même année. Les titres mêmes de trois grands volets du roman, «*Waffen für Amerika*», «*Die Allianz*», «*Der Preis*», qui servent de cadre à ces trois événements, montrent ce qui fait l’unité de l’œuvre: l’engagement de plus en plus intense des dirigeants français dans la Guerre d’Indépendance Américaine. Beaumarchais en est l’instigateur, Franklin en est le patient artisan, Louis XVI l’instrument involontaire mais lucide. Malgré l’entorse flagrante à la chronologie historique, l’évocation romanesque du succès du *Mariage de Figaro* lors de sa représentation privée à la cour (historiquement, en 1783) puis devant le peuple de Paris (1784) trouve assez naturellement sa place en cette année (1778) de rapprochement officiel de la France et de l’Amérique: à l’alliance politique correspond l’alliance spirituelle des forces progressistes des deux peuples.

Par ce resserrement des événements dont le pivot central est constitué au milieu du roman par l’annonce de la victoire des Insurgents à Saratoga (p. 484 et suiv.), avec l’appui des volontaires français, l’auteur réussit sans conteste à créer une tension dramatique qui porte l’œuvre jusqu’au terme de ses quelque mille pages. En choisissant comme principe de composition narrative la continuité du récit, parfois

même jour après jour, Feuchtwanger a en effet trouvé une sorte d'adéquation entre la forme et la matière même du roman. Le lecteur est invité à suivre le lent travail de patience auquel Benjamin Franklin a consacré presque dix ans de sa vie ¹, pour à la fois faire accepter par l'opinion publique les idéaux fixés par les Insurgents dans la Déclaration d'Indépendance en 1776, et obtenir d'un pouvoir français réservé les moyens nécessaires à la réalisation de ces idéaux. La lenteur et la gravité de la démarche de ce «sage» ² sont celles de la marche de l'histoire vers le progrès auquel il œuvre, et elles impriment leur rythme au récit. Ainsi par exemple dans ce monologue intérieur de Franklin:

*Si l'on considérait le déroulement des événements de très haut, comme il en était maintenant capable en ce début de sa huitième décennie, on se rendait compte que, malgré tout, les hommes progressaient, qu'ils devenaient plus intelligents, ou en tous cas moins stupides. L'histoire faisait des détours, de très étranges détours, on ne voyait pas toujours où elle voulait en venir. Pourtant, un but semblait exister, et il semblait que ce but fût raisonnable. Mais il fallait savoir attendre.*³

La force de Franklin est la force de l'exemple qu'il incarne par la cohérence de sa pensée et de son action. Il apparaît crédible à ses contemporains autant comme avocat de la cause américaine que comme médiateur entre l'Ancien et le Nouveau Monde dont il réussit, malgré toutes les résistances, à rassembler les énergies dans un même sens: celui du Progrès. La ligne continue et tenace de son action constitue le fil central du récit, autour duquel viennent s'organiser les divers épisodes du roman.

L'œuvre dramatique au contraire apparaît construite sur la discontinuité, à la fois dans la chronologie historique et dans la succession des tableaux. Loin d'avoir utilisé les étapes historiques du conflit américain pour structurer l'action, Feuchtwanger les laisse dans une certaine imprécision qui n'est pas sans déconcerter le lecteur, et qui, surtout, prive le personnage de Benjamin Franklin de sa dimension réelle de subtil et patient négociateur. Certes, au terme du troisième tableau, Franklin réussit à se concilier les faveurs des aristocrates, mais du traité d'Alliance signé en

1 Arrivé fin 1776 en France, Franklin ne rentra dans son pays qu'en 1785.

2 «Der Weltweise», c'est ainsi qu'est qualifié Franklin par l'auteur dans le cours du roman.

3 «Wenn man den Ablauf der Geschehnisse aus grosser Höhe betrachtete, wie er zu Beginn seines achten Jahrzehntes es vermochte, dann sah man, daß es trotz allem mit den Menschen aufwärts ging, daß sie klüger wurden oder doch weniger dumm. Die Geschichte machte Umwege, sehr merkwürdige Umwege, man sah nicht immer, wo sie hinaus wollte. Aber ein Ziel schien da zu sein, und es schien ein vernünftiges Ziel. Nur warten mußte man können». *Waffen für Amerika*, op. cit. vol. 1, p.310.

1778, qui est la raison même de sa venue en France, et de la victoire de Saratoga, fin 1777, qui a contraint le Roi à signer ce traité et ainsi à s'engager officiellement dans le combat aux côtés des Insurgents, la pièce ne souffle mot. C'est tout juste si l'Alliance est évoquée au tout dernier tableau de l'œuvre. Il manque ainsi au lecteur les jalons indispensables pour comprendre l'enjeu de ce rapprochement franco-américain dont Franklin est l'artisan.

Au début du deuxième acte, lorsque Feuchtwanger fait enfin intervenir un événement historique précis (la victoire de Yorktown, le 19 octobre 1781), Franklin, qui fait irruption chez la Reine, alors troublée par l'Affaire du Collier (1785 !), pour l'annoncer, confère à la scène une note comique par sa précipitation. Sorte de «*deus ex machina*» surgissant pour la circonstance, il a tout juste le temps de rendre hommage à l'Amiral de la flotte française, De Grasse, et à La Fayette (qui n'y était pas !) pour leur contribution à la victoire, avant de disparaître (II, 1, p. 454). Au dernier tableau de la pièce, la succession, pour le moins maladroite en une même scène, de la justification par Franklin de la conclusion d'une paix séparée avec les Anglais, et d'une nouvelle demande de crédit à la France, achève de dévaloriser le personnage. Ce Franklin là, marqué par la précipitation que lui impose le découpage dramatique, n'est que l'ombre du héros historique que fera revivre le roman. Du même coup, le Roi Louis XVI ne peut plus que faire figure de «*gros benêt*», jouet de la Reine, jouet des événements, alors que sa décision historique d'envoyer des régiments français en Amérique avec à leur tête le Marquis de Rochambeau ne manquait pas de grandeur et n'avait nullement été prise à la légère. La légèreté, la désinvolture même sont bien le fait de l'auteur qui, ne pouvant être soupçonné de méconnaissance de l'histoire, l'a donc volontairement déformée pour la plier à son projet dramatique.

Déconcerté, le lecteur croit ainsi comprendre que cette œuvre théâtrale avait, dans l'esprit de son auteur, un tout autre objet que l'œuvre narrative qui lui fera suite. C'est moins de la marche inéluctable du Progrès qu'il y est question que de la désintégration du pouvoir absolu et de la société aristocratique qui le sous-tend. En choisissant pour seul cadre de l'action la Cour de Versailles, Feuchtwanger a voulu montrer cette désintégration de l'intérieur, mais il a du même coup rendu équivoques, voire hors de toute vraisemblance historique, les apparitions qu'y font Beaumarchais et surtout Franklin. Sachant que l'Affaire du Collier (1785/6) était apparue aux contemporains comme le symbole même de la décadence du pouvoir despotique et avait contribué à sensibiliser le peuple aux idées révolutionnaires, l'auteur n'a pas hésité à violenter l'histoire pour l'introduire dès le début de son intrigue dramatique, qu'il situe en 1777. Constituant beaucoup plus qu'une toile de fond, et pourtant traité de façon trop allusive pour que le spectateur puisse en suivre les méandres, le motif s'impose sans cesse, sorte de gangrène qui minerait un organisme déjà défaillant: ainsi lors de la soirée chez la Comtesse de Polignac, au troisième tableau, où Feuchtwanger l'introduit avec le rôle du joaillier, comme élément de rupture et de contrepoint

comique dans la conversation entre Franklin et la Reine (p. 424-430). Evoquée dans d'autres scènes sur le mode de la farce, lorsque les valets s'en mêlent et manipulent les puissants, l'Affaire du Collier s'intègre assez mal dans le déroulement dramatique en raison même de sa complexité, mais elle souligne bien la légèreté d'une société gravitant autour de la Reine et dont le mode de vie est le *jeu*. On y manipule et on y est manipulé; tout, fonctions, faveurs, s'obtient ou se perd par le bon plaisir de quelques Grands et par le jeu redoutable des rapports de force, comme le font apparaître les multiples scènes d'audience dans la pièce.

De façon significative, Franklin est reçu par cette société dans le cadre d'une soirée de jeu. «Jouer avec le feu», comme le lui confie le Maréchal du Palais (I, 2, p. 421) n'a-t-il pas son charme, en effet? Tout dans cet univers recréé par la fantaisie de l'auteur n'est finalement que théâtre, un théâtre de pantalonnade parfois, où les valets ont le pouvoir sur leurs maîtres (Clugny, même ministre, n'accomplit aucune démarche sans l'avis de son valet Colas!), et où Louis XVI, morose maître de céans, donne, en frappant au plafond les trois coups qui avertissent de sa venue (scène 1), en quelque sorte le signal de la mascarade dont il sera l'acteur impuissant. Il y a dans la figure du Roi, non pas tel qu'il fut mais tel que Feuchtwanger le met en scène, quelque chose de ce barbon sans cesse dupé qu'est Bartholo dans *Le Barbier de Séville*. Ce n'est pas un hasard si l'œuvre pétillante de Beaumarchais, triomphe du jeu d'intrigues et non de l'audace des propos comme *Le Mariage de Figaro*, est évoquée dans la pièce. Car l'auteur laisse ici le jeu primer sur le message politique dont il fera l'objet véritable du roman. Qu'importe si l'autorité royale perd la face dans l'Affaire du Collier, qu'importe si les finances de la France s'effondrent à cause de la construction du Trianon et de l'engagement de la France dans l'aventure américaine, Marie Antoinette jouera *Le Barbier de Séville* envers et contre tous, parce que tel est son bon plaisir (III, 1). A quoi bon faire se rencontrer Beaumarchais et Franklin dans cette comédie que se joue à elle-même une classe sur le déclin? Dans l'image que donne d'eux Feuchtwanger, ces deux personnages, eux-aussi, entrent volontiers dans le jeu, sorte de bouffons du Prince, à qui la faveur des Grands permet de formuler sans danger leurs idées subversives: ainsi Franklin, confronté dans le troisième tableau du premier acte à la Reine qu'il n'est pas censé reconnaître et à qui il explique la Constitution américaine ou Beaumarchais commentant l'effervescence populaire (I, 3, p. 429) au début du deuxième acte (II, 1, p. 461-462).

Pour Feuchtwanger il y avait sans nul doute quelque piquant à montrer le destin américain un moment entre les mains d'un homme de théâtre et, qui plus est, homme d'affaires et intrigant. «Je sais tous les rôles par cœur» (p. 466) dit Beaumarchais à propos de son *Barbier de Séville*, et le lecteur comprend sans peine le double sens qu'a mis l'auteur dans sa remarque. Fort à l'aise sur le devant de la scène à la Cour de France, il incarne, sur le mode léger, une variante de la problématique de l'engagement de l'écrivain dans la politique qui a toujours intéressé Feuchtwanger. Sa

première entrevue avec la Reine (I, 2, p. 397-402), où il commente les libelles et pamphlets qui s'accumulent contre elle, le montre habile à séduire par son franc-parler et à œuvrer en même temps à la cause américaine en intercédant pour Franklin. C'est la scène où le personnage a le plus d'envergure. Il n'est plus, ensuite, qu'une sorte de figurant obligé, flatteur envers la Reine, quémandeur volontiers fanfaron auprès du ministre Maurepas, du fait que Feuchtwanger l'a privé des deux sommets dramatiques qui lui donneraient toute sa dimension historique: sa confrontation avec Franklin, et la représentation du *Mariage de Figaro*. De celle-ci, il n'est plus question lorsque le rideau tombe, comme s'il suffisait que le lecteur sache qu'elle a eu lieu. C'est toute la ligne dramatique de la pièce qui s'en trouve brisée, privée de son point d'aboutissement naturel.

Une comédie statique face à un drame de la Révolution: *Beaumarchais* de Friedrich Wolf

Comment ne pas être ici tenté de mesurer la pièce de Feuchtwanger à celle de Friedrich Wolf, *Beaumarchais oder die Geburt des Figaro*, évoquée plus haut ? Les onze tableaux de l'œuvre, qui embrassent la période allant de 1778 à 1789, apparaissent portés par une tension et un rythme dramatique sans faille qui contrastent avec le statisme des six tableaux de la pièce *Waffen für Amerika*. Selon une chronologie précise, respectueuse des données historiques, Friedrich Wolf marque pas à pas les étapes qui mènent son héros Beaumarchais de l'engagement pour les révolutionnaires d'Amérique, illustré lors d'une audience avec Louis XVI (premier tableau) et lors d'un entretien avec l'émissaire américain Arthur Lee (deuxième tableau), au refus de descendre dans la rue pour combattre aux côtés du peuple de Paris, le 14 juillet 1789 (onzième et dernier tableau). La courbe dramatique de l'œuvre trouve son premier sommet dans le sixième tableau: la scène se passe dans les coulisses du théâtre du Marquis de Vaudreuil, le soir de la première représentation du *Mariage de Figaro*. Hésitant, mais encouragé par le peuple, Beaumarchais tient tête au pouvoir royal qui exige des coupures dans la pièce. Le deuxième sommet dramatique, tournant de l'œuvre, se situe au neuvième tableau, où le peuple vient libérer Beaumarchais de la prison Saint-Lazare, alors que celui-ci n'a déjà plus vraiment foi dans l'engagement populaire. Le peuple devient alors l'élément moteur de l'agitation révolutionnaire, que Beaumarchais tente de calmer en se rapprochant des dirigeants.

Selon les propres termes de Friedrich Wolf, Beaumarchais est «un homme à la croisée de deux époques», et c'est en cela que réside, le «tragique historique» du personnage, marqué par les contradictions ¹. A la fin, il a à la fois tort et raison lorsqu'il refuse de prendre les armes aux côtés du peuple et préfère attendre que le

¹ Friedrich WOLF: *Vorwort* (1946) à l'édition de la pièce, in: *Dramen* (= *Gesammelte Werke*, Bd 5), Berlin (Aufbau), 1960. P.8.

verbe retrouve ses droits ¹. Le Roi Louis XVI, à qui Beaumarchais se heurte d'abord avec la fougue de son Figaro, n'apparaît jamais ridicule mais seulement humain dans ses accès de colère et ses faiblesses. Le véritable protagoniste de Beaumarchais est en fait le peuple, dont une jeune actrice, Michèle, incarne l'élan révolutionnaire. Le déroulement dramatique tire toute sa force du face à face toujours plus conflictuel de Beaumarchais avec ses propres idéaux et ses propres revendications, repris par le peuple qui l'interpelle. Figaro s'est émancipé de son créateur, et lorsque le peuple se réclame de lui, Monsieur de Beaumarchais ne se reconnaît plus lui-même. L'homme qui, joignant l'action au verbe, a armé les Insurgents américains, refuse au peuple de Paris les armes nécessaires à son combat. Se croyant menacé par le peuple lui-même, il prend la fuite. Symboliquement, dans la dernière image, très forte, de la pièce, les insurgés envahissent le palais de Beaumarchais face à la Bastille et s'y retranchent derrière une barricade érigée avec les livres de l'écrivain.

Il est difficile d'imaginer œuvres plus dissemblables que ce *Beaumarchais* de Friedrich Wolf et la pièce *Waffen für Amerika* de Feuchtwanger, tant dans les intentions des auteurs que dans la facture dramatique des œuvres.

Pour Friedrich Wolf, écrivant sa pièce en quelques mois durant son internement au camp du Vernet, fin 1939 et au début de l'année 1940, il s'agissait avant tout de montrer clairement, à travers la fable historique, où se situaient les fronts. Le pacte germano-soviétique avait fortement troublé les esprits, la défaite de la France, bientôt soumise au Diktat fasciste, se préparait. La sympathie de nombre d'émigrés pour la révolution socialiste en URSS et la foi dans l'issue de leur combat contre l'hégémonie hitlérienne vacillaient. Cet engagement, cette foi, il importait de les confronter à un passé historique qui devait, par analogie, en montrer la nécessité et le sens. L'heure n'était plus à la recherche d'un compromis avec le pouvoir en place comme l'incarnait Beaumarchais. Le problème de la responsabilité de l'intellectuel envers le peuple se trouvait posé, mais il l'était en termes résolument optimistes. Flirtant avec le pouvoir, hésitant à abandonner ses manuscrits pour s'engager dans la lutte populaire, Beaumarchais faisait figure de renégat, mais le peuple ne rejetait pas pour autant en lui son maître à penser. Dans la dernière scène, les insurgés se lancent dans le combat avec, à la bouche, les mots de Figaro pourfendant les privilèges de la naissance. A son terme, la pièce met ainsi l'accent moins sur le motif de la violence et de sa légitimité que sur la synthèse de l'esprit et de l'action grâce à l'extraordinaire pouvoir de persuasion que peut avoir le verbe de l'écrivain. Beaumarchais craignait la versatilité du peuple. Friedrich Wolf illustre au contraire sa propre foi dans l'action collective d'un peuple éclairé, et son œuvre, en 1940, a valeur d'appel. En cela, elle se

1 Ainsi dans le dernier tableau: «Gut, sollen die Kugeln so lange sprechen bis man wieder das Verlangen spüret, Worte zu vernehmen». Friedrich WOLF: *Beaumarchais*. In: *Dramen*, Bd. 5. Op. cit. p.135-136.

situe dans la même ligne d'inspiration que le roman de Feuchtwanger *Simone*, et elle se veut un hommage à une France qui saura, malgré la débâcle et le chaos de 1940, retrouver l'élan populaire qui avait fait sa grandeur en 1789. L'appel est sans doute aussi adressé par Wolf aux écrivains exilés comme lui qui pourraient douter de la nécessité de joindre leurs efforts à ceux des forces révolutionnaires, c'est à dire de l'Union soviétique et du Parti 1.

Vision dramatique s'il en est, la pièce de Friedrich Wolf, écrite à chaud, réussit à donner vie aux personnages historiques, qu'il s'agisse de Beaumarchais, attachant et irritant à la fois dans ses jeux d'hésitation, ou des figures du peuple, subtilement diversifiées. L'auteur s'est gardé d'explicitier ses intentions par quelques sentences bien frappées qu'il aurait mises dans la bouche de ses héros. Il les montre en action, là où Feuchtwanger les charge de tout le poids de ses réflexions et de sa conscience historique d'homme du XXème siècle. Les confrontations que le spectateur voit se dérouler sous ses yeux sont celles des hommes dans la pièce de Wolf, celles des idées chez Feuchtwanger. Alors que, dans le premier tableau de *Waffen für Amerika*, Beaumarchais expose au ministre Maurepas ses doléances à propos des livraisons d'armes et de sa pièce, ce même Beaumarchais est, chez Wolf, confronté d'entrée avec le Roi qu'il tente de persuader de l'intérêt économique pour la France à s'engager dans l'entreprise américaine. L'autre face de cet engagement, le combat désintéressé pour un idéal de liberté, est éclairé dans le tableau suivant par l'entretien de Beaumarchais avec Arthur Lee, l'émissaire du Congrès Américain. Beaumarchais conçoit l'idée d'écrire son *Mariage de Figaro* et de fonder la Société des Auteurs dramatiques dans un face à face avec des auteurs et des acteurs de théâtre dont la misère éclate au grand jour (deuxième et troisième tableau). Un pamphlet virulent écrit par Beaumarchais 2 est l'occasion pour Wolf de camper un Louis XVI prompt à réagir

1 Voir à ce sujet Michael WINKLER: «In retrospect (...), it becomes obvious that Wolf is identifying the authority of the people of Paris, who has given meaning and support to the life of its spokesman, with the authority of the Party which must be trusted against all apparently contradictory evidence. He is writing about his own situation».

In: Friedrich Wolf's «Beaumarchais». *A Propaganda Play none the less?* In: *Deutsches Exildrama und Exiltheater*. Hrsg. von W. ELFE, J. HARDIN und G. HORST. *Jahrbuch für internationale Germanistik*. Reihe A, Bd. 3. 1977. P.137.

Cette interprétation qui situe l'œuvre dans la continuité du théâtre d'agitation et de propagande écrit par Wolf avant 1933, se justifie fort bien si l'on considère l'engagement inconditionnel pour le Parti communiste qui était alors celui de l'écrivain.

2 Ce même motif des pamphlets contre la royauté est utilisé par Feuchtwanger dans la pièce sur le mode le plus statique qui soit dans le deuxième tableau du premier acte: Beaumarchais n'est pas l'auteur des libelles en question et se contente d'en apporter une corbeille pleine à la Reine, de les lui lire et de les commenter. Il y a là un procédé de distanciation évident, mais il perd tout son poids du fait du double jeu de Beaumarchais qui n'aspire par cette scène qu'à trouver l'occasion de plaider en faveur d'une rencontre entre la Reine et Franklin. Ainsi l'effet de démonstration de cette scène «épique» s'écroule.

qui, dans l'exaspération du moment, envoie l'auteur dramatique à Saint-Lazare, la prison des gueux, et tient tête à son entourage (septième tableau).

Un fossé sépare le personnage de celui, sans consistance sur le plan dramatique, qu'a évoqué Feuchtwanger en le réduisant aux manifestations de son impuissance et à sa prescience d'une chute prochaine de la Monarchie absolue. Les allusions réitérées au motif de l'échafaud accentuent encore l'impression que donne, par delà la figure du Roi, la pièce tout entière: elle ne fait pas revivre une époque historique, avec ses acteurs réels, comme a réussi à le faire Friedrich Wolf, elle la reconstitue arbitrairement, à partir d'éléments livrés a posteriori par l'évolution des événements et des consciences. Ainsi les personnages sont comme paralysés, emprisonnés dans un déterminisme qui laisse transparaître à chaque réplique l'intention démonstrative de l'auteur.

Le découpage de la pièce *Waffen für Amerika* en tableaux est un élément de structure démonstrative dont Brecht a usé dès les débuts de sa collaboration avec Feuchtwanger, dans *La Vie d'Edouard II*, par exemple. Pourtant la facture même de ces tableaux renie une parenté que Feuchtwanger avait eu à cœur de souligner dans *Die Petroleuminsel*. A la différence de Brecht en effet, le dramaturge n'a pas fait de chaque tableau le point de cristallisation de contradictions à travers des comportements et des gestes. Feuchtwanger a privilégié le mot, au lieu du geste. Il expose au lieu d'opposer. La structure additive des interventions des personnages, dans les scènes d'audience en particulier (trois sur six !) interdit tout mouvement dramatique, fait retomber les coups de théâtre (les deux interventions de Franklin au deuxième acte) au niveau de la farce.

Plus ambitieux que Friedrich Wolf qui montre dans sa pièce sur Beaumarchais le choc de forces sociales contradictoires, Feuchtwanger voulait, autour des figures de Franklin et de l'auteur de *Figaro*, montrer l'affrontement de forces historiques, les forces du Progrès et de la Raison d'une part, celles de la réaction et de l'arbitraire d'autre part. Mais son œuvre dramatique n'est pas à la mesure de ce projet. Le conflit qui y est montré se joue principalement entre les représentants du régime absolutiste, la Reine et son «clan» s'opposant au Roi, tandis que Beaumarchais et Franklin sont quasiment relégués au rôle d'amuseurs.

Certes, la dialectique du progrès, idée force de l'auteur, est présente puisque les tenants de la réaction, gangrenés de l'intérieur, œuvrent eux-mêmes, sans en être conscients, au triomphe de la révolution américaine. Mais elle perd tout son poids en raison de la faiblesse dramatique des figures incarnant le progrès, noyées dans les éléments satiriques.

C'est au roman que Feuchtwanger, en fait, a réservé l'évocation approfondie de cette dialectique du progrès, comme pour bien montrer que la pièce n'était qu'un point de départ ¹ et non une œuvre achevée en elle-même.

Le roman *Waffen für Amerika* : une structure dramatique

L'analyse des moyens que s'est donnés le romancier à cette fin semble, à première vue, nous éloigner de notre sujet. Il n'en est rien, pourtant. En effet, en pénétrant ainsi plus avant dans le travail de composition de l'écrivain, puisque l'existence même des deux œuvres, drame et roman, y invite, on se trouve face à un paradoxe. La pièce apparaissait statique, privée de sommets dramatiques véritables. Le roman, au contraire, semble conçu à partir de structures dramatiques, qu'il s'agisse de la construction de l'œuvre ou de l'expression même, basée sur le dialogue. A cela s'ajoute encore l'évocation du théâtre comme motif narratif, lié au personnage de Beaumarchais. Le roman *Waffen für Amerika* révélerait ainsi, plus explicitement que toute autre œuvre de Feuchtwanger, du fait de la succession immédiate de la rédaction du drame et de celle du roman, combien l'écriture narrative de l'auteur est marquée par le langage dramatique.

Un mot revient à plusieurs reprises sous la plume du biographe de Franklin, Van Doren, que Feuchtwanger a lui-même cité parmi ses sources: celui de mélodrame ². Il ne s'agit pas là d'un jugement dépréciatif, mais bien d'une vision dramatique des événements auxquels s'est trouvé mêlé Franklin. Tout porte à croire que Feuchtwanger a partagé cette vision. L'intention dramaturgique ³ est imprimée dans la construction même des trois volets de l'œuvre: ce sont les trois actes d'une action dramatique. Le premier, intitulé *Waffen für Amerika* est l'acte d'exposition de l'enjeu de l'action et des acteurs qui vont y contribuer. Les titres des chapitres, apparemment statiques, une simple énumération de noms – «Beaumarchais», «Franklin», «Louis und Toinette», «Josef» – cachent un jeu de forces antagonistes qui se manifeste jusque dans la rencontre entre Beaumarchais et Franklin (p. 135 et suiv.). Dans la pièce, le spectateur attendait en vain cette rencontre, ici l'auteur, s'identifiant à son héros Franklin, en fait une scène ironique aux dépens de Beaumarchais si bien que l'attente du lecteur, loin d'être satisfaite, se trouve désormais portée vers un conflit

1 «Vorarbeit zu dem Roman» a inscrit Feuchtwanger sur le manuscrit du drame.

2 Ainsi dans le chapitre intitulé «Paris»: «Franklin se vit immédiatement donner le rôle de héros dans le mélodrame international». In: Carl van DOREN: *Benjamin Franklin*. Paris, 1956, p.364. L'édition utilisée par Feuchtwanger est celle éditée à New York, en 1941.

3 Dans un commentaire fort critique sur le roman, Hans Albert WALTER reconnaît à l'auteur un grand savoir-faire, dans la mise en œuvre d'une «dramaturgie techniquement parfaite». In: H.A. WALTER: *Der falsche Franklin oder Ein echter Feuchtwanger. Kritische Anmerkungen zu einem Bestsellerroman der Exilliteratur*. Postface à: L.FEUCHTWANGER: *Waffen für Amerika*, op. cit., vol. 2, p.425.

inattendu: celui de deux personnalités contraires, œuvrant à la même tâche. Grâce à cette dimension dramatique nouvelle, absente dans le drame, la problématique de l'engagement de l'écrivain dans la politique gardera son intérêt jusqu'au terme du roman.

Le deuxième volet de l'œuvre, «Die Allianz», est l'acte des jeux d'intrigues et des péripéties qui vont permettre à Franklin de gagner les faveurs de la reine (chap. «Die Begegnung») et de forcer la décision du roi, contraint par l'annonce de la victoire de Saratoga à signer l'Alliance promise. Le sommet de la ligne dramatique de l'œuvre est atteint, tandis que Beaumarchais, relégué au second plan à la fois dans l'intrigue et dans l'affaire américaine, compose avec rage les tirades de Figaro (p. 322). C'est là la péripétie qui relancera l'intérêt dramatique en préparant un conflit avec le pouvoir, qui accentuera la portée de l'action de Franklin.

La troisième partie du roman, «Der Preis», s'annonce comme un acte dénué d'enjeu dramatique pour Franklin et la cause des Insurgents: obtenir du Roi Louis XVI les subsides nécessaires à la poursuite du combat n'est qu'une question de temps, et Franklin sait attendre. Mais la lutte tenace de Beaumarchais pour faire représenter son *Mariage de Figaro* donne une impulsion nouvelle à l'action en projetant sur le devant de la scène le peuple de Paris. Au terme du roman, le chapitre intitulé «Ça ira» rassemble toutes les forces de progrès et les lignes de l'intrigue, préfigurant la chute de la monarchie. La Fayette rentre d'Amérique avec désormais pour idéal la figure de George Washington. Lors de la représentation publique du *Mariage de Figaro*, le peuple de Paris acclame Beaumarchais et l'Amérique dans un même souffle, tandis que l'écrivain prend conscience du pouvoir du verbe à changer le monde. Franklin est reçu pour la première fois par Louis XVI afin de signer l'acte de prêt accordé aux Etats Unis d'Amérique. Ce dernier «acte» d'une royauté déjà résignée à voir son autorité battue en brèche, a la force et la concision d'une scène finale au théâtre, sur laquelle le rideau tombe.

Malgré le foisonnement d'épisodes qui viennent se greffer sur cette structure d'ensemble du roman, marquant la volonté de Feuchtwanger d'embrasser les grandes forces intellectuelles de l'époque, dans leur contribution au Progrès ¹, la ligne dramatique de l'œuvre ne s'en trouve jamais brisée. Si la dénomination de «mélodrame» paraît ici appropriée, c'est parce qu'on retrouve dans le déroulement du roman les principales composantes de ce genre dramatique: l'importance, dans l'économie d'ensemble, des situations contrastées et des parallélismes appuyés; le rôle des jeux d'intrigues et de «nouvelles» extérieures qui déterminent les décisions et amènent les coups de théâtre; l'alternance des sommets dramatiques et des points morts dans l'affrontement des personnages qui, psychologiquement, n'évoluent guère;

1 N'en prenons pour exemple que l'épisode sur Voltaire, évoquant le retour triomphal à Paris, puis la mort de l'écrivain (1778) sur une centaine de pages, dans la troisième partie du roman (1er chapitre:«Voltaire»).

les procédés de retardement qui accentuent la tension dramatique et font de l'attente l'élément rythmique déterminant dans le roman; enfin, la résolution de cette attente et des contradictions, par étapes, au terme de l'œuvre qui voit le triomphe d'une idée centrale, enjeu de toute l'action: ici, l'idée de Progrès.

Ainsi, Feuchtwanger ordonne la matière de son roman en dramaturge, recourant aux «effets» propres au mélodrame que Van Doren, le biographe de Franklin, lui suggérait de voir dans les péripéties parisiennes de la mission accomplie par l'émissaire américain.

Si, après la macro-structure de l'œuvre, on considère sa micro-structure, il apparaît qu'à ce niveau de l'écriture romanesque aussi on peut déceler des éléments proprement dramatiques. Les épisodes qui se répondent dans la pièce et dans le roman se prêtent particulièrement bien à cette analyse de la conception dramatique du narrateur: on peut ainsi prendre pour exemples d'une part la rencontre entre Franklin et la Reine, de l'autre, l'annonce de la victoire des Insurgents, à Saratoga en 1777 dans le roman, à Yorktown en 1781 dans la pièce.

Dans l'œuvre narrative, les deux scènes, constituent le pivot central du récit, au cœur même de la deuxième partie. Véritables morceaux de bravoure attendus par le lecteur et sur lesquels culminent deux chapitres¹, elles mettent chacune en scène deux personnages principaux dont le dialogue est porteur de toute la tension dramatique. Le cercle des autres personnages n'est là que pour orchestrer en quelque sorte ce dialogue, pour lui donner, précisément, une dimension théâtrale. Ainsi la rencontre entre la Reine et Franklin se déroule devant les invités du Marquis de Vaudreuil lors d'une soirée costumée arrangée pour la circonstance. Quant à l'émissaire apportant la nouvelle de la victoire de Saratoga, il fait irruption dans la compagnie d'amis qu'a rassemblés chez lui Franklin.

La force dramatique des deux scènes repose sur l'alternance du dialogue² et des jeux de mimique, élément essentiel en particulier dans l'entrevue avec la Reine, prise au piège d'une sorte de jeu de la vérité. Feuchtwanger use ici d'un procédé d'écriture cinématographique dont le roman *Simone* offrait déjà quelques exemples: l'alternance des gros plans sur les personnages dialoguant et des prises en travelling, élargissant la vision aux autres personnages placés là en observateurs, en témoins de la

1 «2. Kapitel. Die Begegnung», op. cit., p.382 et suiv. Et «3. Kapitel. Eine gewonnene Schlacht», op. cit., vol.1, p.483 et suiv.

2 Feuchtwanger cristallise volontiers le dialogue sur des mots, ainsi «Saratoga» ou «Rebelle» ou «la musique des mots» lors de l'entretien de Franklin avec la Reine. Dans la scène correspondante de la pièce (I, 3, p.424-430), l'auteur avait également utilisé de tels procédés de concentration du dialogue.

scène 1. Au théâtre, les déplacements des feux des projecteurs permettent des effets similaires. Il s'agit d'un procédé d'interruption du cours du jeu dramatique, effet de «distanciation», sans conteste, mais visant sans doute plus à aviver la tension dramatique qu'à la «refroidir», comme le revendique Brecht. Dans la pièce *Waffen für Amerika*, Feuchtwanger avait fait intervenir de façon intempestive les acteurs de l'Affaire du Collier dans le dialogue entre la Reine et Franklin (I, 3, p. 424 et suiv.) pour créer cette distance. L'effet en était comique, voire grotesque, le contraste avec le sujet même de l'entretien étant trop marqué. Dans le roman, nul recours à un tel procédé extérieur. La variation des perspectives suffit. De plus, non sans virtuosité et avec, cette fois, un clin d'œil à son «maître» Brecht, l'auteur laisse son personnage Franklin «refroidir» lui-même la discussion avec la Reine lorsqu'elle prend un tour trop politique: il place ici et là une des anecdotes dont il est friand 2.

Dans la scène où est annoncée la victoire des Insurgents américains à Saratoga, l'auteur joue encore sur un autre registre dramatique: celui des ruptures de rythme. Avant l'entrée de l'émissaire, le dialogue de Franklin avec ses amis est au point mort: Franklin tient un discours sur la situation de l'Amérique, rapporté au style indirect comme pour montrer que l'orateur ne partage guère l'optimisme qu'expriment les mots. A ce point mort succède une brusque accélération: l'émissaire, assailli, répond avec précipitation, par des phrases hachées, rendues en style direct. Le narrateur renonce à son omniscience, feint de découvrir la bonne nouvelle au rythme de ses personnages et du lecteur. Comme au théâtre, le lecteur est placé dans la même temporalité que les personnages. Il participe au coup de théâtre en direct, en quelque sorte, dans la durée du temps fictif créé par l'auteur. Les jeux de mimique alternent avec les fragments de dialogue tumultueux (p. 484) avant que ne survienne une sorte de point d'orgue: le long monologue intérieur de Franklin, cri de jubilation devant la victoire désormais probable (p. 485). Enfin, après la tension dramatique ainsi maîtrisée, la scène retombe harmonieusement. On se rassied, on trinque. Seul un des hôtes a quitté précipitamment la scène: Beaumarchais que l'on soupçonne de vouloir exploiter la situation nouvelle pour ses affaires. Chacun se retire.

C'est un véritable dispositif dramatique que l'écrivain a mis en place dans cette scène fermée sur elle-même. Ces quelque cinq pages du roman sont étonnantes de vie, une réussite incontestable pour le romancier Feuchtwanger, dont le talent apparaît le plus fort lorsque le dramaturge prend le dessus sur le narrateur parfois trop friand de commentaires. La prépondérance du dialogue et des éléments gestuels, l'exploitation hâtive des changements de rythme et de perspective sont autant

1 Ainsi dans la succession de ces séquences qui interrompent le dialogue entre Franklin et Marie-Antoinette: «Ringsum hörte man gespannt zu. (...) Vaudreuil verfolgte (...) Gabriele Polignac spürte unbehaglich (...) Die wenig hübsche Diane hingegen (...) Mit der Anteilnahme des Kenners beobachtete Pierre (...)» *Waffen für Amerika*. Vol. 1. Op. cit., p.387.

2 Ainsi ibidem, p.383 et p.385.

d'éléments d'écriture dramatique que l'on retrouve dans maints épisodes de l'œuvre romanesque. Si, dans la pièce *Waffen für Amerika*, l'intention de l'auteur semblait être d'éluder les sommets dramatiques attendus par le spectateur, dans le roman, en revanche, l'écrivain a privilégié, pour la mise en forme des grands moments de la fable, une écriture relevant de l'expression dramatique. En dehors des deux scènes déjà analysées, on pourrait évoquer, dans le deuxième chapitre du roman («Franklin») l'entrevue de Beaumarchais et de Franklin (p. 135-140); plus loin, dans le chapitre 4 («Josef»), la discussion sur Franklin et sur le despotisme éclairé, dans laquelle se trouve entraîné Joseph II lors d'une réception chez la Princesse de Rohan (p. 223-227); ou encore le dialogue entre Franklin et Mr. Adams lors du départ de ce dernier, rappelé en Amérique¹; enfin, dans les dernières pages du roman, la scène brève où Louis XVI échange quelques réflexions avec ses ministres, à Versailles, avant l'entrée de Franklin².

A peine est-il encore nécessaire de souligner l'importance du théâtre comme motif dans le roman, tant il est attaché au personnage de Beaumarchais et à la vie de cour autour de Marie-Antoinette. Tout l'historique de la pièce *Le Mariage de Figaro*, du jaillissement de la première idée jusqu'à la représentation publique qui défie la censure, trouve sa place dans le roman, dans des scènes hautes en couleurs. La plus brillante est sans doute celle de la lecture de la pièce en présence du Roi, le Marquis de Vaudreuil s'étant chargé des deux rôles du Comte d'Almaviva et de Figaro, symbole de la duplicité de la noblesse envers la monarchie, dont Feuchtwanger a fait un des ressorts de l'œuvre³. Que nous sommes loin ici de la pâle évocation de la représentation manquée du *Barbier de Séville* au deuxième acte de la version dramatique de *Waffen für Amerika*! Dans le roman, le théâtre prend toute sa dimension de jeu d'intrigues entre les mains des nobles⁴ et de moyen de revendication contre l'absolutisme entre celles de Beaumarchais.

Toujours enclin à chercher la connivence du lecteur, bon connaisseur de son œuvre, et à ironiser sur ses propres faiblesses, Feuchtwanger ne manque pas de prêter à son héros Beaumarchais l'intention d'écrire une comédie sur le vieux Franklin, intention bien vite abandonnée tant s'avère ardue la construction d'une œuvre dramatique autour du personnage. Ce jeu de miroir par lequel, un instant, l'auteur s'identifie à la figure de Beaumarchais, se lit comme un adieu de l'écrivain à

1 Dans le dernier chapitre de la troisième partie, intitulé «Ça ira». In: *Waffen für Amerika*, op. cit., vol. 2, p.342-345.

2 Ibidem, p.351-352.

3 *Waffen für Amerika*. Op. cit., vol. 2, p.144-149.

4 Ainsi lorsqu'est monté le *Guillaume Tell* d'un certain «Monsieur Lemierre» en prélude à la rencontre de Franklin avec la Reine (vol. 1, p.380 et suiv.). Comme élément d'intrigue, le théâtre remplace ici avantageusement les péripéties compliquées de l'Affaire du Collier, par trop développées dans la pièce.

l'esquisse dramatique de *Waffen für Amerika*, qu'il n'a pas jugée digne de sortir de ses tiroirs. L'auto-ironie n'est-elle pas perceptible dans l'emploi du style indirect par lequel Feuchtwanger semble prendre ses distances à l'égard de son propre talent dramatique ¹ ?

Histoire et temps présent: la construction analogique.

Dans la pièce *Waffen für Amerika*, l'évocation de la dialectique de progrès, si elle est perceptible, se trouve pourtant singulièrement limitée du fait des choix artistiques du dramaturge. Parmi ces choix, déjà analysés plus haut, il y a d'abord celui du registre de la satire, voire du grotesque; ensuite, celui du lieu unique de l'action: la Cour de Versailles. Dans ce milieu de Cour, où les nobles se plaisent, par goût du jeu et de l'intrigue, à «scier la branche sur laquelle ils sont assis» ², les idées progressistes ne peuvent s'exprimer de façon crédible. Ni Beaumarchais, ni Franklin n'y parviennent, exception faite, peut-être, de la scène d'entrevue entre Franklin et la Reine (I, 3). Il est d'ailleurs significatif que le mot «Progrès» n'apparaisse jamais dans la pièce, alors qu'il se trouve au centre du roman, en étant, selon les propres termes de l'auteur, «le héros véritable». Le dramaturge lui préfère le mot «Raison» qu'il met dans la bouche de Beaumarchais et du jeune «déiste» Félicien Brunot ³. Ainsi c'est la philosophie des Lumières qui s'exprime ici et là dans la pièce plutôt qu'une véritable philosophie de l'histoire ⁴, comme le roman en apportera l'expression.

1 «Selbst um den alten Franklin herum habe er (= Beaumarchais) ein Stück zu bauen versucht. Der Mann im braunen Pelzrock und mit der eisengerahmten Brille sei die rechte Figur für eine Komödie, eine biederer Heldenvater, weise, rührend und ein wenig lächerlich. Nur sei es verdammt schwierig, um ihn herum die Maschinerie eines Stückes zu bauen. Er wenigstens, doch sonst nicht blöde in solchen Erfindungen, sehe keine glaubhafte Möglichkeit, den Helden und die Gegenspieler so zusammenzubringen, daß sie witzig und kämpferisch Rede und Gegenrede tauschen könnten. Auf der einen Seite stehe der Alte aus Philadelphia, auf der andern Versailles, der Hof, und wenn auch nur wenige Meilen voneinander entfernt, seien sie doch getrennt wie durch den Ozean, sie könnten nicht in einen Bühnenrahmen gespannt werden. Es sei ein Jammer, daß somit die Figur des alten Franklin monologisch bleibe und daß sich keine Komödie um ihn herum ersinnen lasse». Ibidem, vol. 1, p.370-371.

2 L'image revient à plusieurs reprises dans la pièce comme dans le roman, jouant un rôle de leitmotiv.

3 Ainsi Beaumarchais à Fersen, à propos de la victoire des Insurgents: «Sie haben einen Staat gegründet der Umsicht und der Vernunft». II, 2, p.462.
Félicien Brunot, interrogé par la Reine, définit son utopie d'un monde sans rois en ces termes: «Es wäre die Rückkehr zur Natur und zur Vernunft». I, 2, p.410.

4 Feuchtwanger donne plutôt une sorte de parodie naïve de philosophie de l'histoire lorsqu'il prête à Louis XVI, poussé par son entourage à aider l'Amérique, ces mots fatalistes: «Die Weltgeschichte zeigt, daß so was nie gut ausgeht und mein Gewissen ist dagegen». I, 2, p.405.

Puisqu'aussi bien, dans la pièce, le conflit central se situe entre les représentants du régime absolutiste et non entre les forces de progrès et les forces de réaction ¹, on peut se demander quelle valeur d'actualité pouvait avoir l'œuvre dans l'esprit de l'auteur, en 1943/1944, au moment où il la composait.

Le parti-pris de légèreté qu'avait choisi Feuchtwanger dans la pièce, pour dépeindre le déclin de la société absolutiste comme une sorte de comédie burlesque, correspondait à une certaine image de la France qu'il avait connue en juin 1940. Légèreté, inconscience, «Je m'en-foutisme» sont les mots qui reviennent sous sa plume dans *Le Diable en France*, ses souvenirs d'internement au moment de la débâcle française, pour qualifier les dirigeants d'alors. Cette «stupide et déplorable comédie» ² qui heurtait sa raison et dans laquelle il s'était trouvé pris, impuissant, Feuchtwanger en retrouvait la préfiguration dans les derniers sursauts de l'Ancien Régime. Le «Clan» de la Reine à la Cour de Versailles, tirant les ficelles dans le sens de son seul intérêt, n'est pas sans rappeler le rôle imputé en 1940 aux «Deux Cents familles», dont le roman *Simone* s'est fait l'écho. Gangrenée de l'intérieur en quelque sorte, la France s'est effondrée au premier choc, malgré la lucidité de certains qui, comme Louis XVI, à la veille de la Révolution, tentèrent d'empêcher sa chute. Lorsque Feuchtwanger commença à rédiger la pièce dans l'hiver 1943, la défaite de Stalingrad avait déjà sonné le glas de l'hégémonie fasciste et, avec elle, celui d'une classe dirigeante en France qui n'avait pas compris dans quel sens allait l'histoire.

Toute la perspective change si, pour interpréter la pièce, on en privilégie l'autre face: la face révolutionnaire. C'est la démarche qu'adopte Dahlke ³. Elle est intéressante dans la mesure où il ne se réfère pas seulement aux explications données par l'auteur a posteriori, après la rédaction du roman, mais cite un article écrit par Feuchtwanger aux USA, en novembre 1941 à l'occasion du vingt-quatrième anniversaire de la Révolution d'Octobre ⁴. De l'avis de l'écrivain, il existe une ligne directe entre la naissance des Etats-Unis d'Amérique, le 4 juillet 1776, et celle de l'Union Soviétique, le 7 novembre 1917. Et aujourd'hui, le combat de l'Union Soviétique est la suite naturelle de toutes les guerres de libération qu'ont eu à mener les Etats Unis. La conviction avec laquelle Feuchtwanger développe cette analogie, à une époque où l'URSS venait d'être attaquée par Hitler et se retrouvait seule, en Europe,

1 Voir à ce sujet: Horst HARTMANN: *Lion Feuchtwanger: «Waffen für Amerika». Eine gattungsästhetische Untersuchung*. In: *Weimarer Beiträge*, 8, 1962, p.584. Cet article constitue une des très rares contributions à l'étude du rapport entre drame et roman dans la production littéraire de Feuchtwanger.

2 *Le Diable en France*. Traduction de l'allemand par G. PERRIN. Paris (Godefroy), 1985, p.38.

Voir à ce sujet notre analyse: *Feuchtwanger et la France: Mai 1940 ou la rencontre avec le diable du «Je-m'en-foutisme»*. In: *Revue d'Allemagne*, 18 (1986), 2 (Avril-Juin 1986), p.337-352.

3 Hans DAHLKE: *Anhang*, in: *Dramen II*, op. cit., p.778.

4 L'article a été publié en anglais le 11 novembre 1941 dans le périodique américain *The New Masses*. D'après Dahlke, *ibidem*, p.778.

pour faire front à l'avancée fasciste, fait de ce texte une véritable profession de foi. On peut considérer comme fort probable que le dramaturge ait conçu la pièce *Waffen für Amerika* dans cette perspective, même si rien dans le texte ne révèle cette intention analogique. Rien, sauf peut-être une scène dont Dahlke croit pouvoir donner la «clé»: il s'agit du dernier tableau du deuxième acte où Benjamin Franklin tente de justifier, d'abord devant le Comte de Maurepas, puis devant le Roi, la conclusion par le Congrès Américain d'une paix séparée avec l'Angleterre, en 1782¹. Il faudrait, selon Dahlke, y voir une analogie avec un événement qui, en août 1939, avait mis en effervescence le monde des émigrés: la signature du pacte germano-soviétique de non-agression, considéré par beau-coup comme un coup de poignard dans le dos porté aux adversaires de l'hitlérisme par le pays même dont ils attendaient un soutien². Les arguments de Franklin sont ceux d'un pacifiste, parlant au nom du peuple las d'un conflit meurtrier. On sait que l'argument avancé pour justifier la volte-face de Staline était la sauvegarde de la paix. Même au plus fort de la polémique, Feuchtwanger s'était toujours refusé à douter de l'intégrité du maître du Kremlin.

Si, comme le souligne Dahlke, ce motif d'analogie n'avait plus de raison d'apparaître dans le roman du fait de l'évolution des événements, on ne voit pas très bien, en fait, comment il pourrait se justifier en 1943/1944, dans le drame. C'eût été en effet un rappel bien intempestif à un moment où l'URSS avait besoin de l'appui militaire total des pays libres. «Pour le tiroir» évidemment, si tant est que le dramaturge ait dès l'abord conçu la pièce à cette fin, tous les jeux d'analogie étaient permis. Mais ils étaient aussi singulièrement limités, dans leur portée, par la facture satirique de l'œuvre.

Dans ce jeu de constructions analogiques entre histoire et temps présent, les développements narratifs et la multiplicité des perspectives que permettait le roman offraient à l'auteur de tout autres possibilités, avec toutefois cette difficulté: au cours des deux années qu'exigera la rédaction du roman, entre 1944 et 1946, les événements allaient évoluer rapidement, donnant un regain d'actualité au sujet, et, en même temps, en déplaçant les accents.

Après le succès du débarquement allié en Normandie, en juin 1944, la reconstruction de l'Europe peu à peu libérée et le rôle qu'allaient jouer dans cette reconstruction les deux grandes puissances, USA et URSS, prenaient le pas sur les réflexions à propos de l'hégémonie fasciste. Ainsi, dans la parabole historique à travers laquelle il prétendait dépeindre et interpréter le présent, Feuchtwanger se devait de mettre en avant la réalisation de la grande utopie d'un Nouveau Monde sur la base des principes démocratiques de la Déclaration américaine d'Indépendance. La

1 *Waffen für Amerika*, II, 3, op. cit., p.481-485.

2 Voir DAHLKE: *Anhang*. Op. cit., p.779.

désagrégation de la société de l'Ancien Régime, objet de la pièce pour l'essentiel, passait au second plan.

Plus n'était besoin alors pour le romancier de recourir à des motifs anecdotiques tels que l'Affaire du Collier ou la relation de la Reine avec le comte Axel Fersen, largement développés dans la pièce pour dépeindre la légèreté de l'aristocratie française. Aux fantoches représentant la Cour de Versailles dans le drame, succédaient des personnages campés avec force, animés par une vision de l'histoire. Ainsi, le Marquis de Vaudreuil, aristocrate cynique, qui, sciemment, travaille à la chute de la monarchie, parce qu'il la juge inévitable ¹; le Comte de Maurepas, avec sa sagesse désabusée et sa foi dans le seul hasard comme force directrice de l'histoire ²; le Comte de Vergennes, farouchement anti-anglais et par là même toujours prêt à soutenir la cause américaine; Turgot, l'homme du refus des compromis, déçu par les mille détours et la «chance» qu'exige le progrès pour se réaliser ³. Tous sont des protagonistes de poids pour Benjamin Franklin qui, lors de ses entretiens avec eux, prend la mesure de sa propre philosophie de l'histoire. L'égalité d'humeur, la patience de l'émissaire américain qui sait que le progrès est inéluctable mais qu'il faut savoir œuvrer pour lui et l'attendre – car c'est à l'homme de donner un sens à l'histoire ⁴ – tout cela trouve son expression dans la petite formule «ça ira», attachée au personnage comme un leitmotiv ⁵.

Sur Franklin se cristallise ainsi la vision dialectique du progrès qui est celle de Feuchtwanger. L'auteur réussit à camper un personnage de rassembleur des forces antagonistes de son époque. Il y fallait toute une palette de personnages, tant du côté des représentants de l'Ancien Régime que du côté du peuple et de la bourgeoisie progressiste de l'époque. Cela, le cadre nécessairement restreint du drame ne pouvait le permettre. C'est en particulier grâce à l'introduction de figures du peuple dans l'intrigue, comme l'actrice Désirée Mesnard et les autres comédiens du Théâtre Français, ou grâce à des scènes populaires ⁶, que Feuchtwanger pouvait rendre perceptible l'analogie qu'il avait dans l'esprit: le combat commun des forces populaires

1 Voir dans le roman *Waffen für Amerika*, op. cit., vol. 1, p.225.

2 «Je länger ich lebe, so deutlicher erkenne ich: die Weltgeschichte hat keinen Sinn. Das rollt und wellt nach allen Richtungen, und wir plätschern und werden mitgetrieben». Ibidem, vol. 1, p.317.

3 Ibidem, vol. 1, p.332.

4 «Ich denke, sagte er, wir versuchen der Weltgeschichte Sinn zu geben». Ibidem, vol. 1, p.317.

5 Traduit dans la pièce par la formule «Und es geht doch», le motif perd toute sa saveur révolutionnaire (ainsi par ex.: acte I, 3, p.428).

6 Dans la pièce, le peuple apparaissait par deux fois, avec le personnage de l'étudiant «déiste» Félicien Brunot (I, 2, p.407) et dans la scène de confrontation de la Reine avec les Dames de la Halle (II, 2, p.468). Dans le roman, c'est le peuple qui donne toute sa dimension, par exemple, à la libération de Beaumarchais de la prison Saint Lazare ou à la représentation publique du *Mariage de Figaro*.

et des esprits progressistes contre l'Ancien Régime, en France comme en Amérique, devait évoquer celui du peuple russe faisant triompher la Révolution en 1917 et défendant les acquis révolutionnaires contre le fascisme, après l'invasion de l'URSS par les troupes allemandes en juin 1941.

Pour la poursuite de l'analogie entre l'histoire passée et le temps présent, le motif de la victoire de Saratoga, victoire posée comme condition par Louis XVI pour la conclusion de l'Alliance entre la France et les révolutionnaires américains, prenait une importance décisive. Yorktown, dans la pièce, marquait la victoire finale, épilogue encore utopique dans la perspective du combat antifasciste des années 1943/1944, mais le dramaturge tenait alors à exprimer ainsi sa foi dans l'écrasement du fascisme. En organisant le roman autour de la victoire de Saratoga, le narrateur renvoyait sans peine le lecteur à la capitulation allemande de Stalingrad en février 1943, événement essentiel pour la décision américaine de soutenir le gouvernement soviétique dans la lutte contre Hitler. Les fameux convois de l'Atlantique trouvent facilement leur correspondance dans les navires affrétés par Beaumarchais pour envoyer des armes aux Insurgents.

Cette construction analogique n'est pourtant pas sans présenter quelques difficultés du fait de l'inversion des rôles des différents protagonistes. Les Etats Unis d'Amérique n'apparaissent plus ici comme le pays de la première révolution démocratique, préfigurant la Révolution Russe. Ils représentent un système politique différent du socialisme russe mais travaillant, au nom de la Raison, à la même fin, la chute de Hitler, comme Louis XVI avait soutenu les Insurgents pour combattre l'Angleterre. Le Benjamin Franklin du dix-huitième siècle se trouverait ainsi assimilé aux révolutionnaires russes du vingtième siècle, dépendant de l'aide américaine en 1943 pour sauvegarder les acquis de la Révolution.

Dès lors, n'était-il pas tentant de chercher jusqu'où Feuchtwanger avait pu pousser l'analogie ? Hans Albert Walter s'y est appliqué dans son étude substantielle sur le roman, à l'occasion de sa réédition en 1986 ¹. A grand renfort de citations tirées du récit de voyage *Moskau 37*, Walter établit ainsi l'équivalence: Franklin = Staline, Arthur Lee, l'autre émissaire américain, rival de Franklin, prenant les traits de Trotzki ².

Certes, certains rapprochements de termes sont troublants ³ et permettent de penser qu'effectivement Feuchtwanger n'a guère varié dans son appréciation du

1 Hans Albert WALTER: *Der falsche Franklin ...*In: Op. cit. vol. 2, p.355 à 427.

2 Ibidem, p.405 et suiv.

3 Ainsi Franklin assurant sa position à la fin du roman en tant que «Alleinbevollmächtigter», ce que fut aussi Staline, ou Arthur Lee accusé de «saboter» l'action de Franklin comme Trotzki celle de Staline. Ibidem. En revanche, il paraît difficile de rapporter les termes-clés de Raison et de Progrès à la seule réalité soviétique. En effet, s'ils reviennent si souvent dans les pages du roman, en particulier dans la bouche de Franklin, et aussi dans *Moskau 37*, c'est parce que la référence aux

régime soviétique entre 1937, où il formulait son triple «oui» à Staline, et 1946. Pourtant, faut-il vraiment pousser à bout la démonstration, pour finalement montrer l'incohérence du système analogique du romancier ? C'est ce que fait H.A. Walter lorsque, par exemple, il établit l'équivalence: Joseph II = Roosevelt, mais critique en même temps le peu d'importance du personnage dans le roman ¹. Le procédé est tout aussi irritant lorsque, constatant l'impossibilité de trouver un équivalent contemporain à la figure de Louis XVI, le critique conclut à l'échec du schéma analogique de l'auteur ².

De la pièce *Waffen für Amerika* qui pourrait marquer la première étape d'une recherche d'analogie sous la plume de Feuchtwanger, Walter ne souffle mot. Pourtant, elle est éclairante sur un point que l'on pourrait objecter au sérieux de l'analyse critique de Walter: cette première approche du sujet dénotait, nous l'avons vu, une volonté de jeu satirique et léger avec les données de l'histoire. Ne devrait-on pas aussi dans le roman créditer l'auteur d'une même volonté de jeu lorsqu'il émaille son texte de quelques détails suggérant des analogies précises, comme pour exciter la sagacité du lecteur ? Après l'échec, auprès de la critique, de *Der falsche Nero*, ce roman satirique à clés que Feuchtwanger avait publié en 1936 pour évoquer la prise de pouvoir de Hitler, il ne pouvait être question pour lui de renouveler la tentative. Le jeu analogique qu'il poursuit dans le roman *Waffen für Amerika* et, pour une moindre mesure, dans la pièce, est moins ambitieux, moins militant, et par là même sans doute plus subtil. Cela, les circonstances même l'exigeaient. Sauvé puis accueilli par les Etats Unis dont il avait salué l'entrée en guerre contre le fascisme, Feuchtwanger conservait par devers soi sa foi dans le socialisme, seule voie permettant, selon lui, de construire une «Nouvelle Allemagne» ³. Ces deux pôles de référence, existant conjointement et ne pouvant s'exclure l'un l'autre sans que l'écrivain se renie lui-même, imposaient qu'une pluralité de lectures de l'œuvre soit possible au moment où elle atteindrait un public, donc à partir de 1947.

Dès lors, la mosaïque d'allusions au socialisme, voire à Staline ou à la «guerre froide», patiemment reconstituée par H.A. Walter, n'est plus la marque d'une volonté d'analogie non aboutie (la thèse de Walter), mais dénote une volonté délibérée de multiplier les éclairages sur le monde actuel, à partir de l'histoire. La pièce *Waffen für Amerika* a elle-même sa place dans ce jeu de multi-perspectives ouvertes au lecteur

valeurs des Lumières est une constante chez Feuchtwanger et qu'il y voit, en idéaliste qu'il n'a jamais cessé d'être, le seul contrepoids possible à la barbarie.

1 Ibidem, p.400.

2 Ibidem, p.399.

3 On sait combien fut totale, à partir de 1943, l'adhésion de Feuchtwanger au «Komitee Freies Deutschland» puisqu'il rédigea et signa avec Brecht et Heinrich Mann l'appel «Aufruf an die Deutschen» (1942) qui en préparait la voie.

par l'écrivain et, en dépit de la faiblesse de sa facture dramatique, c'est bien en cela que réside son intérêt.

Lit-on à la suite, dans la continuité de leur rédaction entre 1943 et 1946, la pièce et le roman, en cherchant à analyser la vision analogique globale suggérée par l'auteur, on en arrive à distinguer trois niveaux de lecture.

Le premier est donné dans la pièce: après le roman *Simone*, Feuchtwanger opère, sous le masque de l'histoire, un dernier retour sur la France de la débâcle, dirigée par une classe privilégiée (les «deux cents familles» = la noblesse à la Cour de Louis XVI) dont la puissance est sapée par ceux-là mêmes qui sont aux commandes. La forme satirique choisie par le dramaturge reflète toute l'amertume d'un homme pris au piège de l'Europe devenue fasciste. Mais sa foi dans la dialectique du progrès s'incarne dans les deux personnages de Beaumarchais et Franklin. L'œuvre a valeur d'appel à continuer le combat antifasciste dont l'issue ne peut être qu'heureuse, à l'image de la lutte d'Indépendance des Etats Unis d'Amérique. L'Amérique apparaît comme le pays de la liberté, celui où Feuchtwanger a trouvé asile.

Le roman ouvre d'abord une seconde perspective: l'entrée de l'Amérique de Roosevelt dans la guerre peut apparaître comme une dette réglée envers la France qui avait permis aux Insurgents du dix-huitième siècle de triompher dans leur lutte pour l'indépendance. Lorsque cette même Amérique décide de livrer des armes à l'URSS après l'arrêt des troupes allemandes à Stalingrad, l'idée qui s'exprime alors est celle de l'alliance de deux puissances antagonistes par leurs systèmes politiques mais unies pour un même but, commandé par la Raison: l'écrasement de la puissance hitlérienne. A ce niveau de lecture, l'idée d'union nécessaire des deux grandes puissances l'emporte sur toute prise de position pour le système de société de l'une ou de l'autre.

Vers la fin de l'œuvre pourtant, intervient, à peine déguisé, un nouveau motif: celui de l'impérialisme américain. Feuchtwanger accentue la rivalité qui oppose Arthur Lee et John Adams à Franklin et, au moment où ce dernier doit rester seul à Paris comme unique plénipotentiaire du Congrès américain, il prête à John Adams un monologue intérieur qui est une tirade de défi à l'humanisme de Franklin:

Je vois un Empire américain qui s'étend et s'étend toujours plus pour apporter le bonheur au monde et lui donner la liberté telle que nous la concevons.¹

1 «Ich sehe ein *amerikanisches* Imperium, das sich ausdehnt und immer weiter ausdehnt, um die Welt zu beglücken und ihr Freiheit zu schaffen, so wie *wir* sie verstehen». *Waffen für Amerika*. Op. cit., vol. 2, p.344-345. (C'est l'auteur qui souligne).

Avec ce credo pour la conquête impérialiste du monde, c'est sa vision pessimiste de l'Amérique après Roosevelt, entachée de dissensions internes, de luttes pour le pouvoir, et marquée par une volonté conquérante, que Feuchtwanger soumet au lecteur. Cet anachronisme voyant constitue une sorte d'avertissement au public américain dont le romancier savait qu'il serait le premier à découvrir son œuvre. Plus tard, en 1951, Feuchtwanger est même allé jusqu'à ré-interpréter le roman dans cette seule perspective. Il écrit à Arnold Zweig:

Le livre parle des tout débuts de l'impérialisme américain, il trace sans équivoque le portrait des Lee et Adams, ces premiers représentants de la mégalomanie américaine, et le livre tout entier a pour héros ce progrès qui ne peut être atteint que par la coopération pacifique de tous les peuples. C'est en ce sens d'ailleurs que l'œuvre a été comprise ici, et je crois qu'ici justement, en Amérique, elle a fait plus pour la paix que bien des conférences de paix.¹

Dans cet accent mis par Feuchtwanger sur un aspect finalement secondaire de l'œuvre, la part de l'opportunisme est indéniable: il s'agissait pour l'auteur de dissiper la méfiance et les malentendus que son œuvre avait fait naître en URSS et en RDA dès sa publication par Querido en 1948, l'obligeant à proposer un nouveau titre, *Die Füchse im Weinberg*².

De cette polémique qui a quelque chose de burlesque, car elle s'appuyait probablement sur la seule lecture du titre de l'œuvre, on peut retenir deux choses: le roman a été effectivement reçu comme un message politique de l'écrivain concernant les relations entre les grandes puissances dans l'après-guerre. En revanche, il apparaît clairement que le jeu de correspondances analogiques mené par l'auteur ne l'a pas mis à l'abri des interprétations erronées ou dictées par la situation politique du moment. La profession de foi cosmopolitique³ qui est finalement celle qu'oppose

1 «Das Buch spricht vom frühesten amerikanischen Imperialismus, es zeigt scharf umrissen die Lee und Adams, die ersten Repräsentanten amerikanischen Grössenwahns, und das ganze Buch hat zum Helden jenen Fortschritt, der nur durch friedliche Zusammenarbeit aller Völker erreicht werden kann. In diesem Sinne wurde das Buch auch hier verstanden, und ich glaube, es hat hier in Amerika mehr für den Frieden getan als manche Friedenskonferenz.» Feuchtwanger à Zweig, 2 mars 1951. In: FEUCHTWANGER / A. ZWEIG: *Briefwechsel*, op. cit., vol. 2, p.109-110.

2 Feuchtwanger avait été accusé dans la presse soviétique de faire avec son roman de la propagande pour l'hégémonie américaine en Europe. Voir à ce sujet la correspondance avec A. Zweig, op. cit., vol. 2, pp. 15, 36, 55 et 424, ainsi que la «défense» du roman sous la plume de Heinrich MANN: *Der Roman, Typ Feuchtwanger*. In: *Ost und West*. Hrsg. v. Alfred Kantorowicz, 3 (1949), 6 (Juni 1949), p.16-20. Le titre *Die Füchse im Weinberg* est une allusion biblique («Fahet uns die Füchse, die kleinen Füchse, die die Weinberge verderben; denn unsere Weinberge haben Blüten gewonnen.» In: *Das Hohe Lied Salomonis*, II 15).

3 C'est Franklin qui l'exprime, en ces termes: «Ich träume von einer Zeit, da nicht nur die Liebe zur Freiheit, sondern auch ein tiefes Gefühl für die Menschenrechte in allen Nationen der Erde lebt. Ich

Feuchtwanger à la fin du roman à l'orgueil impérialiste de Mr Adams ne pouvait d'ailleurs, au moment de la guerre froide, pas être comprise autrement que comme un refus d'engagement pour l'un ou l'autre camp. Ainsi, incompris en URSS, Feuchtwanger fut en même temps l'objet des attentions particulières du FBI ¹, bien que nul n'ait alors songé à voir derrière la figure de Franklin celle de Staline.

Représenter la pièce *Waffen für Amerika*, une «pièce à lire» ² plutôt qu'à jouer, tenait de la gageure. L'expérience ne fut tentée qu'une fois, après la mort de l'écrivain, en RDA où l'évocation historique de la décadence de l'Ancien Régime et des prémices de la Révolution Française pouvaient s'insérer sans peine dans le cadre de l'orientation idéologique du moment. La création eut lieu le 19 octobre 1962, dans une mise en scène de Wolfgang Wischnewski, au Théâtre municipal de Zwickau.

L'analyse de la pièce et de la représentation par la critique surprend quelque peu par l'absence de toute référence politique visant à actualiser l'œuvre ou à la replacer dans le contexte de l'exil de l'écrivain. Ainsi dans *Theater der Zeit*, l'organe de critique théâtrale est-allemand ³, l'auteur de l'article souligne avec objectivité la faiblesse de la pièce sur le plan dramatique ⁴, et regrette qu'elle n'ait pas été remaniée pour la scène. Il rend pourtant hommage à l'auteur pour la vivacité des dialogues ainsi que pour la vérité des personnages, dépeints dans toutes leurs contradictions. D'autres critiques ⁵ font état de l'absence de héros véritable dans la pièce, qui aurait déconcerté le public.

Sortir cette œuvre dramatique des tiroirs de l'écrivain, fut ainsi un geste d'hommage à un homme proche de la RDA, plutôt qu'une tentative de réhabilitation du dramaturge ou un geste politique.

träume von einem Zeitalter, da Leute wie wir, wohin immer auf dem Planeten wie unsere Schritte lenken mögen, sagen dürfen: Hier bin ich zu Hause». *Waffen für Amerika*. Op. cit. vol.2, p.344.

- 1 Volker SKIERKA a été le premier à pouvoir exploiter le dossier du FBI sur Feuchtwanger et à en publier des extraits dans sa monographie: *Lion Feuchtwanger*. Op. cit., p.263-267.
- 2 «Ein Lesedrama», telle est la conclusion de Horst HARTMANN dans son analyse de l'œuvre, op. cit., p.585.
- 3 *Theater der Zeit*, 17. Jg, 1962, 12, Berlin (DDR), p.69-70.
- 4 «Die Dramatik ist zugunsten eines historischen Bilderbogens in den Hintergrund gedrängt». Ibidem, p.70.
- 5 D'après Eckhard SCHULZ: *Feuchtwanger als Dramatiker*. Berlin (Felix Bloch Erben), 1974 (41 Seiten). P.30.

Il n'était pas superflu, nous semble-t-il, de replacer la pièce *Waffen für Amerika* dans l'ensemble de la construction analogique de l'auteur, telle qu'elle a évolué dans son esprit et sous sa plume entre 1943 et 1946, sous l'influence des événements politiques d'alors. Feuchtwanger avait, dès 1943, eu l'intuition de l'actualité d'un sujet qu'il portait en lui depuis longtemps. Il a été porté par cette actualité qui a élargi toujours plus sa perspective: embrassant d'abord, dans le drame et dans la première partie du roman, la problématique de l'alliance entre l'Amérique et l'Europe (l'URSS), nécessaire pour mettre un terme à la guerre, il en est arrivé, au terme du roman, au problème des nouvelles hégémonies après 1945 et de la sauvegarde de la paix par une volonté cosmopolitique.

Une fois posée par l'écrivain l'idée de faire du Progrès le héros de son œuvre, la quête de Franklin auprès de la Cour de France, tout comme les événements actuels ne pouvaient être évoqués qu'en tant que processus se déroulant dans la durée. Aussi la forme dramatique traditionnelle, qui exige la peinture de conflits, dans un temps scénique limité, était-elle dès l'abord vouée à l'échec. Le drame épique, selon le modèle brechtien, ne pouvait être le choix de Feuchtwanger, après les âpres discussions qui avaient marqué quelques mois plus tôt le travail avec Brecht sur *Les Visions de Simone Machard*. Le statisme de la structure en tableaux retenue par le dramaturge dans la pièce, le choix d'épisodes historiques se prêtant à une peinture satirique (les tergiversations de Louis XVI avec ses ministres, l'Affaire du Collier), l'absence délibérée de tout sommet dramatique véritable: tout porte à croire que Feuchtwanger a voulu par cette œuvre qui marque son retour à la production théâtrale après une longue interruption, prendre de la distance par rapport à un sujet grave et lui tenant à cœur, en laissant libre cours à son goût du jeu. L'instinct de jeu est d'ailleurs, selon lui, une des motivations qui poussent l'écrivain à se tourner vers des sujets historiques pour évoquer les problèmes actuels ¹. En falsifiant, par exemple, la figure de Louis XVI pour faire ressortir le grotesque du personnage, Feuchtwanger se libérait en quelque sorte de la vision négative de la France que lui avaient laissée la débâcle et son propre internement en 1940. La pièce est une comédie dans laquelle même le personnage de Franklin prend les traits d'un joueur.

La situation du théâtre en exil, qui ne permettait guère d'espérer être joué, explique en outre la légèreté avec laquelle l'écrivain a traité son sujet ainsi que le caractère inachevé de l'œuvre. La pièce «appelle» le roman dont la facture est à la mesure des intentions de l'auteur: montrer la dialectique du progrès. Témoignage des difficultés du théâtre en exil, mais aussi œuvre-témoin du processus d'écriture de l'auteur, la pièce *Waffen für Amerika* marque également le regain de l'intérêt de Feuchtwanger pour l'écriture dramatique, et cela sur un mode qui se démarque délibérément du théâtre épique de Brecht. Deux pièces vont suivre, *Wahn in Boston* et

1 Cf. Lion FEUCHTWANGER: *Das Haus der Desdemona oder Grösse und Grenzen der historischen Dichtung*. Op. cit. p.134.

Die Witwe Capet, dont on peut considérer qu'elles forment avec *Waffen für Amerika* une trilogie sur le thème du progrès, sorte de pendant à la trilogie de la Révolution que constituent les trois romans *Waffen für Amerika*, *Goya* et *Narrenweisheit oder Tod und Verklärung des Jean-Jacques Rousseau*.

B. *Die Witwe Capet* ou: de la légitimité de la violence révolutionnaire

Conçus comme l'illustration de l'inéluctable marche de l'humanité vers le progrès, la pièce et le roman *Waffen für Amerika* avaient introduit dans l'œuvre de Feuchtwanger une longue phase créatrice dont la victoire des Lumières sur l'obscurantisme constituait le centre. Est-ce le hasard qui a voulu que l'inspiration dramatique de l'auteur l'ait amené durant la décennie allant de 1943 à 1952 à concevoir trois œuvres théâtrales sur ce sujet, auxquelles répondaient trois romans que la critique a réunis sous l'appellation de «Trilogie de la Révolution»? Au drame *Waffen für Amerika* qui avait marqué le retour de Feuchtwanger à la scène, avaient en effet succédé, dès la fin de l'année 1946, *Wahn oder Der Teufel in Boston*¹ sur la chasse aux sorcières à Salem, puis, en 1947, *Die Witwe Capet*², émouvant huis clos autour du procès de Marie-Antoinette et de son exécution. Dans l'œuvre romanesque, les personnages de *Goya* (*Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis*, 1951) et Jean-Jacques Rousseau (*Narrenweisheit oder Tod und Verklärung des Jean-Jacques Rousseau*, 1952) allaient rejoindre Beaumarchais et Franklin dans un même combat contre l'Ancien Régime.

On connaît la prédilection de Feuchtwanger pour la structure ternaire, structure dialectique par excellence, selon laquelle il aimait à organiser la matière de chacune de ses œuvres, et à regrouper celles-ci en des ensembles cohérents. La «Trilogie de l'attente» (*Wartesaal-Trilogie*) avait ainsi rassemblé les trois romans consacrés à la montée du fascisme, *Erfolg*, *Die Geschwister Oppermann* et *Exil*, et l'auteur n'avait eu de cesse que soit achevée, malgré les tribulations de l'exil, la trilogie de Flavius-Josèphe (1932-1942). S'il n'est, de fait, pas audacieux de prétendre reconnaître dans les trois dernières œuvres dramatiques de Feuchtwanger une trilogie, il appartiendra de montrer par l'analyse que sa cohérence ne repose pas seulement sur l'évolution historique et la parenté thématique. Les pièces *Wahn oder Der Teufel in Boston* et *Die Witwe Capet* ont été écrites dans la perspective, désormais

1 Lion FEUCHTWANGER: *Wahn oder Der Teufel in Boston*. Ein Stück in drei Akten. Los Angeles (Pazifische Presse), New York, 1948.

L'œuvre n'a jamais paru en traduction française. Edition citée: *Dramen II*, p.491-573.

2 Lion FEUCHTWANGER: *Die Witwe Capet* Greifenverlag zu Rudolstadt (DDR). 1956. L'œuvre n'a jamais paru en traduction française. Edition citée: *Dramen II*, p.577-657. Pour les citations extraites de la pièce, seuls seront indiqués l'acte, la scène et la page dans cette édition.

réalisable avec la fin de la guerre, d'une représentation sur la scène américaine. Si *Waffen für Amerika* n'était, en 1943, qu'une ébauche tout naturellement destinée à rester dans les tiroirs de l'auteur, les deux pièces qui lui succèdent portent la marque d'une volonté d'actualité et par là même d'impact sur le public qui rappelle l'ambition du dramaturge sous la République de Weimar.

Cette «trilogie» serait-elle, dans ses trois volets, à l'image des années quarante qui l'ont vu naître ? Au temps de l'impuissance (dans le domaine dramatique) de l'écrivain en exil, consignés dans son cabinet de travail et s'accrochant à l'idée de progrès devenue si abstraite en 1943 qu'il ne réussit plus à lui donner vie (*Waffen für Amerika*), succède, avec la fin de la guerre, l'heure dramatique du bilan devant l'ampleur inhumaine de la «folie» nazie, hystérie meurtrière qui semble trouver son prolongement dans les excès de la guerre froide (*Wahn oder Der Teufel in Boston*). Avec la complexité du concept de culpabilité, à la lumière du procès de Nuremberg et aussi des procès de Moscou qui soulèvent le problème de la légitimité de la violence révolutionnaire, les hommes revenus d'exil, chargés de reconstruire une «autre Allemagne» se trouvent placés devant une responsabilité historique: voilà le sujet de la pièce *Die Witwe Capet*.

Si l'évocation dramatique du procès de «la Veuve Capet», bien que rédigée en 1947, immédiatement après *Wahn oder Der Teufel in Boston*, mérite d'être analysée à la suite de *Waffen für Amerika*, c'est pour une raison simple: les deux œuvres semblent conçues en contrepoint.

Des marionnettes, des fantoches: tels apparaissaient le Roi Louis XVI et la Reine Marie-Antoinette dans *Waffen für Amerika*, sur le mode trop souvent burlesque et caricatural dans la pièce, avec plus de nuances et par là de crédibilité dans le roman. En s'attachant maintenant, trois ans après l'achèvement du drame, un an après celui de la fresque romanesque, aux derniers jours de la Reine de France, rabaissée à sa seule identité de «Veuve Capet», c'était la face tragique de la marche de l'histoire vers le progrès que Feuchtwanger avait voulu mettre en scène. A la comédie du marché de dupes dont Louis XVI était le pâle protagoniste face à Franklin et Beaumarchais, succédait la tragédie de «l'Autrichienne» qui devait mourir au nom de la nécessité historique. Amoureux des contrastes puissants et des idées fortes depuis ses débuts littéraires, Feuchtwanger ne pouvait laisser passer un si beau sujet dont tous les détails lui étaient présents grâce aux recherches historiques de vaste ampleur qui avaient précédé la rédaction du roman sur Franklin. On ne s'étonnera pas d'ailleurs qu'il ait prévu, au départ, de développer la matière du drame de «la Veuve Capet» en une œuvre romanesque centrée sur le procès de la Reine. Celle-ci ne fut jamais écrite.

Commentant *Waffen für Amerika*, Feuchtwanger avait en quelques lignes brossé un portrait de la jeune Reine de France qui laissait déjà percer, derrière la grâce juvénile et le jeu, le drame futur de la désillusion:

*Cette charmante Marie-Antoinette, enjouée et, au fond, sans malice, Reine et petite fille à la fois, qui croit toujours qu'il lui faut jouer le rôle du destin et faire passer tout le monde autour d'elle par ses quatre volontés, alors qu'elle n'est elle-même qu'une marionnette, tantôt entre les mains de ses favoris, tantôt entre celles de Benjamin Franklin ou de Beaumarchais.*¹

En l'an 1793, quelque dix années après l'image triomphante de la Monarchie française sur laquelle Feuchtwanger avait laissé Marie-Antoinette clore la dernière scène de la pièce *Waffen für Amerika* (p. 490), le monde est comme inversé. Voilée de noir, le visage marqué par l'épreuve, les cheveux déjà gris en dépit de ses trente-huit ans à peine, la veuve de Louis XVI est incarcérée à la prison du Temple avec ses enfants et la sœur du Roi, ne vivant plus que pour le jeune dauphin Louis. Ce sont les ultimes journées de la vie d'une femme brisée, avilie, que déroule l'œuvre dramatique dans le huis clos des prisons et des salles d'interrogatoire. Avec cette héroïne unique, écrasante, autour de laquelle tourne toute l'action de cette «pièce en trois actes», comme l'auteur l'a intitulée, le lecteur croit retrouver le schéma familier du théâtre classique: pris dans les rouages d'un destin inexorable contre lequel il se débat, puis anéanti au terme d'une prise de conscience dont il sort grandi, le héros principal polarise sur lui toute l'attention et l'émotion du spectateur. Feuchtwanger tournerait-il ouvertement le dos au théâtre «anti-aristotélicien», «épique», prôné par Brecht, son modèle dramatique, en renouant avec un théâtre de l'illusion et de l'identification que celui-ci avait rejeté en raison de son «improductivité», au sens marxiste du terme ?

Ne nous y trompons pas. Feuchtwanger savait dès le départ que là était l'écueil à éviter: susciter la seule émotion du spectateur devant le destin tragique d'une femme que les Révolutionnaires avaient traitée honteusement, signifiait du même coup réduire la Révolution à l'image d'inhumanité et d'injustice qu'en donnaient ses détracteurs. Il lui fallait donc éviter de donner de Marie-Antoinette l'image idéalisée d'une martyre de l'histoire et permettre au spectateur une distance critique à l'égard du personnage.

Comme s'il était soucieux de prévenir les objections, l'auteur s'est choisi un garant historique de taille en la personne de Karl Marx qui lui fournit l'épigraphe de

¹ «...die liebenswerte, im Grunde gutartige verspielte Marie-Antoinette, königlich und backfischhaft, die immer glaubt, sie müsse Schicksal spielen und rundum alle nach ihrem Willen bewegen, während sie selber immer Puppe ist, bald in den Händen ihrer Günstlinge, bald in den Händen Benjamin Franklins oder Beaumarchais». In: Lion FEUCHTWANGER: *Zu meinem Roman «Waffen für Amerika»* (1954). Op. cit. p.396.

la pièce. Il s'agit d'une considération à propos de la chute de l'Ancien Régime, tirée de la *Contribution à la Critique de la Philosophie du Droit* de Hegel, écrite en 1844.¹ Distinguant entre la notion d'«erreur historique» et celle d'«erreur personnelle», Marx avait fourni à Feuchtwanger l'idée-force autour de laquelle allait s'articuler sa pièce:

*Ce qui m'attirait dans ce sujet, c'était précisément le contraste entre l'innocence subjective (de Marie-Antoinette) et sa culpabilité objective, cette dialectique donc qui est constitutive de tant de procès politiques.*²

Par cette phrase percutante, extraite de l'auto-commentaire dont, fidèle à son habitude, il avait accompagné la publication de la pièce, Feuchtwanger montrait son intention de s'engager délibérément sur un terrain politique. Le jeu n'était pas sans risques, car dans les années 1947-1948, les références que pouvait fournir l'actualité dans le contexte de la division de l'Allemagne et de la guerre froide, étaient multiples. Fallait-il penser aux procès de Moscou dans les années trente dont on parlait de nouveau avec insistance en cette période d'après-guerre où se construisait une «Nouvelle Allemagne» sous contrôle soviétique ? Ou bien au Procès de Nuremberg qui s'était déroulé entre novembre 1945 et octobre 1946 ? Ou encore aux manifestations de la justice aux Etats-Unis où dans la vague d'anti-communisme préluant à l'«ère McCarthy», tout interrogatoire, tout procès devenait politique ?

De toute évidence, l'auteur n'a pas voulu que s'impose au lecteur l'une ou l'autre référence, ménageant en quelque sorte une équivoque qui donnerait une portée plus générale à la pièce et sauvegarderait sa cohérence historique.

Mais il importe, dans un premier temps, de laisser cette signification politique de la pièce en suspens pour en revenir à l'héroïne elle-même et au cheminement que lui fait parcourir l'auteur au cours des trois actes qui composent la pièce, jusqu'à la scène finale de la marche au supplice. Mener son personnage, grandi par l'épreuve, à une sorte d'apothéose, comme l'a fait Stefan Zweig dans sa biographie³, ou lui garder sa dimension simplement humaine avec ses faiblesses et

¹ «Solange das Ancien Régime als vorhandene Weltordnung mit einer erst werdenden Welt kämpfte, stand auf seiner Seite ein weltgeschichtlicher Irrtum, aber kein persönlicher. Sein untergang war daher tragisch.»

In: Karl MARX: *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*. Einleitung. In: Karl MARX, Friedrich ENGELS: *Werke*, Band I, Berlin (Dietz-Verlag), 1974, p.381.

² «Was mich an dem Gegenstand reizte, war gerade dieser Gegensatz zwischen subjektiver Unschuld und objektiver Schuld: die Dialektik, die das Wesen so in der politischer Prozesse ausmacht». In Lion FEUCHTWANGER: *Die Witwe Capet* (Auto-commentaire). In: *Neue Deutsche Literatur*, 2. Jg. Nr 7, Juli 1954, p.17. Cité d'après: *Dramen II*, op. cit. p.658.

³ Stefan ZWEIG: *Marie-Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters*. Frankfurt/Main, 1932. Edition citée: Frankfurt/Main (S. Fischer Verlag), 1951.

ses contradictions: c'était l'alternative qui s'offrait à Feuchtwanger et dont dépendait toute l'interprétation de l'œuvre par le public. L'image qu'il a finalement voulu donner du personnage de Marie-Antoinette n'est sans doute pas sans rapport avec l'intérêt que portait à ce rôle la grande actrice Ingrid Bergman. L'auteur a même reconnu en elle l'inspiratrice sans laquelle la pièce n'aurait jamais vu le jour:

C'est sur l'insistance d'une grande actrice que je me décidai finalement à écrire la pièce.¹

Cet engagement d'une actrice de renom pour son projet dramatique signifiait alors pour Feuchtwanger beaucoup plus qu'une simple rencontre anecdotique. Pour la première fois en effet depuis le début de l'exil, il pouvait concevoir un personnage qui serait incarné à la scène et qui exigeait de lui une peinture vivante et complexe. Cette Marie-Antoinette ne pouvait être la simple incarnation d'une idée. Peut-être nous faudra-t-il reconnaître que nous devons à Ingrid Bergman le meilleur rôle féminin de toute l'œuvre dramatique de Feuchtwanger...

Le premier acte de la pièce a pour cadre la vieille tour du Temple où la Reine est restée emprisonnée depuis l'exécution de Louis XVI en janvier 1793, avec ses enfants et Madame Elisabeth. Ici sonne le glas du dernier espoir de Marie-Antoinette: être libérée avec le jeune dauphin par Fersen et ses amis ou par les troupes contre-révolutionnaires qui assiègent alors Maubeuge et menacent Paris. Les quatorze scènes de l'acte, toutes assez brèves, se déroulent dans la soirée et la nuit du complot: avec l'aide de Michonis et du chevalier de Rougemont (sic), et avec la complicité de la gardienne, Madame Tisson (sic), Marie-Antoinette doit quitter la prison du Temple en habit d'homme ceinte de l'écharpe tricolore des membres de la Commune. La tentative est éventée, le jeune Louis Capet est séparé de sa mère.

En dehors de quelques imprécisions sur les noms des personnages, puisque l'histoire a retenu ceux du Chevalier de Rougeville et de la femme Tison, l'auteur a veillé à une certaine fidélité historique. Il se contente de concentrer les événements. Ainsi deux complots ne font plus qu'un, celui conçu en juin 1793 par le baron de Batz avec l'aide de Michonis, administrateur des prisons, et celui du 28 août alors que la Reine avait déjà été transférée à la Conciergerie, avec Rougeville, la fameuse «affaire de l'œillet» dont Alexandre Dumas a tiré son roman. Rien donc ne rappelle la désinvolture quelque peu irritante avec laquelle la chronologie historique se trouvait bafouée dans la pièce *Waffen für Amerika*.

1 «Es geschah auf das Drängen einer grosser Schauspielerin, daß ich das Stück schliesslich doch schrieb». Lion FEUCHTWANGER: *Die Witwe Capet*. (Auto-commentaire), op. cit. p.651.

La Reine n'apparaît qu'à la cinquième scène de l'acte. Le spectateur découvre alors en elle un personnage aux facettes multiples: une mère émouvante et vulnérable, qui n'a d'yeux que pour le dauphin dont elle doit souffrir l'endoctrinement républicain par le savetier Simon et qu'elle hésite à abandonner dans son évasion (scène 5); une Reine déçue, gardant toute sa dignité même dans l'instant où, sa tentative de fuite ayant été trahie, elle se retrouve pitoyablement déguisée en homme, face au redoutable Hébert (scène 11); mais aussi une femme encore jeune qui, dans l'attente du Comte Fersen dont elle espère sa délivrance, vit encore les émois d'une amante fragile (scènes 7 et 8). Une sorte d'élan juvénile, un esprit romanesque lui sont restés, alliés à la foi inébranlable dans la légitimité de droit divin qui demeure attachée à la monarchie et dont elle-même et le dauphin sont les détenteurs:

Nous sommes sanctifiés. Nous sommes la Monarchie.¹

En face d'elle, Madame Elisabeth, la sœur du Roi, incarne un personnage qui paraît trop solide, trop raisonnable. Sans illusions et sans passions, elle offre le contrepoint nécessaire à la figure complexe de Marie-Antoinette. Feuchtwanger n'a pu résister à la tentation de lui faire prononcer quelques sages formules sur les hésitations de l'Empereur d'Autriche ou sur les luttes intestines des révolutionnaires qui dénotent une prescience des événements à venir quelque peu anachronique.

Dans ce premier acte, la brutalité des hommes de la Terreur, qui bientôt chercheront à avilir la Reine par les moyens les plus bas, n'est encore que suggérée. Le savetier Simon joue son rôle d'éducateur du Dauphin, consciencieux et borné. Plus que les mots, les jeux de scène sont parlants, ainsi dans ce passage où les prisonnières sont confrontées au personnage d'Hébert, sorte d'incarnation machiavélique du destin, qui va s'acharner sur Marie-Antoinette:

Les trois femmes reculent.

Marie-Thérèse, saisie d'effroi et de dégoût:— Vous êtes — ce... ? Elisabeth,

avec force: tais-toi.

Hébert: lui-même.²

Tout le poids du mépris et de l'horreur dont est chargé le démonstratif «jener» dans le texte allemand, ne saurait être rendu par la traduction de ce passage, d'une force dramatique évidente.

1 «Antoinette: Wir sind geheiligt. Wir sind die Monarchie». Acte I, scène 8, p.592.

2 «Die drei Frauen sind zurückgewichen
MARIE THERESE voll Schreck und Widerwillen: Sie sind -jener- ?
ELISABETH heftig: Schweig.
HEBERT: Ja. Ich bin jener». Acte I, scène 12, p.600-601.

A la fin du premier acte, l'étau s'est resserré sur les prisonnières. Les scènes se déroulent rapidement, avec une grande concentration de dialogues dans cet espace unique, ce huis clos étouffant qu'est la prison du Temple.

Le deuxième acte de la pièce introduit le spectateur dans le cercle des Membres du Comité de Salut Public et du Tribunal Révolutionnaire, dans une salle des Tuileries. Là va se jouer le sort de Marie-Antoinette, dans un débat d'abord sans passion sur l'opportunité de la mise en accusation de la Reine. Sur le front du Nord, la situation des armées révolutionnaires est plus que précaire. Le sort de la ville de Maubeuge et celui de l'Autrichienne apparaissent désormais indissociables. Robespierre demeure en retrait dans cette discussion. Sur la scène, une porte mène à son cabinet de travail, mais elle ne s'ouvrira pas, et l'Incorruptible laisse ainsi Saint-Just et Hébert décider du sort de la Reine. Les arguments de Saint-Just sont politiques: ne pas montrer de faiblesse devant les Autrichiens hésitants (scène 1). Ceux d'Herman et Fouquier sont juridiques: les chefs d'accusation qu'ils viennent soumettre au Comité permettent de conclure à la haute trahison (scène 2). Mais ne vaut-il pas mieux laisser en suspens toute l'affaire et garder la «Veuve Capet» comme moyen de négociation dans d'éventuels pourparlers de paix ?

Il y a des époques où même l'œil le plus exercé ne reconnaît plus où s'arrête la politique et où s'arrête la justice,

conclut Herman ¹. Le dualisme des exigences de la politique et de celles de la justice sera désormais au centre de l'acte qui, après l'intervention des «témoins» à charge, Hébert et Simon accusant la Reine d'actes pervers sur son fils (scène 4), culmine dans les scènes d'interrogatoire de la prisonnière du Temple.

Non sans habileté, Feuchtwanger a choisi de mettre en scène ces interrogatoires préliminaires, qui déboucheront sur la décision de mise en accusation de la Reine, et non le procès lui-même qui eût exigé des moyens scéniques considérables. En outre, un tel élargissement au procès public aurait fait éclater ce huis clos qu'il voulait conserver jusqu'au dernier tableau du troisième acte où la scène s'ouvre sur les rues de Paris pour l'exécution de la condamnée. Tout est joué déjà dans ces interrogatoires et le spectateur comprend sans peine que le procès lui-même se déroulera selon une mécanique bien agencée dont l'issue est fixée d'avance.

L'émotion a sa place dans les scènes où la Reine affronte seule et dans la plus grande dignité des hommes qui savent tous qu'il faut la condamner, mais dont les avis divergent seulement sur le moment le plus opportun et sur les moyens pour le

¹ «Herman: Es gibt Zeiten, da auch das schärfste Auge nicht mehr erkennt, wo die Politik aufhört und die Justiz beginnt». Acte II, scène 2, p.608.

faire. «Nous sommes très seuls», laisse-t-elle échapper (scène 5), en entendant citer contre elle des petites gens que la Couronne avait traités en amis. Son fils même, considéré par elle non comme un enfant mais comme le Roi légitime, non seulement lui échappe mais se retourne contre elle lors d'une confrontation humiliante mise en scène par Hébert. Répugnant au recours à des procédés avilissants, mais contraints de s'y plier par Hébert et même Saint-Just, le Président et l'Avocat Général du Tribunal Révolutionnaire laissent la Reine interroger elle-même le jeune Louis-Charles dans une scène où l'auteur a réussi à éviter des précisions de mauvais goût (scène 6). Un seul ami est resté fidèle, le Chevalier de Rougemont qui, compromis dans la tentative d'évasion de la Reine, sait que ses jours sont comptés. Mais son témoignage courageux, n'illustrant que trop bien la popularité dont jouit encore Marie-Antoinette parmi les troupes, ne peut qu'être exploité contre elle comme élément d'accusation (scène 8). Rien de plus facile en effet pour Saint-Just, qui tout au long des interrogatoires mène un duel sans pitié avec la Reine, que de dénoncer en elle «la vivante allégorie de l'opposition à la République»¹. Devant l'habileté de la Reine à rejeter les responsabilités sur le Roi, Saint-Just brandit des preuves de sa trahison dont il sait que nul ne les a en mains. Mais il faut qu'intervienne un facteur extérieur nouveau pour que le pragmatisme politique de Saint-Just l'emporte sur la modération des juristes Herman et Fouquier-Tinville, qui, conscients de la faiblesse des bases juridiques du procès, refusent cependant de le laisser se dérouler dans la boue comme le veut Hébert. Une dépêche arrive dans laquelle les troupes contre-révolutionnaires déclarent la ville de Paris responsable du sort de Marie-Antoinette et menacent ses habitants de représailles (scène 11). Le destin de la Reine est alors définitivement scellé: il ne reste plus qu'à la condamner au plus vite pour éviter qu'elle soit un moyen de pression entre les mains des ennemis de la République. Ce sont ainsi les propres amis de la Veuve de Louis XVI qui sont les artisans de sa mort. L'avocat général Fouquier a trois jours pour rédiger l'acte d'accusation et déjà Saint-Just revendique une faveur: annoncer lui-même à la Reine sa condamnation. Sa motivation n'a pas sa source dans quelque perverse volonté d'humilier «l'Autrichienne». Elle est plus haute:

Votre acte d'accusation, Fouquier, apportera, je n'en doute pas, les preuves de la culpabilité de cette femme, et ce avec une logique implacable. Mais l'ultime, l'authentique vérité ne s'y trouvera pas, car cette vérité n'est pas juridique, elle est historique (...)

*J'aime la Révolution dont je suis le fils. J'ai l'ardent désir en tant que représentant de la Révolution de régler des comptes avec cette femme. Elle incarne toute la corruption de ce siècle qui maintenant s'achève. Si je ne le lui dis pas, elle mourra sans l'avoir su.*²

1 «... diese Frau in ihrem Turm ist das natürliche Zentrum jeglicher Verschwörung, die lebendige Allegorie jeglicher Feindschaft gegen die Republik. Acte II, scène 10, p.629.

2 «*Saint-Just*: Ihre Anklageschrift, Fouquier, wird, ich zweifle nicht, die Schuld der Frau mit unerbittlicher Logik nachweisen. Aber die letzte, die wahre Wahrheit wird nicht darin stehen, denn

Porte-parole de la loi de l'histoire, Saint-Just apparaît dans ce deuxième acte comme l'antagoniste véritable de la Reine. La pièce prend avec lui toute sa dimension dramatique. Marie-Antoinette se heurte à une loi objective, non écrite. Contre cette loi, sa tactique de défense consistant à rejeter sur le Roi le seul pouvoir de décision dans la politique de l'Ancien Régime et à montrer, par défi, sa confiance dans la victoire des troupes alliées, est impuissante. L'époque à laquelle elle s'accroche est révolue, et Monsieur de Malesherbes, le défenseur de Louis XVI qu'elle souhaite avoir pour avocat (scène 12), ou Condorcet, à qui devait être confiée l'éducation du Dauphin (I, 5) ont déjà été écartés de la scène publique par les Révolutionnaires.

L'espace scénique se resserre au troisième acte où le spectateur retrouve Marie-Antoinette à la Conciergerie, isolée loin des siens, dans «une petite cellule exiguë, ressemblant à un cercueil», comme le précisent les indications scéniques (p. 635). Les longues séances du procès public dont l'auteur n'a pas voulu montrer «en direct» la mécanique implacable puisque son issue était déjà préfigurée dans les interrogatoires préliminaires, se sont achevées tard dans la nuit, après deux jours de débats. C'était les 14 et 15 octobre 1793.

Dans les quatre premières scènes de l'acte, deux lignes dramatiques s'entrecroisent sans cesse: celle de l'attente du jugement, dans une alternance d'espoir fou et de désespoir, et celle d'un retour critique sur le déroulement du procès. Dans les dialogues de la prisonnière avec la Tisson qui joue ici le rôle de témoin lucide et humain de la comédie pitoyable qui s'est jouée lors des débats, l'auteur a mis en œuvre tous les ressorts du personnage de la Reine. Il la montre lucide et aveugle à la fois en lui faisant reconstituer les moments les plus insupportables du procès. Elle se regarde, se fait juge de ses propres réponses, de ses propres attitudes: comme déjà devant ses accusateurs et un public hostile, elle est sans cesse préoccupée de ne pas paraître arrogante, de garder de la «tenue». «Haltung»: ce mot sera le dernier que lui fera prononcer Feuchtwanger sur l'échafaud (p. 657). La Reine déchuë, condamnée, et qui le sait mais qui se refuse à en accepter l'évidence, n'a pas perdu son goût pour le jeu théâtral. Dans la pièce *Waffen für Amerika*, l'auteur la montrait têtue et provocante dans sa volonté de jouer la comédie de Beaumarchais malgré l'effervescence populaire autour de l'Affaire du Collier. Le jeu comme défi à la réalité, aux instants les plus graves, la mise en scène d'elle-même, dans sa gloire et sa déchéance comme pour conjurer l'irréversible: c'est ainsi que le spectateur comprend la scène étonnante où la Reine presse sa gardienne de dire avec elle, sous forme de répons comme à l'église, les vers d'un pamphlet cruel que le peuple de Paris a composé sur elle:

das ist keine juristische, das ist die historische Wahrheit. (...)

Ich liebe die Revolution, deren Sohn ich bin. Ich habe den glühenden Wunsch, als Repräsentant der Revolution abzurechnen mit dieser Frau. Sie stellt alles dar, was faul war an dem Jahrhundert, das nun zu Ende geht. Und wenn ich es ihr nicht sage, dann wird sie sterben und es nicht gewußt haben». Acte II, scène 11, p.632.

Antoinette: Celle qui décorait ses châteaux avec les objets les plus précieux venus des cinq continents et des sept mers

La Tisson: Elle a désormais une table nue, une chaise nue et un lit de fer.

Antoinette: Celle qui fut au milieu des fastes la femme la plus gaie au monde, entourée de soupirants, de cavaliers amoureux, dans la nuit illuminée par les feux de dix mille bougies

La Tisson Elle croupit désormais entre d'étroits et humides –Antoinette: – l'interrompant: Arrête! Ces vers rendent ma cellule plus sombre encore. ¹

Procédé de «distanciation»? Sans doute, et il constitue une incontestable réussite scénique. Le lecteur ne peut s'empêcher d'évoquer ici Brecht qui usait volontiers de procédés stylistiques empruntés à la Bible et à la tradition religieuse pour interrompre le flux dramatique et faire du personnage sur scène une sorte de spectateur de lui-même et des contradictions de son état. En revanche, la dernière réplique de Marie-Antoinette, qui interrompt le jeu, brise le schéma brechtien, en réintroduisant l'héroïne dans une continuité dramatique et psychologique qui vise à provoquer l'émotion du spectateur. La scène eût été incontestablement plus forte sans cette dernière petite phrase de la Reine.

Quelques répliques plus loin, le goût de la Reine pour le jeu trouve cette fois son expression gestuelle, et c'est de nouveau un moment fort de la scène. Devant la Tisson, son unique public, Antoinette singe les attitudes de la populace parmi laquelle ont été recrutés les jurés pour son procès. Son attention a saisi des gestes derrière lesquels elle a reconnu là le menuisier, ici le limonadier ou le perruquier. Jeu dérisoire, ultime tentative de la Reine pour dominer un monde qui l'anéantit. L'effet scénique est d'autant plus marquant que cette scène de mime est interrompue par l'entrée dans la cellule royale de la sœur du Roi et de la jeune Marie-Thérèse. Marie-

¹ Citons ce passage in extenso:

«*Antoinette: Die ihre Schlösser ausschmückte mit dem Köstlichsten der fünf Erdteile und der sieben Meere –*

Die Tisson: Nun hat sie einen nackten Tisch, einen nackten Stuhl und ein eisernes Bett –

Antoinette: Die eine Marschallin hatte und zweiundachtzig Damen zu ihrer Aufwartung, Leibärzte und Sekretäre, Kutscher, Vorläufer, Pagen ohne Zahl –

Die Tisson: Nun hat sie nichts als ihre eigenen matten Hände –

Antoinette: Die jeden Morgen und jeden Abend ein neues Kleid trug und Frisuren, Hüte, Bänder, Schuhe, immer andere, berühmt über die ganze Welt –

Die Tisson: Nun zerfällt das einzige Kleid ihr am Leibe –

Antoinette: Die festlich heiterste Frau der Welt, umseufzt, umliebt von Kavalieren in der von zehntausend Kerzen strahlenden Nacht –

Die Tisson: Nun kauert sie allein, zwischen feuchten, engen.–

Antoinette, unterbricht sie: Nicht weiter. Die Zelle wird dunkler von diesen Versen.» Acte III, scène 1, p.640.

Antoinette comprend aussitôt ce que signifie cette visite impromptue: elle est condamnée à mort.

Tout le début du troisième acte est ainsi porté par le seul personnage de Marie-Antoinette se débattant contre un destin que le spectateur sait inéluctable. Devant la Tisson, la Reine s'efforce de sauvegarder une image d'elle-même et de son univers qui reste digne et forte, se laissant même emporter dans la vision triomphale de sa délivrance par les troupes restées fidèles. Tels les bourgeois de Calais, ses accusateurs viendraient humblement lui remettre les clés de la ville de Paris, un Te Deum serait chanté à Notre Dame, elle, Marie-Antoinette, serait à la droite de l'empereur et son fils serait sacré roi à Reims. Au début, elle serait régente, une bonne régente, car, dit-elle, elle a beaucoup appris ces derniers temps. Les bourgeois pourraient même devenir officiers et, pourquoi pas, généraux. Mais après cette folle envolée dans la fiction, soudain, c'est le doute:

Crois-tu qu'ils arriveront à temps, Rosalie ? Crois-tu que ces hommes-là oseront ? ¹

«Ils n'oseront pas»: ce mot historique qui fut, quelques mois plus tard, celui de Danton à la veille de son arrestation, Feuchtwanger l'utilise comme un leitmotiv dans la pièce ².

Dans les instants où elle se retrouve seule, la Reine s'effondre, renonçant à se mentir à elle-même. Après la venue de ses enfants (scènes 2 et 3) qui lui a apporté la certitude que le verdict était tombé, elle acquiert pourtant une force nouvelle, dans l'acceptation de sa condamnation. Un jeu de scène (sans fondement historique) permet à l'auteur de matérialiser la volonté farouche du personnage de regarder désormais en face le rituel qui va le broyer. Elle se fait couper les cheveux par la Tisson, prévenant par là le geste terrible du bourreau (p. 647, scène 4). L'histoire fut plus cruelle que la reconstitution du dramaturge.

La scène cinq qui suit immédiatement ce moment d'émotion, s'ouvre sur l'effet scénique sans doute le plus théâtral de toute la pièce: la lumière se fait, la grille du cachot s'ouvre et apparaît dans le faisceau lumineux une figure «jeune, rayonnante et élégante». Antoinette croit reconnaître Axel Fersen venu la délivrer. Mais à son élan juvénile succèdent le recul et l'effroi. C'est Saint-Just qui descend les marches jusqu'à elle. L'image belle et sombre d'un adolescent tout aurolé de lumière est bien celle qu'a conservée l'histoire de celui qu'on surnomma «l'Archange de la Terreur». Ainsi

¹ «*Antoinette*: Glaubst du, daß sie zur rechten Zeit kommen werden, Rosalie? Glaubst du, daß jene es wagen werden?» Acte III, scène 1, p.639.

² Voir aussi p.581 et p.645.

l'évoque Michelet dans son *Histoire de la Révolution Française* où, en revanche, les derniers mois de la vie de Marie-Antoinette et son procès sont à peine dépeints.

Du procès de Marie-Antoinette au Procès de Nuremberg

La confrontation de la Reine avec Saint-Just, soigneusement préparée au deuxième acte par les joutes qu'avait fait mener l'auteur aux deux personnages dans les scènes d'interrogatoires, constitue, plus que ces interrogatoires eux-mêmes, le sommet de la pièce. Feuchtwanger l'a d'ailleurs souligné en publiant cette seule scène en avant-première deux ans avant l'impression de la pièce en 1956 ¹.

On cherchera vainement quelque fondement historique à cette ultime rencontre de Saint-Just avec la «Veuve Capet». Marie-Antoinette avait appris le verdict des jurés au terme même de son procès, à quatre heures du matin, dans la nuit du 15 au 16 octobre 1793. Herman, le Président du Tribunal Révolutionnaire, en avait été le porte-parole et c'est aussi à lui qu'avait incombé le devoir, à peine quelques heures plus tard, de venir lire encore une fois la sentence à la Reine dans son cachot, en compagnie du bourreau. Partisan de la mort de la Reine, Saint-Just était alors plus préoccupé par le destin de la place-forte de Maubeuge que par les derniers moments de celle qui symbolisait pour lui l'immoralité de l'Ancien Régime.

La liberté qu'a prise ici l'auteur avec l'histoire trouve sans peine sa justification dans l'économie générale de la pièce. En opposant à Marie-Antoinette une figure forte de la Révolution, Feuchtwanger pouvait en quelque sorte rééquilibrer le message de la pièce, car il y avait un réel danger à trop flatter la sympathie du spectateur pour une héroïne qui prenait les traits d'un martyr de la Révolution. Les Herman, Fouquier, Hébert ou Simon ne pouvaient en effet que faire figure de pâles ou d'odieuses instruments d'une machine à tuer implacable. De plus, le poids historique incontestable de Saint-Just permettait sans trop d'artifices d'introduire un débat d'idées sur le problème de la culpabilité «objective» de la Reine, que le procès lui-même, une farce grossière, ne permettait pas d'aborder.

Après la tragique méprise de Marie-Antoinette à l'entrée de Saint-Just, la scène semblait devoir être portée par une tension dramatique entre les deux personnages où répulsion et attirance se mêleraient dans un jeu cruel. Rien de tel pourtant. Venu, comme il l'avait expliqué au deuxième acte (scène 11), pour tenter de faire comprendre à la Veuve de Louis XVI les raisons véritables de sa condamnation, Saint-Just donne dès les premières répliques le ton de la leçon d'histoire qu'il va lui administrer:

¹ Dans: *Neue Deutsche Literatur*, Nr 7, Juli 1954.

Saint-Just: Il était du ressort du Tribunal Révolutionnaire de juger si vous avez commis des crimes contre les lois de la République. Mais il y a d'autres lois que ces lois écrites. De même qu'existent les lois de la nature, il y a celles de l'évolution historique. C'est à ces lois-là que vous avez fait obstacle. ¹

L'analogie qu'établit Saint-Just entre les lois de la nature et celles de l'histoire n'est pas sans rappeler la longue harangue que Büchner avait prêtée au même personnage dans *La Mort de Danton* (II, 7). A plus d'un titre d'ailleurs, Feuchtwanger est dans la pièce redevable à Büchner dont il était un grand admirateur.

Dans *La Mort de Danton*, Saint-Just succédait à Robespierre à la tribune de la Convention pour justifier la Terreur au nom des lois inflexibles de la nature qui broie ce qui entre en conflit avec elle. Des milliers d'hommes meurent dans un simple frémissement sans que la nature se départisse de son impassibilité. L'individu disparaît ainsi dans une sorte de nivellement égalitaire qui élimine tout tragique. «L'esprit du temps se sert, dans le domaine spirituel, de nos bras tout comme il se sert, dans le domaine naturel, des volcans ou des flots».² Dans la marche de l'histoire qui s'accélère avec la Révolution, n'est-il pas dès lors naturel que la masse de ceux qu'elle rejette augmente ? Moïse n'a-t-il pas dû conduire l'ancienne génération pervertie à travers le désert pour la décimer avant de construire le nouvel état ?

Ce discours, conçu par Büchner, n'a pas plus de fondement historique que l'argumentation développée par Saint-Just devant la «Veuve Capet.» Le mythe s'est emparé du personnage qui est resté assez mystérieux, peut-être parce qu'il ne fut sur la scène politique que durant quelque vingt deux mois. Il ne fut en rien, dans les rares occasions où il prit la parole, cet homme d'une rhétorique brillante et implacable qu'a créé Büchner et que Feuchtwanger, à son tour, a mis en scène. Mais, idéaliste rêvant du bonheur du genre humain dans la pureté, il avait dans son exigence presque inhumaine d'absolu qui, très vite, s'était muée en lassitude et en écœurement devant la réalité révolutionnaire, quelque chose qui faisait peur à ses concitoyens. Tel était donc le personnage historique de Saint-Just.

Face à Marie-Antoinette, Feuchtwanger fait jouer à «l'Archange de la Terreur» un rôle de justicier. Face à Danton, Büchner lui faisait jouer un rôle de juge au regard de l'histoire de l'humanité. Curieusement, malgré la confrontation directe

¹ «*Saint-Just: Es war Sache des Revolutionstribunals, darüber zu befinden, ob Sie Verbrechen verübt haben gegen die Gesetze der Republik. Es gibt indes noch andere Gesetze als die im Buch verzeichneten. Wie es Gesetze der Natur gibt, so gibt es solche des historischen Ablaufs. Diesen haben Sie sich in den Weg gestellt.*» Acte III, scène 5, p.648.

² «*Der Weltgeist bedient sich in der geistigen Sphäre unserer Arme eben so, wie er in der physischen Vulkane oder Wasserfluten gebraucht.*» BÜCHNER: *Dantons Tod*. Act 2, scène 7. Op. cit. p.41.

des deux personnages, la scène entre la Veuve Capet et Saint-Just est tout aussi dénuée de tension dramatique réelle que la harangue devant la Convention prêtée par Büchner à Saint-Just pour légitimer la Terreur. En effet, deux positions s'affrontent, inconciliables, sans jamais se rapprocher. Il y manque le doute ou du moins le trouble qui pourrait s'insinuer dans l'esprit de l'un ou de l'autre des protagonistes à l'occasion d'un argument, comme Büchner avait su le faire naître dans la scène où Robespierre et Danton s'affrontent (I, 6). Il y manque aussi un enjeu dramatique réel, car le sort de la Reine est déjà scellé. La scène a un caractère de démonstration et l'intention didactique de Saint-Just à l'égard de la Reine n'est que l'expression de celle de l'auteur à l'égard des spectateurs.

L'argumentation se développe au fil des répliques selon un schéma logique implacable où chaque terme, chaque idée formulée sont aussitôt confrontés à leur contraire. A la loi non écrite de l'évolution historique au regard de laquelle Saint-Just déclare Marie-Antoinette coupable, celle-ci répond par l'affirmation de la légitimité d'un royaume millénaire. Au peuple désormais souverain, aux vingt cinq millions d'hommes libres et égaux s'opposent les «deux mille privilégiés et profiteurs» (p. 649) sous la royauté; au «je» de Marie-Antoinette s'appuyant sur des institutions immuables, s'oppose le «nous» triomphant de Saint-Just, représentant d'un «monde nouveau»

Nous avons en trois ans réparé tout le mal et tous les crimes que vos mille ans de règne avaient consommés. ¹

Le Rousseau auquel se réfère Saint-Just est celui de la prise de conscience» (Erkenntnis), de l'amour de la liberté et de la haine contre les oppresseurs (p. 651); pour la Reine, il est celui du retour à l'état de nature qui lui inspira l'idée du Trianon. Selon Saint-Just, la monarchie a sauvé les privilèges de quelques-uns en condamnant des centaines d'hommes à la pendaison ou au supplice. Alors,

La République doit-elle épargner la vie d'un individu, alors qu'il y va de la liberté de tous ? ²

Saint-Just évoque alors une anecdote personnelle (de l'invention de l'auteur), à l'occasion de laquelle il fait éclater l'antagonisme de deux mondes inconciliables: il avait osé siffler la Reine à l'Opéra, ce qui lui avait valu d'être

1 «*Saint-Just* triomphierend: Wir haben in drei Jahren gutgemacht, was eure tausend Jahre schlecht und verbrecherisch gemacht haben». Acte III, scène 5, p.649.

2 «Soll die Republik das Leben eines einzelnen sparen, nun es um die Freiheit aller geht?» Acte III, scène 5, p.651.

emprisonné à la Bastille. «Je ne savais rien», «je ne me souviens de rien» (p. 650) est la réponse de Marie-Antoinette.

Saint-Just: En votre nom, pour vous, des ordonnances n'ont cessé d'être décrétées, qui précipitaient d'innombrables personnes dans le malheur. Et vous n'en saviez rien ! ¹

L'argumentation jusque là politique de Saint-Just s'élargit ici à la morale, s'attachant à l'antagonisme des notions de vie consciente et de vie inconsciente («Wissen» et «Unwissenheit»). A sa propre démarche consciente pour sortir de l'état immoral où l'avait placé sa naissance noble, Saint-Just oppose le refus de la Reine, sous son règne, de «savoir» ce qui se passait autour d'elle:

Au prix d'immenses efforts, j'ai réussi à me libérer du vice et appris à vivre dans la pureté et la rigueur, à vivre dans la conscience. Vous, Madame, vous avez refusé de savoir. Tout autour de vous, les mises en garde affluaient. Ne vous a-t-on pas crié aux oreilles «Madame Déficit !» ? Mais vous ne vouliez pas entendre. Vous vous complaisiez dans la jungle chatoyante de votre inconscience. Vivre dans l'inconscience n'est pas vivre. Qui est inconscient, respire, sans plus. La conscience et la vie ne font qu'un. ²

Devant l'insistance avec laquelle Feuchtwanger souligne ce motif, le lecteur comprend que le sens doit en être cherché dans l'actualité d'après 1945 plutôt que dans l'histoire révolutionnaire de 1793. «Je ne savais rien», «je ne me souviens pas»: n'étaient-ce pas là les mots mêmes par lesquels les responsables nazis avaient tenté, devant le tribunal de Nuremberg, de nier leur responsabilité dans le régime qui venait de s'écrouler ? Les juges n'avaient pas accepté d'absoudre des hommes qui se référaient à l'autorité supérieure et au respect des ordres donnés pour légitimer leur action. Devant l'énormité des crimes commis au nom de cette autorité qui, issue d'élection libres, prétendait avoir pour elle la légitimité du droit, le concept de culpabilité juridique était dépassé. La culpabilité des accusés se situait au niveau plus haut de la dignité humaine, leurs actes étaient reconnus «crimes contre l'humanité».

1 «*Saint-Just: In Ihrem Namen, für Sie, wurden Verfügungen getroffen, immerzu, die Unzählige ins Unglück stürzten. Und Sie wußten nicht einmal darum.*» Acte III, scène 5, p.650.

2 «*Saint-Just: Mit ungeheurer Anstrengung habe ich mich herausgearbeitet aus dem Laster und gelernt, rein und streng zu leben, wissend zu leben. Sie, Madame, haben es abgelehnt, zu wissen. Rings um Sie standen tausend Mahnungen. Hat man Ihnen nicht in die Ohren geschrien: «Madame Defizit!»? Aber Sie wollten nicht hören. Sie gefielen sich in dem schillernden Urwald Ihrer Unwissenheit. Ein Leben in Unwissenheit ist kein Leben. Wer unwissend ist, der atmet nur. Wissen und Leben, das ist eines.*» Acte III, scène 5, p.652.

C'est bien à cette culpabilité au regard de la dignité humaine que, par delà sa culpabilité au regard de l'histoire, Saint-Just confronte la Veuve Capet dans l'avant-dernière scène de la pièce de Feuchtwanger. Certes, le parallélisme entre le procès des hauts dignitaires du régime national-socialiste et celui de la Reine Marie-Antoinette incarnant l'Ancien Régime ne saurait être poussé trop loin. Pourtant l'auteur pose à diverses reprises le problème du droit en des termes qui font référence à la situation devant laquelle se trouvaient les juges alliés à Nuremberg dans l'Allemagne nouvelle d'après 1945.

La «Veuve Capet» récusé les crimes dont l'accusent ses juges dans la «France nouvelle» (p. 648), parce qu'elle appartient à un autre monde qui a pour lui la légitimité de ses mille ans d'âge. Comment ce qui était de droit hier encore peut-il être aujourd'hui déclaré contraire au droit ? Marie-Antoinette interroge Saint-Just:

Croyez-vous que vous pourrez me persuader maintenant en quelques minutes que mon bon droit, qui est celui d'une royauté millénaire, est désormais contraire au droit ? ¹

Cette question et l'accent mis sur le motif d'une légitimité millénaire font assurément allusion à cet autre empire, troisième du nom qui arguait lui aussi des mille ans de son histoire pour imposer sa loi.

Selon Saint-Just, la Reine ne peut se réclamer du droit, car depuis son accession au trône elle a mené une lutte sans merci pour asservir le peuple, puis elle a, pour combattre la République fondée sur l'égalité des droits de tous les citoyens, appelé l'ennemi à envahir le pays. Aussi n'a-t-elle plus maintenant, puisqu'elle est vaincue, d'autre droit que celui de mourir (p. 650).

Vous avez été si loin que la dignité humaine de tous ne peut plus être obtenue que par la Terreur. Et la Terreur n'est rien d'autre qu'une justice inflexible, rigoureuse et rapide. ²

Invoquant cette dignité humaine que recouvre le mot allemand «Humanität», Saint-Just renvoie la Reine Marie-Antoinette à une instance morale de valeur universelle, à une sorte de «Tribunal du Monde» (le mot n'est pas dans la pièce), devant lequel les seuls arguments juridiques sont de peu de poids. A travers son personnage, Feuchtwanger justifie ainsi à la fois la condamnation de la Reine

1 «*Antoinette*: Glauben Sie, Sie werden mich jetzt in wenigen Minuten überzeugen, daß mein tausendjähriges Königsrecht Unrecht ist?» Acte III, scène 5, p.649.

2 «*Saint-Just*: Sie haben es soweit gebracht, daß Humanität für alle nur mehr erreicht werden kann auf dem Wege über den Schrecken. Und Schrecken ist nichts anderes als schnelle, strenge, unbeugsame Gerechtigkeit.» Acte III, scène 5, p.651.

malgré un procès inique sur le plan du droit, et l'instauration de la Terreur pour sauvegarder les valeurs conquises par la Révolution.

Une lecture attentive permet de constater que les termes qu'il met dans la bouche de Saint-Just sont ceux-là mêmes qu'il a utilisés dans un article publié en décembre 1945 sur le procès de Nuremberg ¹. L'intérêt de Feuchtwanger pour le procès était celui d'un humaniste qui voyait enfin, après douze ans d'hégémonie fasciste, condamner la barbarie d'un Etat tout entier non pas au nom d'un droit national mais au nom de valeurs universelles: celles de la Raison et de la Civilisation. Si l'on en croit Brecht, l'attitude de Feuchtwanger comme celle de bien des émigrés, n'était pourtant pas dénuée de scepticisme à l'annonce de l'ouverture du procès. La grande agence de presse américaine «Associated Press» avait proposé au romancier en octobre 1945 d'aller à Nuremberg en qualité d'observateur afin d'informer le public américain dans des chroniques régulières sur le déroulement du procès. Mais Feuchtwanger avait finalement refusé cette offre, alléguant la rédaction de son roman *Waffen für Amerika*, qu'il ne voulait pas interrompre, et son peu de talent pour des travaux journalistiques. Selon Brecht qui a consigné dans son *Journal de Travail* le dialogue mené avec son ami Feuchtwanger à ce sujet, le refus d'assumer cette mission équivalait à une démission, à un moment décisif où Feuchtwanger pouvait être, à la face du monde, le porte-parole de tous les opposants allemands au fascisme:

Vous avez eu la chance de parvenir à une position où l'on vous demande de parler et de représenter les anti-nazis allemands, vous n'avez pas le droit de continuer à écrire votre roman, dis-je, parlez mal, bégayez, laissez-vous baillonner, mais apparaissez au moins sur le champ de bataille.

Vous savez que ce n'est pas par lâcheté, dit-il.

Je sais que c'est pire: par commodité.

Le vieux Heinrich Mann, alors âgé de soixante quinze ans que j'informe de la chose lui dit qu'à sa place il partirait tout de suite, mais, évidemment, personne ne l'invite. ²

1 Lion FEUCHTWANGER, : *Der Prozesß von Nürnberg, ein Ende und ein Anfang*. In: *De Græne Amsterdamer*, Amsterdam, 8 décembre 1945.

Repris dans *Neue Texte. Almanach für deutsche Literatur*, Nr 5, Berlin (DDR), 1965. P.54-60 (édition citée).

2 «Sie sind durch glück in eine position gekommen, wo man Sie auffordert zu reden, die deutschen antinazisten zu vertreten, Sie haben kein recht, Ihren roman weiterzuschreiben, sage ich, reden Sie schlecht, stottern Sie, lassen Sie sich knebeln, aber erscheinen Sie auf dem kampfplatz.

– Sie wissen, es ist nicht feigheit», sagt er.

– ich weiß schlimmeres, sage ich, es ist bequemlichkeit.

der 75jährige Heinrich MANN, den ich informiere, sagte ihm, er selbst würde morgen fahren. aber, natürlich, niemand lädt ihn ein.»

In: Bertolt BRECHT: *Arbeitsjournal*. 5.10.45. Op. cit., vol. 2, p.759.

Ni Feuchtwanger, ni Brecht, ni Heinrich Mann ne purent assister au procès, mais d'autres l'ont fait. Il ne nous appartient pas de juger du refus de Feuchtwanger, un homme de soixante et un ans, que la seule confrontation avec l'Allemagne en ruines de l'immédiat après-guerre pouvait rebuter.

Si Feuchtwanger a pu alors dans la discussion avec Brecht manifester quelques doutes sur l'importance à accorder au procès qui allait s'ouvrir le 20 novembre 1945, le fait même qu'il ait publié, début décembre, les réflexions que lui inspirait son déroulement, dénote pourtant son intérêt pour l'événement. On perçoit dès le début de l'article son soulagement de voir l'emporter enfin le principe d'une «justice» («Gerechtigkeit») qui avait à plusieurs reprises été bafouée, permettant l'ascension du parti national-socialiste. Non sans courage, Feuchtwanger rappelle la lâcheté des juges lors du premier procès contre Hitler à Munich en 1924 («une farce»), et l'expectative par trop indulgente des grandes puissances devant les premiers crimes perpétrés par les nazis dès leur venue au pouvoir. Mais à la «paresse du monde (qui) avait laissé les criminels nazis agir impunément à leur guise», a enfin succédé un sursaut salutaire. Il a permis de balayer les scrupules formels des juristes et de «citer les hommes qui s'étaient chargés d'une culpabilité hors de toute mesure, devant un tribunal lui-même hors de la commune mesure». Pour la première fois, «un criminel ne peut plus prétexter avoir agi en son âme et conscience pour servir sa patrie en tant que ministre d'un Etat souverain». Déjà, poursuit Feuchtwanger, Pascal avait reconnu la relativité géographique du droit, que le passage d'une frontière suffit à transformer en injustice. Un fossé sépare le droit de la justice. Mais à Nuremberg, quatre nations se sont mises d'accord pour refuser de juger selon le droit que le pouvoir nazi avait perverti («Recht ist, was dem deutsche Volke nutzt»), et pour établir une définition universelle de la justice ex negativo: est contraire à la justice ce qui met en danger la civilisation («Unrecht ist, was die Zivilisation gefährdet»). Aussi le procès de Nuremberg marque-t-il, selon Feuchtwanger, la fin d'une époque de fausses valeurs nationalistes et le début d'une ère nouvelle fondée sur une échelle de valeurs internationalement reconnues.

Au cœur même de l'article, Feuchtwanger rassemble les formules les plus fortes dans lesquelles le lecteur trouve préfigurée l'argumentation que défend Saint-Just devant la Reine:

Pour la première fois, des accusés ne sont pas jugés d'après le code juridique d'une seule nation, mais d'après des principes moraux que la terre toute entière a établis. Il n'est pas reproché aux accusés d'avoir violé les articles d'un droit précis, ce n'est pas au nom d'un roi ou d'un gouvernement précis qu'ils sont cités en justice, mais au nom de la Civilisation, de l'Humanité, de la Raison. Le monde, à leur surprise, (...),

*ne (les) juge pas selon les règles de la jurisprudence mais selon celles de la justice.*¹

Les valeurs de «Civilisation», «Humanité» et «Raison» étaient celles que les philosophes et écrivains des Lumières avaient défendues, les opposant au despotisme de «droit divin», à l'arbitraire du pouvoir politique de l'Ancien Régime. La Révolution Américaine, puis la Révolution Française avaient réussi à les faire passer dans les fondements d'un nouveau régime politique en lui donnant pour assise la *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*.

En évoquant en 1947, quelques mois seulement après la clôture du procès de Nuremberg (octobre 1946), le procès de Marie-Antoinette sous une forme dramatique, Feuchtwanger renvoyait ses contemporains à l'époque troublée où ces valeurs aujourd'hui invoquées à Nuremberg pour confondre les responsables politiques nazis de «crimes contre l'humanité», s'étaient affirmées. La violence, la Terreur même en avaient été le prix. Marie-Antoinette n'avait certes pas la dimension criminelle des accusés de Nuremberg et au cours de son procès elle apparaissait plus comme une victime que comme un bourreau, mais comme eux elle était coupable au nom d'une morale politique qui ne permettait plus de rejeter la responsabilité sur l'Etat.

Considérer la culpabilité de Marie-Antoinette sous cet angle est assurément une vision moderne et le personnage historique de Saint-Just était tout aussi étranger à celui créé par Feuchtwanger, venant asséner ses maximes de vie consciente, que celui de Büchner invoquant les lois implacables de la nature pour justifier les hécatombes en vies humaines de la Terreur. Mais l'auteur de *La Veuve Capet* n'a jamais caché son peu d'intérêt pour les reconstitutions historiques. L'histoire était pour lui matière à paraboles permettant, grâce au recul dans le temps, de faire apparaître la signification du présent. Sa foi inébranlable dans une continuité historique régie par la Raison, malgré les rechutes dans la barbarie, l'autorisait à établir de telles corrélations.

La scène de confrontation entre Saint-Just et la Reine Marie-Antoinette au troisième acte de la pièce, trouve ainsi tout son sens dans ce double registre auquel elle renvoie le lecteur: celui de l'histoire avec le procès de l'Ancien Régime et celui de l'actualité contemporaine avec la référence à une morale politique au nom de laquelle

1 «Es ist wohl das erstmal, daß Angeklagte nicht abgeurteilt werden nach dem Rechtskodex einer einzigen Nation, sondern nach moralischen Grundsätzen, die der ganze Erdkreis aufgestellt hat. Es wird den Angeklagten nicht vorgeworfen, daß sie gegen die Paragraphen eines bestimmten Rechtes verstoßen hätten, nicht im Namen eines Königs oder einer einzelnen Regierung sitzt man über sie zu Gericht, sondern im Namen der Zivilisation, der Humanität, der Vernunft. Nun erleben sie zu ihrem Erstaunen, daß die Welt nicht nach den Regeln der Jurisprudenz urteilt, sondern nach denen der Gerechtigkeit.»

Lion FEUCHTWANGER: *Der Prozeß von Nürnberg*, op. cit. p.57.

les anciens dirigeants du régime national-socialiste sont cités devant le Tribunal de Nuremberg.

Faut-il s'étonner que la vraisemblance dramatique s'en ressente quelque peu ? Le jeu est trop inégal entre la Reine, écrasée par une condamnation sans appel, et «l'Archange de la Terreur» au sommet de sa jeune gloire, maniant une rhétorique implacable dont on peut regretter, avec Dahlke, qu'elle soit trop «froide, vide et cruelle» pour illustrer l'idée de progrès révolutionnaire ¹. Justicier en gants blancs, Saint-Just demeure quelque peu abstrait dans son rigorisme qui n'atteint pas à la dimension visionnaire du personnage de Büchner. Aussi, lorsque tombe comme un couperet l'ultime formule

Vous n'avez rien appris si ce n'est de jouir, ²

le lecteur se surprend à être de cœur avec la «Veuve Capet» qui, peu de temps auparavant, sentait instinctivement que la joie de vivre qu'elle incarnait et dont le Trianon est le symbole, était la raison principale de sa condamnation:

Pour eux la joie est une faute. ³

La sympathie du lecteur n'est sans doute pas sans rapport avec une réminiscence de l'œuvre de Büchner qui s'impose à lui: Danton, l'épicurien, niant devant Robespierre, l'Incorruptible, les catégories du vice et de la vertu au nom de la nature individuelle et du droit au bonheur de chacun ⁴. Cette grande figure büchnerienne vient en quelque sorte s'interposer pour relativiser les impératifs catégoriques de Saint-Just. Celui-ci n'ignore pas, lorsqu'il quitte Marie-Antoinette, qu'il a échoué dans sa tentative visant à lui faire prendre conscience de sa culpabilité objective au regard de l'histoire et du progrès de l'humanité dont elle entrave le cours. Que le bien public exige sa mort, la condamnée ne peut le concevoir. Pourtant, cet impératif de vie consciencieuse, dont Saint-Just lui a asséné sans ménagement la formule («wissend leben»), l'a ébranlée et l'obsèdera jusqu'au pied de l'échafaud. Mais le choc ainsi provoqué en elle n'ira guère au-delà de la sourde conscience de ses limites ⁵.

¹ Voir *Anhang*, in: *Dramen II*, op. cit. p.805.

² «Sie haben nichts gelernt als genießen». Acte III, scène 5, p.652.

³ Für sie ist Freude eine Schuld». Acte III, scène 4, p.646.

⁴ «Jeder handelt seiner Natur gemäß, das heißt, er tut, was ihm wohl tut». In: G. BÜCHNER: *Dantons Tod*. Acte I, scène 6.

⁵ Ainsi dans le passage:«*Antoinette*: 'Wissend leben': aber wer hat mich etwas gelehrt. Louis hat es versucht. Und meine Mutter hat es versucht. Wie war es doch, was sie geschrieben hat? 'Brauch

Avec un sens dramatique très sûr, Feuchtwanger a compris tout l'intérêt qu'il y avait à faire succéder à cette scène d'appel à la conscience un tableau tout entier intériorisé, et ce contre toute attente. Il s'agit en effet de la scène grandiose de la marche au supplice, sur laquelle s'achève la pièce (III, 6). L'auteur l'a conçue comme le déroulement d'une sorte de film intérieur dont les images sont perçues à travers la seule conscience de Marie-Antoinette, avec une lucidité hypertrophiée. D'entrée, les indications scéniques soulignent la volonté de stylisation dramatique: la scène est plongée dans l'obscurité, des roulements de tambour s'approchent, puis s'éloignent. Alors sort de l'ombre pour être saisie, seule, par une lumière crue, la charrette du bourreau. Telle un figure de cire, Antoinette y est assise, les mains liées derrière le dos, très droite, toute en blanc. Son visage est blême, seules ses joues et ses lèvres sont fardées. Symbole d'une solitude absolue, elle est seule sur scène, au milieu de la rumeur et des cris hostiles d'une foule immense qu'on ne voit pas. Cette charrette qui emporte la «Veuve Capet» jusqu'à la Place de la Révolution semble ne progresser qu'avec peine, prise dans le mouvement au ralenti que permet sur scène le tapis roulant, jusqu'au point final où la condamnée en descend, à l'injonction d'une voix, celle du bourreau.

Comme au ralenti lui aussi, le long et lent monologue intérieur de la Reine qu'entrecourent les interpellations fusant autour d'elle, déroule les images de ce dernier voyage: images vues, images du souvenir aussi, images réfléchies d'elle-même telle qu'elle fut dans sa gloire, et telle qu'elle veut apparaître («Haltung») dans ce dernier spectacle dont se repait la foule. Les images vues sont celles des rues de Paris entre la Conciergerie et la Place de la Révolution (aujourd'hui Place de la Concorde), trop bref chemin au long duquel le Louvre, la Rue Royale rappellent amèrement à la Reine sa vie brillante d'antan. Les apostrophes haineuses qu'elle perçoit sont celles que les chroniques historiques se sont plu à reproduire: «Ce ne sont pas là les coussins du Trianon», «Mort à la p... Autrichienne», ou encore «Bientôt on jouera aux quilles avec ta tête». Grammont, l'acteur de la Comédie Française qui lui apprend à jouer la comédie et qu'elle combla de ses faveurs, dirige les chœurs scandés de la foule. Ici la fiction dramatique dépasse à peine ce que fut la réalité puisque dans une triste mise en scène Grammont précédait la charrette, fièrement campé sur son cheval, dans son uniforme de garde national. Les camelots vantent leurs marchandises qui rehausseront le plaisir de la fête. Tous les éléments d'un grand spectacle sont réunis, mais en les réduisant à leur seule expression sonore, Feuchtwanger leur confère la dimension de visions ou de voix intérieures qui assaillent Marie-Antoinette sans qu'elle puisse les maîtriser. Elle n'y saisit que l'injustice et la cruauté du monde qui s'acharne contre

deine Augen zum Sehen, sonst wirst du sie zum Weinen brauchen'. Aber ich habe sie nicht verstanden. O meine Mutter, O Louis, mein Mann, jetzt verstehe ich die arge Wahrheit.» Acte III, scène 6, p.655.

elle. Les cris de haine la poursuivent comme la poursuit la formule de Saint-Just «vivre dans la conscience» («wissend leben»), qui l'obsèdera jusqu'au bout.

Le rythme de ce long monologue est tout entier régi par le déroulement du temps et de l'espace qui s'approchent inexorablement de leur terme. Au fil des rues qu'emprunte la charrette, au fil des minutes qui la rapprochent de la Place de la Révolution, le discours intérieur de Marie-Antoinette passe du raisonnement calme et confiant – lorsque, d'abord, ses pensées vont vers Axel Fersen dont elle croit encore qu'il va venir la libérer en héros – à l'expression d'une haine impuissante envers Simon, envers Saint-Just surtout. Cette haine s'exprime en parataxes haletantes:

Il est l'ennemi, l'ennemi mortel. Il est le premier à s'être rebellé contre moi, il l'a lui-même avoué, il m'a sifflée à l'Opéra. ¹

Enfin, quand les cris de la foule lui annoncent la libération de Maubeuge, quand tout espoir est ainsi perdu pour elle, quand elle arrive sur la place de son exécution, face à la statue que les révolutionnaires ont élevée à la Liberté, le rythme de ses pensées et de ses mots s'affole avant de se poser finalement comme en un point d'orgue sur deux termes en lesquels se résume son attitude ultime: «Ich habe recht - Haltung!» - «J'ai raison - De la tenue» (p. 657).

Ainsi, commente l'auteur,

La Veuve Capet représente le destin d'une femme pas particulièrement remarquable qui a le malheur d'être reine et qui, dans cette fonction se charge sans le vouloir du poids d'une lourde culpabilité. Elle croit aller à l'échafaud dans l'innocence, et jusqu'au dernier instant elle ne prend pas conscience du fait qu'elle est condamnée avec raison. ².

Jusqu'à la dernière réplique, Feuchtwanger s'est efforcé de donner une image différenciée de son héroïne. Si elle émeut par cette dignité qu'elle réussit à s'imposer jusqu'au bout, Marie-Antoinette a en même temps quelque chose d'effrayant dans l'expression de la haine qu'elle laisse éclater contre ses bourreaux. C'est une sorte de dieu de l'apocalypse qu'elle invoque, un Dieu justicier, défenseur de l'ordre du monde que la Révolution a osé détruire:

1 «Er ist der Feind, der Todfeind. Er war der erste, der sich gegen mich aufgelehnt hat, er hat es selber gestanden, er hat mich ausgepiffen in der Oper». Acte III, scène 6, p.654.

2 «Die Witwe Capet stellt das Schicksal einer nicht eben bedeutenden Frau dar, die das Unglück hat, Königin zu sein, und die in dieser Funktion, ohne es zu wollen, viel Schuld auf sich lädt. Sie glaubt, unschuldig zum Schafott zu gehen, und erkennt bis zuletzt nicht, daß sie zu Recht verurteilt ist.» In Lion FEUCHTWANGER: *Die Witwe Capet* (auto commentaire), op. cit. p.659.

Dieu ne peut permettre qu'ils aient raison - Notre Père qui êtes aux cieux, anéantissez-les ! Brandissez sur eux la flamme et le glaive ! Suscitez un tremblement de terre qui les engloutisse ! Faites taire leur musique triomphale ! Je sais que vous entendez ma prière. Je crois en vous et en votre justice. ¹

Mais cette vision d'apocalypse apparaît au lecteur moins comme la marque de l'inhumanité du personnage et, à travers lui, d'une classe vaincue, que comme l'illustration d'une terrible loi: la terreur engendre la terreur. Feuchtwanger a prêté à Marie-Antoinette une certaine lucidité dans sa vision vengeresse d'une contre-révolution qui abattrait demain les maîtres d'aujourd'hui, même si ce ne devait pas être, comme elle le croyait, le dauphin devenu Roi qui en serait l'artisan (p. 657). A cet instant, la Veuve Capet devient à son tour une sorte d'incarnation implacable de la loi de l'histoire. Elle n'en apparaît plus seulement comme l'émouvante victime. C'est cette complexité qui, au dernier tableau de la pièce, permet au personnage de sortir de l'imagerie traditionnelle. Elle n'est ni un monstre, ni un martyr. Peut-être y avait-il là de quoi déconcerter le spectateur.

Lors de la création de la pièce à Dresde en 1956, le critique de *Die Weltbühne*² s'étonne du silence du public qui après l'exécution de Marie-Antoinette, semble attendre une suite au tableau. L'explication n'en est sans doute pas l'incompréhension de ce public, mais plutôt l'absence, dans ce dernier tableau du drame d'un point final univoque. Le spectateur n'est en effet confronté ni à la vision idéaliste d'un personnage qui sortirait grandi de l'acceptation héroïque de son destin, ni à une vision matérialiste qui ferait de Marie-Antoinette l'incarnation même des vices d'une classe despotique qui doit disparaître.

L'évocation idéaliste de l'Autrichienne, Feuchtwanger avait pu la trouver dans la biographie de Stefan Zweig, et il n'est pas de confrontation plus éclairante que celle de l'épilogue du récit de Zweig et de la dernière scène du drame. Déjà dans le sous-titre de son livre («Peinture d'un caractère moyen»)³ et surtout dans l'introduction qu'il lui avait donnée, Zweig avait évoqué la grandeur tragique de ce personnage «ordinaire» de l'histoire, que seul un destin «extra-ordinaire» avait pu

1 «Gott kann das nicht zulassen, daß sie recht haben – Vater unser, der du bist im Himmel, vernichte sie! Schick Feuer und Schwert über sie! Schick ein Erdbeben über sie! Mach ihre freche Siegesmusik verstummen! Ich weiß, du erhörst meine Bitte. Ich glaube an dich und deine Gerechtigkeit.» Acte III, scène 6, p.656.

2 Lothar KUSCHE: *Feuchtwanger-Uraufführung in Dresden*. In: *Die Weltbühne*, 11, 2, 1956, p.1249-1251.

3 Stefan ZWEIG: *Marie-Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters*. 1932. Edition citée: Frankfurt (S. Fischer Verlag), 1951.

mener à la véritable conscience de soi et au dépassement héroïque de sa médiocrité. «C'est seulement dans le malheur que l'on sait véritablement qui l'on est»: autour de ce mot historique de Marie-Antoinette, Zweig a construit un personnage schillérien qui n'est pas sans rappeler Maria Stuart et qui se trouve anéanti au terme d'une ascension tout intérieure. Zweig emploie le mot de «métamorphose» («Verwandlung») pour qualifier cette démarche par laquelle le personnage accède à la connaissance de soi et à l'acceptation de son destin, considérée comme un devoir supérieur envers la postérité. «L'œuvre d'art est achevée», prête à servir d'exemple, écrit Zweig. La morale et l'esthétique se rejoignent dans un personnage qui s'est hissé à la grandeur tragique de son destin (p. 12).

Certes, dans la pièce, l'impératif de «vie dans la conscience», défendu par Saint-Just, n'est pas sans rappeler ce motif central de la connaissance de soi dans la biographie de Zweig. Mais Feuchtwanger a refusé à son héroïne cette métamorphose dont l'auréole le romancier. Son propos est en effet tout autre. Il cherchait dans son sujet historique une corrélation avec le monde présent à travers l'interprétation d'un procès politique. Rien de tel chez Zweig et en 1932, lors de la parution de *Marie-Antoinette*, l'œuvre était apparue à certains, malgré son succès auprès du grand public, comme une fuite devant la réalité qui était alors déjà lourde de menaces pour la démocratie. L'approche essentiellement psychologique et esthétique du personnage en déterminait l'image, et l'émotion jointe à l'admiration devaient sans conteste être l'effet produit sur le lecteur. Ainsi «le dernier voyage» (c'est le titre de l'avant-dernier chapitre du livre) tel que le dépeint Zweig, évoque tout naturellement un bouleversant chemin de croix qui mène l'héroïne-martyre à une sorte d'apothéose. En contraste frappant avec la dernière scène de la pièce de Feuchtwanger où la «Veuve Capet» se débat dans un monologue intérieur dramatique entre un dernier espoir de délivrance et la haine envers ses bourreaux, avec, cependant, toujours la volonté de rester digne jusqu'au bout, Zweig enferme son personnage dans un silence et une grandeur hiératiques qui sont un défi à la populace bruyante et hostile. Feuchtwanger dévoile le personnage de l'intérieur, met à nu sans complaisance son affolement, sa haine, ses contradictions. Zweig le regarde de l'extérieur comme si nul ne pouvait plus pénétrer derrière le visage fermé et insensible qui semble ne plus percevoir la réalité. C'est une statue, un monument grandiose de la douleur et de la dignité humaine que Zweig contemple avec la distance du respect.¹ Cette grandeur sans faiblesse qu'exprime, dans une tonalité pathétique, la débauche d'adjectifs sous la plume de Zweig, allait provoquer chez le lecteur un bouleversement que Feuchtwanger voulait justement éviter. L'accent mis sur l'entêtement de Marie-Antoinette à affirmer jusqu'au bout son

1 «Eine unsägliche Verächtlichkeit spricht aus jeder Linie des versteinerten Gesichts, eine unerschütterliche Entschlossenheit aus der hochgebäumten Brust; Dulden, das sich in Trotz verwandelt, Leiden, das innen zur Kraft geworden ist, gibt dieser gequälten Gestalt eine neue furchtbare Majestät. Selbst der Haß kann aus diesem Blatte die Hoheit nicht leugnen, mit der Marie Antoinette die Schmach des Schinderkarrens durch ihre großartige Haltung bezwingt.» Stefan ZWEIG: *Marie-antoinette*. Op. cit. p.547.

bon droit, sur son aveuglement donc (aux yeux du lecteur d'aujourd'hui), auquel se mêlent la haine et le désarroi, devait en quelque sorte «contrebalancer» l'indubitable grandeur tragique du personnage. Dans l'esprit de l'auteur, il fallait qu'éclatent, avec la dernière scène de la pièce, les contradictions de l'héroïne afin qu'apparaissent, à travers l'opposition entre «l'innocence subjective» et la «faute objective» de la condamnée, cette «dialectique qui est constitutive de tant de procès politiques»¹.

Marie-Antoinette: un grand rôle pour Ingrid Bergmann ?

Mais le spectateur aurait-il ce regard *politique* pour le personnage de Marie-Antoinette vers lequel l'auteur voulait l'orienter ? Rien n'était moins sûr, et pour avoir travaillé le rôle de l'héroïne en collaboration avec Ingrid Bergman, l'auteur était parfaitement conscient de l'importance du jeu de l'actrice principale, tout autant que des circonstances de la représentation, pour l'interprétation de la pièce.

La rencontre de Feuchtwanger et d'Ingrid Bergman s'était produite en quelque sorte sous le signe de Jeanne d'Arc. L'actrice suédoise en incarnait alors le personnage à Broadway, dans la pièce de Maxwell Anderson *Joan of Lorraine* (1946) et, devant le succès triomphal qu'elle avait remporté à la scène, elle s'était engagée en 1948 dans le tournage de la version filmée de la pièce. On comprend que Feuchtwanger ait eu à cœur d'offrir à Ingrid Bergman, à travers Marie-Antoinette, un rôle à sa mesure dont le morceau de bravoure était sans conteste le dernier tableau où la condamnée affronte seule l'ultime voyage. Grâce à l'actrice en effet, à qui il lisait les scènes au fur et à mesure de leur achèvement, les commentant et les revoyant avec elle, une sorte de lien émotionnel se trouvait créé entre deux figures féminines de l'histoire de France qui l'avaient lui-même inspiré. Jeanne d'Arc, évoquée à travers la figure de Simone, dans la France de juin 1940 et Marie-Antoinette: deux personnages mis en procès, condamnés par leur temps au terme d'une procédure infamante, et que l'épreuve avait grandis, se rejoignaient dans une subtile correspondance. N'en déplaise à leur auteur, c'était bien par leur dimension humaine et non idéologique que ces deux figures féminines s'imposaient à la sensibilité, plutôt qu'à la raison, du lecteur. On est tenté de suggérer, d'imaginer peut-être, que la rencontre avec la belle Ingrid Bergman à laquelle Feuchtwanger fut si sensible, y était pour quelque chose. Mais cela, l'auteur pouvait-il l'avouer sans reconnaître la faillite, ou du moins les limites, d'un théâtre visant à provoquer chez le spectateur la prise de conscience de processus dialectiques et non un choc émotionnel ? En 1948, Brecht avait déjà depuis quelques mois traversé précipitamment l'Atlantique pour rejoindre des cieux qu'il jugeait plus favorables en Europe, mais ne croit-on pas sentir encore son ombre

¹ «... diese Dialektik, die das Wesen so vieler politischer Prozesse ausmacht.» Lion FEUCHTWANGER à propos de sa pièce, dans *Die Witwe Capet*, op. cit. p.658.

puissante dans ce commentaire de Feuchtwanger, écrit en 1954, à propos des difficultés qu'il avait rencontrées aux Etats-Unis pour faire représenter sa pièce sur Marie-Antoinette:

Lorsque la pièce fut achevée, la situation dans ce pays s'était tellement assombrie que l'œuvre aurait à coup sûr été mal comprise. Il me fallait craindre que les sympathies pour le malheur de Marie-Antoinette – et cela justement parce qu'elle devait être jouée par une grande actrice – n'occulent les raisons intellectuelles qui parlaient contre la coupable. C'est pourquoi je remis la représentation de la pièce à des temps plus sereins. ¹

Ingrid Bergman s'était en effet efforcée de faire jouer *Die Witwe Capet* à Broadway, mais sans succès. La pièce, lui avait-on objecté, était trop audacieuse et l'époque peu propice à un répertoire aux tonalités révolutionnaires. ²

On conçoit que, sur le moment, la déception de l'auteur ait été grande en voyant s'écrouler un projet scénique si ardemment défendu par celle qui en aurait sans doute été l'interprète idéale. L'auteur dramatique pouvait-il rêver d'une meilleure «percée» sur la scène américaine où aucune de ses œuvres théâtrales n'avait jusqu'ici vu le jour ? Pourtant, le lecteur croit ressentir quelque complaisance dans ces lignes où, avec le recul de quelques années, Feuchtwanger évoque les circonstances qui ont empêché la représentation de la pièce. Sans doute, n'était-il pas si chagrin de voir les autorités américaines elles-mêmes considérer avec sérieux la dimension politique de la pièce. Il y avait là, dans cette expérience qu'il faisait à ses dépens d'une Amérique de l'immédiat après-guerre soupçonnant partout des «activités anti-américaines», quelque chose qui pouvait lui rappeler ses débuts difficiles d'auteur engagé dans la politique en 1919, avec sa pièce *Thomas Wendt*. Embrassant toute sa carrière dramatique en 1958, à l'occasion de l'édition de son théâtre en R.D.A., il se plaisait d'ailleurs à y trouver des constantes, telle celle-ci: «Chacune de mes pièces a été un jour ou l'autre interdite.» Ou bien: «Elles ont toutes un point commun: elles furent souvent et foncièrement mal comprises.»³

1 «Es hatte sich indes, als das Drama fertig vorlag, die politische Situation hierzulande so verdunkelt, daß das Stück bestimmt mißdeutet worden wäre. Ich mußte befürchten, daß die Sympathien mit dem Unglück der Marie-Antoinette – gerade da sie von einer großen Schauspielerin gespielt werden sollte – die Verstandesgründe, die gegen die Schuldige sprechen, überschwemmen würden. Deshalb verschob ich die Aufführung des Stückes auf eine ruhigere Zeit.» Lion FEUCHTWANGER, *ibidem*, p.659.

2 D'après Lothar KAHN: *Lion Feuchtwanger*. In: *Deutsche Exilliteratur seit 1933. Band 1: Kalifornien*. Hrsg. v. J. STRELKA und J.M. SPALEK. Op. cit. p.344. Kahn tient ces précisions de l'actrice elle-même.

3 «Ein jedes war irgendwann verboten (...). Eins haben sie alle gemein: sie wurden oft und gründlich mißverstanden.» In: *Vorwort zu «Stücke in Prosa»*, 1959, repris dans *Dramen II*, op. cit. p.670.

Derrière la désinvolture se cache une certaine coquetterie de l'auteur qui se voyait sans doute assez volontiers dans le rôle de l'auteur dramatique «maudit», alors que le romancier pouvait s'enorgueillir d'une longue suite de succès.

Dans le cas précis de *Die Witwe Capet*, Feuchtwanger ne pouvait s'étonner de l'attitude des responsables culturels américains qui en 1948-1949 s'opposaient à la représentation de la pièce à Broadway. Même s'il est peu probable qu'ils aient décelé dans la pièce une justification a posteriori des procès de Moscou¹, destinés dans l'esprit de leur instigateur à consolider les acquis de la révolution bolchévique, il est certain que la seule évocation de la révolution jacobine et d'un procès politique controversé en raison de son caractère déloyal et inhumain, suffisait alors à susciter la méfiance. A la même époque, en URSS, le seul titre du roman *Waffen für Amerika* avait été à l'origine d'une campagne de diffamation contre l'auteur, orchestrée un peu hâtivement, que Kantorowicz, l'ami fidèle, avait eu toutes les peines du monde à désamorcer en RDA. Le parallélisme ne manque pas de piquant, et Feuchtwanger, qui en était conscient, avait su en tirer les conséquences prudentes qui s'imposaient. Le manuscrit du procès de Marie-Antoinette disparut alors dans ses tiroirs. Il n'en fut extrait qu'en 1954 pour la publication d'un premier fragment (III, 5 et 6), et en 1956 pour celle d'un second (II, 5) avant que la pièce ne soit publiée dans son intégralité la même année, en RDA.

1956 marque également le point d'aboutissement de longues tractations avec les scènes allemandes pour qu'enfin, huit ans après son achèvement, l'œuvre trouve sa représentation scénique. De la correspondance de Feuchtwanger avec Arnold Zweig, il ressort que l'auteur ne songeait nullement à en réserver l'exclusivité à un théâtre d'Allemagne de l'Est, même s'il écrit, sur un ton de regret, en 1955, qu'il aurait souhaité que la création de la pièce ait lieu à Berlin (il ne peut s'agir ici que de Berlin-Est). Hambourg semble avoir aussi été envisagé², et Zweig suggère à son ami le nom de deux actrices de talent au Théâtre National de Stuttgart³. Brecht, ajoute Zweig dans une lettre de mai 1956, aurait pu être de bon conseil sur le choix de l'actrice principale, mais il sortait alors justement de l'hôpital de la Charité⁴. La création eut lieu finalement le 5 septembre 1956, au Staatstheater de Dresde, à peine trois semaines après la mort de Brecht. L'actrice Traute Richter y jouait le rôle de Marie-Antoinette, dans une mise en scène de Hannes Fischer.

1 Rappelons que depuis 1942, le FBI surveillait Feuchtwanger, soupçonné d'être un adepte du communisme depuis la publication, en 1937, de la version anglaise de son récit de voyage à Moscou, sous le titre *Moscow, 1937; my visit described for my friends*, by Lion FEUCHTWANGER, translated by Irene JOSEPHY. New York (The Viking Press), 1937.

2 Ces deux précisions sont données dans la lettre de Feuchtwanger à Zweig du 2.4.1955. In Lion FEUCHTWANGER/A. ZWEIG: *Briefwechsel*, op. cit., tome II, lettre 396.

3 Lettre de Zweig à Feuchtwanger du 13.5.1955. Ibidem, lettre 403.

4 Lettre de Zweig à Feuchtwanger du 22.5.1956. Ibidem, lettre 428.

Arnold Zweig avait parfaitement résumé en quoi consistait la difficulté du rôle de la Reine:

Elle ne doit pas susciter la compassion, sa cause doit, en passant la rampe, apparaître comme légitimement perdue, et pourtant son personnage et sa performance doivent fasciner le public. ¹

La presse est-allemande avait consacré une longue place à l'œuvre de Feuchtwanger et aux innombrables discussions qu'elle avait suscitées lors des quelque cinquante représentations au Théâtre de Dresde. La pièce était en effet restée au répertoire durant trois saisons sans que son succès faiblisse. Au centre des différents articles de la critique, on retrouve toujours ce «paradoxe» de la dialectique brechtienne qui consiste à mener le public à la prise de conscience en le confrontant à un héros dramatique qui, lui, demeure aveugle. Ainsi la formule de Saint-Just «wissend leben» – vivre dans la conscience – trouve partout son écho ². La véritable faiblesse de la pièce n'a pas échappé aux critiques: l'action dramatique est tout entière déterminée par le destin tragique de Marie-Antoinette, alors que son antagoniste Saint-Just, acteur passionné de la Révolution, n'a d'autre rôle que de formuler des arguments ³. L'interprétation à la fois retenue et pénétrante de l'actrice principale, qui réussissait à exprimer tour à tour le goût du jeu et l'orgueil, une volonté de puissance naïve et une inconscience politique totale chez Marie-Antoinette, avec, en plus, un certain attrait érotique, avait fait quasiment l'unanimité:

Elle concentrait tout le tragique sur sa propre personne, si bien que sa mort n'était pas émouvante mais apparaissait comme une libération au sens de la «Katharsis». Loin de rétrécir le personnage, elle faisait que la force triomphante, la justice historique se trouvaient grandies par la dimension humaine de son comportement, en particulier dans le dernier tableau. ⁴

Une voix critique s'était pourtant élevée, qui ne manquait pas de poids et avait joué un rôle important dans la discussion sur la pièce: celle de Victor Klemperer, romaniste est-allemand de renom, qui avait publié un long essai sur l'auteur et la pièce

1 «Sie darf kein Mitleid erregen, ihre Sache muß als die mit Recht verlorene über die Rampe kommen, und doch muß sie als Person und Leistung das Publikum faszinieren.» Zweig à Feuchtwanger, le 22 mai 1956. Ibidem, lettre 428.

2 Ainsi sous la plume de Martin LINZER: *Schuldspruch der Geschichte. «Witwe Capet» von Lion Feuchtwanger, Staatsschauspiel Dresden*. In: *Theater der Zeit*, 1956, 10, p.49.

3 Ainsi Ingeborg SCHRÖTER dans *Der Abend*, daté du 10 septembre 1956. (Article reproduit dans SKIERKA, op. cit. p.269)

4 Voir: Martin LINZER, dans *Theater der Zeit*, 1956, 10, p.49.

Die Witwe Capet à l'occasion de sa création ¹. Klemperer constatait le déséquilibre de la pièce sur le plan dramatique: seul le personnage de la condamnée, dont on voit véritablement la souffrance sur scène alors que sur celle du peuple on se contente de discourir, peut parler au cœur du public et non à son intellect, «et ce en dépit de toutes les théories subtiles et artificielles» ². Le coup de patte lancé contre Brecht n'était que trop perceptible... Au dernier tableau, le spectateur ne pouvait plus voir, selon lui, la «Veuve Capet» mais «la belle martyre, la Sainte transfigurée et la Déesse du rococo» ³. Feuchtwanger avait succombé au charme de son personnage, accablé par le destin, comme Schiller à celui de Maria Stuart.

Si l'un ou l'autre des articles cite les propres termes de Feuchtwanger insistant, dans l'interprétation de la pièce, sur la dialectique dont relèvent tant de procès politiques, aucun pourtant ne s'attarde sur cet aspect de l'œuvre. Il faut en chercher les raisons dans les circonstances politiques: en cette année 1956, tout juste trois ans après la mort de Staline, Khrouchtchev venait en effet de condamner violemment les crimes de Staline et devait bientôt en supporter les conséquences. L'heure n'était alors guère propice au réveil des mauvais génies du passé, que le lecteur d'aujourd'hui peut évoquer sans crainte.

En 1976 seulement, vingt ans après la création à Dresde, *Die Witwe Capet* était monté en RFA dans un lieu où la représentation prenait la valeur d'un hommage (tardif) à l'auteur: c'était à Feuchtwangen, la petite ville de Franconie d'où était originaire la lignée des Feuchtwanger, et le cloître en fournissait le cadre prestigieux.

Comme pour répondre aux craintes de Feuchtwanger de voir sa pièce mal comprise, l'œuvre apparaît soudain sous un jour nouveau. Le destin de Marie-Antoinette, jouée par l'actrice Eva Schuckhardt, est présenté à travers plusieurs critiques de journaux comme celui d'une femme divisée entre devoir (royal) et amour qui, dans la dernière scène oscille entre l'hystérie et l'orgueil, laissant de la Reine montant à l'échafaud l'image d'une psychopathe ! ⁴ Le message de l'auteur sur la légitimité de la Révolution n'apparaît plus. Il se trouve même inversé: le droit qu'illustre la pièce, est le droit du plus fort, écrit un critique dans *Die Welt*, et «l'avertissement que contient l'histoire s'adresse à nous, les hommes d'aujourd'hui:

1 Victor KLEMPERER: *Die Witwe Capet* In: *Neue Deutsche Literatur*, 12, 1956. Texte repris dans *Greifenalmanach auf das Jahr 1957*, Rudolstadt, p.28-38. (Texte cité).

2 «Allem Verfeinern und künstlichen Theoretisieren zuwider». Ibidem, p.37.

3 «Man sah (...) nicht mehr die Witwe Capet, (sondern) ganz und gar die schöne Märtyrerin, verklärte Heilige und Göttin des Rokoko». Ibidem, p.37.

4 Article anonyme intitulé *Trommeln im Kreuzgang*, paru dans *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. Juli 1976.

Révolution ne signifie pas a priori humanité»¹. Que la RDA ait créé la pièce, apparaît à l'auteur de l'article comme une énigme.

Les avis sur cette mise en scène de Robert Lenkey à Feuchtwangen semblent avoir été très divergents. Personne en tout cas ne s'était alors beaucoup préoccupé des intentions de l'auteur. Peut-être est-ce la meilleure preuve que l'œuvre demeurait vivante par la peinture du personnage de Marie-Antoinette dont une grande actrice avait été l'inspiratrice, et non par le message politique que l'auteur avait voulu y mettre, dans les circonstances difficiles de l'après-guerre aux Etats-Unis et, quelques années plus tard, dans le cadre de l'Allemagne communiste où la pièce avait été créée.

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

En août 1946, Feuchtwanger prenait congé d'Alfred Kantorowicz qui se préparait à quitter New York pour rejoindre Berlin-Est. Les motifs du départ de son ami n'étaient que trop évidents à un moment de tension politique très forte entre les deux «Grands». Tout l'univers de vie que les émigrés allemands s'étaient lentement reconstruit aux USA se trouvait menacé, dès lors que quelque attache avec le communisme pouvait être soupçonnée. Feuchtwanger écrivait alors à son ami Kantorowicz:

*Vous avez raison, sans doute, de dire que, par bien des aspects, ce que nous vivons ici actuellement, n'est pas sans rappeler de manière oppressante nos expériences en Allemagne et en France. Mais vous et moi, nous ne sommes pas hommes à perdre espoir si facilement, et c'est pourquoi j'espère bien qu'un nouveau grand malheur pourra malgré tout être évité.*²

Le roman *Waffen für Amerika* auquel Feuchtwanger mettait alors la dernière main, s'achevait d'ailleurs non pas sur un hymne à la Raison, valeur suprême qui avait permis à la France et à l'Amérique de s'unir dans un même but, mais sur une mise en garde: Mr Adams, l'émissaire américain rival de Franklin, se laissait emporter par la vision d'un empire américain s'étendant toujours plus loin pour apporter au

1 Lothar SCHMIDT-MÜHLISCH: *Feuchtwanger in Feuchtwangen: Zur Erstaufführung des Schauspiels 'Marie-Antoinette'. Tod ohne Schuldweise*. In *Die Welt*, 13. Juli 1976.

2 «Sie haben wohl recht, wenn Sie sagen, daß vieles, was wir jetzt hier erleben, atembeklemmend an unsere Erfahrungen in Deutschland und Frankreich erinnert. Aber wir beide, Sie und ich, geben ja die Hoffnung nicht so leicht auf, und so hoffe ich, daß das neue große Unglück sich trotz allem vermeiden läßt.» Lettre de Feuchtwanger à Kantorowicz, datée du 19 août 1946. Reproduit dans: Alfred KANTOROWICZ: *Deutsches Tagebuch*. 1. Teil. München (Kindler), 1959. P.136.

monde sa conception du bonheur et de la liberté¹. Derrière cet anachronisme, le lecteur comprenait sans peine l'allusion aux réalités de l'immédiat après-guerre qui voyait les grandes puissances s'affronter dans une «guerre froide» où chacune voulait imposer son idée de la liberté et de la démocratie.

Une œuvre née de l'actualité entre octobre 1945 et novembre 1947

Pour les émigrés allemands qui avaient fui les persécutions des nationaux-socialistes en Allemagne puis en France et qui, sur la terre d'accueil américaine, se trouvaient pris dans les rouages de la «chasse aux sorcières rouges», la situation était d'une ironie tragique. Il y avait là une incohérence de l'histoire, offrant le spectacle d'une «sinistre renaissance du fanatisme et des préjugés»², que Feuchtwanger, par sa nature même, ne pouvait prendre qu'avec philosophie. Il venait justement de découvrir, lors de ses recherches sur Benjamin Franklin, un homme qui lui paraissait incarner cette incohérence: Cotton Mather, prédicateur puritain à Boston, un siècle avant la Révolution américaine, tout à la fois auteur remarquable d'écrits savants, et fanatique inquisiteur lors des procès en sorcellerie menés à Salem en 1692. Pourquoi ne pas faire de ce personnage le héros d'une nouvelle œuvre dramatique qui, à travers la fable historique, évoquerait une situation contemporaine de crise? Quant au philosophe qui saurait être l'observateur lucide et critique du processus d'hystérie collective attisé par Mather lui-même, Feuchtwanger en créerait le personnage puisque l'histoire ne lui en livrait pas le modèle: ce sera le Docteur Thomas Colman, homme de science et de raison, si proche de l'auteur que le lecteur le place sans hésiter dans la lignée de ces «alter ego» dont Feuchtwanger a enrichi son œuvre.

Avant même d'achever *Waffen für Amerika*, l'écrivain avait jeté sur le papier la première esquisse de cette pièce dont Mather serait le héros. Elle porte la date du 22 octobre 1945 et le titre de *Wahn*.³ Le sujet n'avait pas alors toute la résonance

-
- 1 Rappelons ce passage: «Ich sehe ein *amerikanisches* Imperium, das sich ausdehnt und immer weiter ausdehnt, um die Welt zu beglücken und ihr Freiheit zu schaffen, so wie *wirsie* verstehen». In: *Waffen für Amerika*. Op. cit., vol. 2, p.344-345.
 - 2 Voici ce passage, éclairant sur la genèse de la pièce:«Die üble Renaissance des Fanatismus und des Vorurteils, welche der Krieg in vielen Ländern bewirkt hat, ließen mich einen alten Plan aufgreifen: darzustellen nämlich, wie ein großer Mann sich aus Politik und Überzeugung immer tiefer in Netze des Wahns verstrickt und eine wüste Welle der Verfolgung über sein Land hereinbrechen läßt». Lion FEUCHTWANGER: *Zu meinem Stück«Wahn oder Der Teufel in Boston»*. D'abord dans: *Programm*, Kleines Theater im Zoo, Frankfurt a.M. 1949. Repris dans. *Dramen II*. P.574-575 (édition citée). Citation p.574.
 - 3 Cette esquisse d'une page dactylographiée est conservée dans les Archives de la *Lion Feuchtwanger Memorial Library* à Los Angeles, sous l'intitulé: «Wahn-Outline (22. Oktober 1945)». Dahlke en a cité une partie dans *Dramen II*, *Nachbemerkung (Zu Wahn)*, op. cit. p.787-788. Nous reproduisons ce texte dans son intégralité en annexe (Voir: Documents)

politique que devaient lui conférer, un an plus tard, au moment où Feuchtwanger s'adressait pour la dernière fois à Kantorowicz sur le sol américain, la montée brutale de la tension entre l'Est et l'Ouest, et, de pair avec elle, l'intensification des interrogatoires menés aux Etats Unis par les commissions d'enquête sur les activités anti-américaines.

L'écrivain mentionne pour la première fois son projet dramatique dans une lettre à Arnold Zweig, datée du 15 décembre 1946. La pointe d'auto-ironie qu'il y a mise, laisse entendre qu'il considère son retour à l'écriture théâtrale comme une faiblesse quelque peu déraisonnable ¹. Coquetterie d'auteur ? Ou bien Feuchtwanger reconnaît-il avec désinvolture que le théâtre n'est plus pour lui désormais qu'un genre «annexe» dans lequel il n'excelle pas et qui risque de l'éloigner pour quelques mois de ses grands projets romanesques, *Goya* en l'occurrence ? Il ne pouvait oublier d'ailleurs qu'il s'agissait d'un genre peu lucratif tant les possibilités de représentation à la scène étaient alors réduites. Il n'est pas exclu que Feuchtwanger se soit «piqué au jeu» de l'écriture dramatique en une sorte de mimétisme avec son ami Arnold Zweig: celui-ci s'était en effet remis à écrire pour le théâtre à cette époque, sacrifiant lui aussi au genre historique, dans une pièce sur Marie-Thérèse. ²

En décembre 1946, Feuchtwanger ne donne pas plus de précisions sur son projet dramatique, mais il évoque, dans cette même lettre à Zweig, les campagnes de presse dont lui-même et ses amis sont déjà la cible:

La presse du groupe Hearst par exemple écrit que Chaplin et moi-même nous foments avec Hanns Eisler, autour d'un verre de champagne, de sombres projets dirigés contre les Etats-Unis. ³

La réalité vécue rejoint l'histoire, il ne reste plus à l'écrivain qu'à la transcrire pour le théâtre. Pourtant, le projet tarde encore à se réaliser. La rédaction d'une nouvelle l'éloigne. Elle portera le titre *Odysseus und die Schweine oder Das Unbehagen an der Kultur* et apparaît comme un clin d'œil à Arnold Zweig, alors

1 «Auch ich habe unvernünftigerweise beschlossen, ein paar Monate an das Schreiben eines Stückes zu setzen». In: Lion FEUCHTWANGER/Arnold ZWEIG: *Briefwechsel*, op. cit., vol. 1, lettre 199, p.402.

L'éditeur de cette correspondance, Harold von Hofe, indique en note que la pièce en question est *Die Witwe Capet*. Il s'agit probablement d'une erreur car dans une lettre plus tardive (du 10 juillet 1948), Feuchtwanger évoque une deuxième pièce à laquelle il travaille et qui ne peut être que *Die Witwe Capet*.

2 Le titre en était *Austreibung 1745 oder Das Weihnachtswunder* et la pièce fut publiée dans le recueil *Soldatenspiele* en 1956 à Berlin (DDR).

3 «So schreibt (...) die Hearst-Presse, daß Chaplin und ich bei Hanns Eisler Champagner trinkend finstere Pläne gegen die United States schmieden...» Feuchtwanger à Zweig, 15.12.1946, in: *Briefwechsel*, op. cit., p.402.

plongé dans la rédaction d'une grande étude sur Sigmund Freud ¹. C'est seulement en juillet 1947 que Feuchtwanger peut donner à son ami plus de précisions sur l'œuvre dramatique qu'il pense achever avant le premier novembre. Il s'agit, explique-t-il, d'une pièce sur les procès en sorcellerie de Salem en 1692, «une pièce simple mais d'actualité et du plus grand effet.» Elle pourrait même être montée très rapidement ².

Tout permet de penser que Feuchtwanger termina l'œuvre dans les délais qu'il s'était fixés. Elle fut donc rédigée rapidement, en quelques mois de l'année 1947, et son achèvement se trouva coïncider avec la date de l'interrogatoire de Bertolt Brecht par la Commission d'enquête sur les activités anti-américaines à Washington, le 30 octobre. Quelques jours plus tard, le 9 novembre 1947, une grande manifestation réunissait plusieurs milliers de personnes dans la capitale américaine autour du slogan «Stop Operation Witch-Hunt» ³. Mais loin de marquer le pas sous la pression de l'opinion publique, la «chasse aux sorcières» devait se poursuivre, surtout dans les milieux artistiques à Hollywood ⁴, et au début des années cinquante, sous l'influence du sénateur McCarthy, la vague d'anti-communisme atteignait son paroxysme. Chaplin, Arthur Miller et bien d'autres parmi les personnalités américaines du domaine de la culture en furent les victimes. Feuchtwanger fut lui aussi interrogé, en 1948 en particulier lorsqu'il demanda la nationalité américaine – qui ne lui fut jamais accordée.

Avec sa pièce désormais intitulée *Wahn oder Der Teufel in Boston* qui rappelait aux Américains un épisode peu glorieux de leur histoire, Feuchtwanger avait ainsi saisi sur le vif un sujet de grande actualité dont la transcription historique devait être transparente pour le lecteur ou le spectateur d'alors. L'œuvre fut publiée dans sa version allemande dès 1948 à Los Angeles ⁵ et à Munich ⁶. L'auteur confia à son ami Zweig, en août 1948, que la création en anglais de *The Devil in Boston* doit avoir lieu

1 Lettre de Feuchtwanger à Zweig du 27.1.1947, *Briefwechsel*, op. cit., vol. 1, p.409-410.

2 «Ich habe jenes Stück wieder vorgenommen, von dem ich Ihnen schon schrieb, ein einfaches und, wie ich glaube, sehr wirksames und aktuelles Stück über die Hexenprozesse von Salem (Neuengland) 1692. Ich bin sicher, daß ich das Stück bis längstens ersten November werde beenden können. Freilich ist dann ein langer Weg von der deutschen Fassung bis zur englischen. Aber die Chancen der Aufführung sind sehr gut». Lettre à Zweig du 27.7.1947, *Briefwechsel*, op. cit., vol. 1., p.447.

3 Voir à ce sujet: James K. LYON: *Bertolt Brecht in Amerika*. Aus dem Amerikanischen von Traute M. Marshall. Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1984.
Sur la situation d'intolérance aux USA à cette époque, voir: Gerald D. TURBOW: *Im Exil in den USA 1947: Es kann auch hier geschehen*. In: DAVIAU, Donald G. /FISCHER, Ludwig M. (Hrsg.): *Das Exilerlebnis. Verhandlungen des 4. Symposiums über deutsche und österreichische Exilliteratur*. Columbia, S.C., 1982. P.47-55.

4 Voir à ce sujet l'ouvrage de Victor NAVASKY: *Les délateurs. Le cinéma américain et la chasse aux sorcières* Paris (Balland), 1982.

5 *Wahn oder Der Teufel in Boston*, ein Stück in drei Akten. Los Angeles (Pazifische Presse. In Zusammenarbeit mit Mary S. Rosenberg), New York, 1948.

6 Chez l'éditeur Rosenberg. München, 1948.

en octobre à Hollywood, malgré bien des difficultés et contretemps ¹. En fait, la première représentation américaine n'eut lieu qu'en 1952 à Los Angeles, trois ans après la création allemande à Francfort-sur-le-Mein en 1949.

Si la connaissance du contexte politique des années 1945-1947 aux Etats-Unis est nécessaire à la compréhension de *Wahn*, l'évocation du contexte littéraire ne l'est pas moins. En 1947, juste avant de quitter précipitamment le sol des Etats Unis, Brecht mettait au point avec l'acteur Charles Laughton la représentation américaine de son *Galileo*, où l'homme de sciences affronte l'Inquisition. En 1952, Arthur Miller, rendu célèbre par la pièce *Death of a Salesman* (1949) (*La Mort d'un Commis-Voyageur*), concevait *The Crucible* (*Les Sorcières de Salem*) que le public new-yorkais devait découvrir à la scène, à Broadway, au début de l'année suivante. *Galileo*, *Wahn oder Der Teufel in Boston*, *Les Sorcières de Salem*: ces trois drames historiques faisant référence à un même contexte politique contemporain, marqué par le fascisme, puis la guerre froide, demandent à être confrontés. Certains motifs de *Galilée* ont marqué Feuchtwanger ², *Wahn* et *The Crucible* évoquent les mêmes épisodes à Salem en 1692, Miller ayant probablement eu connaissance de l'œuvre dramatique de l'émigré allemand ³. Enfin, les trois pièces ont conservé leur valeur de parabole du temps présent: régulièrement reprises au répertoire en pays germaniques, elles dénoncent les formes d'inquisition et d'hystérie collective que connaît encore l'époque actuelle. Moins souvent représentée ou lue que la pièce de Brecht et quelque peu rejetée dans l'ombre par celle de Miller, *Wahn oder Der Teufel in Boston* est cependant aujourd'hui l'œuvre dramatique la plus connue et la plus jouée de Feuchtwanger. A travers les fluctuations de son destin sur les scènes allemandes, on est tenté de voir le reflet des relations entre l'Est et l'ouest, dans les décennies d'après-guerre.

1 Lettre à Zweig numéro 248, du 17 août 1948. *Briefwechsel*, op. cit., vol. 1, p.513.

2 Feuchtwanger a assisté à la lecture de *Galileo*, version américaine de *Leben des Galilei* (1938), par l'acteur Laughton. Brecht avait organisé cette soirée en décembre 1945 pour quelques amis. Voir à ce sujet BRECHT: *Arbeitsjournal*, op. cit. p.765 (1.12.45.)

Lors de la révision de la pièce à l'occasion de sa création à Francfort/M. en 1949, Feuchtwanger a supprimé quelques répliques rappelant de trop près la philosophie du «premier» Galilée. Ainsi cette formule: «Vielleicht macht Wissen feige. (...) Ein toter Held ist den Menschen weniger nützlich als ein lebendiger Wissenschaftler.» Voir Dahlke, in. *Anhang*, op. cit. p.793.

3 Hilde Waldo, fidèle secrétaire de Feuchtwanger aux Etats Unis jusqu'à la mort de l'écrivain, est formelle à ce sujet.

Une dramaturgie en huis-clos au service d'un message politique

«L'action se déroule à Boston en l'an 1692, dans le cabinet de travail de Cotton Mather»: d'entrée, Feuchtwanger marque par ces indications scéniques (p.492) sa volonté de concentrer la matière dramatique de *Wahn oder Der Teufel in Boston* en un lieu unique, étouffant, tant il est dominé par la figure despotique du pasteur puritain. Dans ce cabinet de travail, le monde extérieur ne pénètre que pour être mesuré, jugé et le plus souvent condamné selon la lettre des écrits théologiques qui s'y entassent. Gardien d'une religion d'interdits se référant aux lois de Moïse, Mather consigne au jour le jour ses observations et ses réflexions dans sa «Grande Histoire de l'Amérique», ces *Magnalia Christi Americana* dont Feuchtwanger possédait dans sa bibliothèque, à Pacific Palisades, un précieux exemplaire. Dans cet ouvrage d'érudition et dans d'autres écrits de Mather, l'auteur a puisé la matière historique de l'œuvre.

Au cours des trois actes que comporte la pièce, le huis-clos ne s'entrouvre qu'une fois, au troisième: Mather est descendu dans la rue pour parler au peuple en effervescence, qui refuse désormais de le suivre dans sa «chasse aux sorcières». Par la fenêtre ouverte (sur la vie, sur l'autre), le spectateur assiste à la défaite de Mather et à la victoire de la Raison (III, 10).

Le choix de cet espace symbolique qu'est le cabinet de travail, comme lieu unique du jeu théâtral, amenait nécessairement l'auteur à introduire les événements historiques qui s'étaient déroulés à Salem en 1692, dans le cadre étroit d'un drame domestique. Cotton Mather est entouré de son fils Richard, qu'il tente de forger à son image, et de son épouse, Abigail, soumise elle aussi à son despotisme. Le médecin Thomas Colman, frère de cette dernière et adversaire politique de la dynastie des Mather apporte, au sein même de la famille, l'esprit de sédition qui va en ébranler la cohésion. Les quelques autres personnages autorisés à pénétrer dans le cabinet de travail de celui qui se considère avec orgueil comme «l'instrument de Dieu» ne sont qu'agents ou victimes de son besoin de pouvoir. Ainsi le Pasteur Parrish de Salem vient solliciter l'avis de Mather, expert en affaires de sorcellerie, au sujet de sa fille Hanna. Objet d'étude tout à fait bienvenu, la jeune fille est désormais à demeure chez Mather. Soumise par l'homme de Dieu à des interrogatoires qui la mettent en état de quasi hystérie, Hanna désigne les «victimes» qui seront accusées de commerce avec le diable: la femme de lessive, Bridget Oliver, l'ancien pasteur de Salem, George Burroughs. Enfin, le juge, Samuel Sewall, n'est là que pour dicter les condamnations suggérées par Cotton Mather.

Feuchtwanger s'en tient à ce cercle de neuf personnages qui gravitent autour du Pasteur de Boston, dans un cadre réduit à l'extrême, où celui-ci règne en maître. Par ces données de départ, l'auteur entend bien montrer quelle est son intention dramatique. Il s'agit moins pour lui d'évoquer le phénomène social de l'hystérie

collective (comme le fera Arthur Miller) que d'en analyser l'origine dans le fanatisme religieux d'un homme érudit et puissant qui refuse de laisser le pouvoir lui échapper. Au terme de la pièce, le pasteur demeure seul, son fils le quitte pour suivre Colman à Londres. La dynastie des Mather est brisée. Mais il ne s'avoue pas vaincu et, en un dernier sursaut, il s'enferme avec le serment de poursuivre par l'écriture sa lutte contre le Prince des Ténèbres (III, 14).

Sur le plan dramatique, ce recours rigoureux à l'unité de lieu dans *Wahn* apparaît à la fois comme une force et une faiblesse. La force du procédé tient au symbole que l'on peut y lire et à la polarisation de la tension dramatique sur le personnage de Mather. L'univers clos dans lequel s'enferme le Pasteur pour juger le monde et pour en prononcer dans ses écrits la condamnation irrévocable, est celui d'un esprit arriéré, tout entier «possédé» par des préjugés hérités du Moyen Age. Angoissé par un monde en mouvement dans lequel l'hégémonie de la dynastie des Mather se trouve mise en question, il cristallise tout ce qui menace sa vision manichéenne du monde et son pouvoir dans la figure du Diable dont il croit voir partout les menées.

La faiblesse du procédé de concentration, en un seul lieu, de toute l'action dramatique tient au statisme qu'il engendre. Ainsi, le Docteur Colman, adversaire politique de Mather (et de son père) dans les négociations de la Colonie américaine avec Londres afin d'obtenir une Constitution plus juste, ne peut jamais être montré sur scène dans son cercle d'action. Défenseur des droits du peuple que les Mather ont usurpés à leur profit pour construire une Théocratie autoritaire, il apparaît idéaliste et impuissant dans les discussions qui l'opposent au Pasteur (I, 1, II, 12). Il apporte la contradiction par le verbe, pas par les actes. Ceux-ci ne sont que rapportés par lui-même. Cet «honnête homme», cet homme des Lumières dont nous savons, par ses propres dires, qu'il est avant l'heure, le chef de file d'un parti luttant pour assouplir les liens de la Colonie avec Londres et qu'il a réussi à mobiliser le peuple contre Mather ¹, fait, à la scène, seulement figure de témoin (critique certes) et de commentateur de la réalité. En tant que tel, il reste en marge du conflit dramatique,

1 Ce passage de la scène 13 de l'acte II, p.550, est caractéristique de cette suprématie du discours sur l'action dramatique:

«COLMAN: Es gibt eine Grenze für die Tyrannei auch deines Glaubens, Cotton Mather. Diesmal folgen dir die Leute nicht.

MATHER: Schöpfst du wieder Hoffnung? Glaubst du, du findest von neuem arme Toren, sie irre zu machen ?

COLMAN: Ich sage dir: Diesmal hast du dich übernommen. Du selber führst den Tag herauf, da alle erkennen, wie furchtbar du geirrt hast.

MATHER: Und du bereitest der Erkenntnis den Weg?

COLMAN: Ja. Die Vielen sind langsam. Sie sind nicht geübt, zu reden und nicht, zu handeln.

MATHER: Und so bist du ihre Zunge?

COLMAN: Ja. Und ich hoffe: ihre Faust.

même s'il apparaît, à plusieurs reprises, lui-même menacé par la «chasse aux sorcières»¹.

De cette objection on ne saurait conclure à l'absence de ligne dramatique dans la pièce. Bien au contraire. A la concentration des scènes en un seul lieu, autour du personnage de Mather, correspond en effet la concentration dans le temps. L'histoire elle-même avait transmis des événements de Salem en 1692 l'image d'une flambée de fanatisme, brutale et violente qui, déclenchée par les accusations d'une fillette de neuf ans, en février, avait atteint son paroxysme en octobre, après l'exécution d'une vingtaine de personnes. Parmi elles, le Pasteur George Burroughs, dont la condamnation avait commencé à ébranler les esprits. Au moment où la folie d'une bande de fillettes exaltées avait cherché ses victimes dans les couches aisées de la population, le scepticisme avait gagné et la résistance s'était organisée, mettant un terme brutal à l'effervescence, dès la fin de l'année 1692. La vague d'hystérie à Salem s'était ainsi articulée en trois grands moments.

L'auteur dramatique les a respectés en traçant sur trois actes une longue courbe dramatique qui trouve son apogée à la fin du deuxième acte avant de retomber au troisième. Les premières accusations portées par la fille du Pasteur Parrish contre une servante noire et une femme de lessive sont au cœur du premier acte. Après quatorze exécutions, l'interrogatoire et l'arrestation du Pasteur Burroughs constituent la matière du deuxième. Au troisième acte enfin, une force nouvelle intervient: le peuple, dont Colman a suscité la résistance non violente à l'action de Mather. La vague retombe sur un dernier cri de défi du Pasteur. Dans les trois actes (soigneusement équilibrés avec respectivement treize, quatorze et quatorze scènes), les scènes s'enchaînent selon une continuité chronologique et à un rythme qui impose au spectateur la conscience d'une mécanique rigoureuse. Chaque acte trouve son point culminant dans la dernière scène, à chaque fois dominée par la figure du Pasteur Cotton Mather.

En y regardant de plus près, on croit pouvoir déceler qu'un même schéma dramatique détermine le déroulement de chacun des actes. Dans la première scène, un certain statisme domine, que marque la présence du personnage de Colman. Homme de dialogue, toujours prêt à proposer un compromis, il réussit à sauvegarder une sorte d'équilibre, même dans l'affrontement avec Mather (I, 1), dans l'évocation des procès et des exécutions en présence d'Abigail, l'épouse de Mather, incrédule devant ses arguments de «raison» (II, 1), ou lorsqu'il annonce la fin de la dictature de Mather après la mort du Pasteur Burroughs, (III, 1). Personnage positif, jamais ébranlé dans sa conscience, Colman est le point de référence du lecteur. Chaque acte commence ainsi sur une sorte de point d'orgue. Ménageant les transitions avant le déchaînement

¹ Ce motif, plusieurs fois indiqué au deuxième acte, n'est pas exploité sur le plan dramatique. Ainsi lorsque Hanna menace d'accuser Colman (II, 5, p.532) ou lorsque Mather commence à voir en lui le diable-même (I, 12, p.520).

de la folie collective, Feuchtwanger met ensuite sur le devant de la scène le rapport père-fils (I, 3, II, 2 et II, 3, III, 3). C'est une sorte de relation d'hypnose qu'entretient Mather avec son fils Richard. Il l'oblige à concevoir une foi aveugle en lui, à abdiquer toute volonté propre pour se plier à la sienne. Partagé entre son père despotique et son oncle Colman, Richard vit dans un conflit qui va permettre à Hanna, la fille du Pasteur Parrish, d'avoir prise sur lui. Avec l'introduction de ce personnage, un nouveau degré de la tension dramatique est atteint (I, 4-6, II, 5, III, 5). Consciente d'elle-même, la jeune fille comprend très vite que, par ses «accès» et ses crises, elle entre dans la sphère du pouvoir qu'incarne le Pasteur. De là s'instaure un jeu serré entre Mather et Hanna, chacun attendant de l'autre confirmation de sa propre influence. «Instruments» de Dieu, ils le sont aussi l'un pour l'autre. Et après avoir mené Hanna au paroxysme de l'hystérie par ses questions suggestives devant ceux qu'elle accuse (I, 10, II, 10), Mather entre lui-même dans le même état de déraison, au troisième acte, face au peuple qui ne le suit plus (III, 10) ¹. C'est une sorte de pacte diabolique que les deux personnages semblent avoir conclu et le cri de jubilation d'Hanna quand elle croit que le discours de Mather lui a ramené l'adhésion du peuple, en témoigne: «Nous avons vaincu !» ². Après le point culminant que marquent ces scènes parallèles, l'intensité dramatique retombe quelque peu avec l'intervention de Colman qui tente de ramener Mather à la Raison (I, 12; II, 12; III, 13). Mais dans les scènes finales des trois actes, le fanatisme reprend ses droits. Au premier acte, Mather invoque Dieu pour qu'il lui donne «raison» et l'aide à détruire ses ennemis (I, 13). Au deuxième, son triomphe et celui d'Hanna se rejoignent. L'Académie des Sciences de Londres a jugé Mather digne d'entrer dans ses rangs et celui-ci y voit le signe de Dieu qu'il attendait pour condamner le Pasteur Burroughs ³. Et déjà Hanna clame son triomphe:

Alors, Richard, n'ai-je pas le pouvoir sur les hommes ? ⁴

Le sommet de l'aveuglement des deux personnages est ainsi atteint, à la fin du deuxième acte avant que le troisième ne consomme leur chute. A la toute dernière

-
- 1 «**MATHERS STIMME** nun sehr laut und gewaltig: Aber habet nicht Mitleid mit jenen, die dem Teufel gehorchen oder gar ihn riefen, wer sie auch seien. Hasset sie. Vernichtet sie. Waffnet euch, sie zu vernichten und ihren Herrn, den Bösen. Zu den Waffen. Ich rufe zu den Waffen. Zu den Waffen, und vernichtet sie. Gebt keine Gnade. Zeigt kein falsches Mitleid. Fallt über sie her. Greift sie. Vernichtet sie.» P.567.
- 2 «**HANNA, jubelnd**(...) Wir haben gesiegt». III, 10, p.567.
- 3 «**MATHER mit Bedeutung**: Daß uns diese Nachricht gerade heute und jetzt zukommt, Richter Sewall, scheint mir ein Zeichen. Der Herr mahnt uns, nicht nachzulassen im Kampf gegen die Umtriebe des Satans.
RICHTER: Verstehe ich Sie recht, Doktor Mather?
MATHER: Die Kirche steht hinter Ihnen, wenn Sie diesen weiland Pastor Burroughs seinen Richtern übergeben.» II, 14, p.552.
- 4 «Nun, Richard, habe ich Macht über die Menschen?» II, 14, p.553.

scène de la pièce, Mather est brisé. Hanna s'est pendue et il est abandonné de tous. Il «titube comme un arbre dans la tempête», mais il affirme pourtant sa volonté de continuer son œuvre contre le Malin, dans une dernière prière à Dieu qui sonne comme un défi ¹.

Cette montée de la tension dramatique dans les trois actes de *Wahn*, selon un schéma rigoureusement analogue, révèle la maîtrise de l'auteur dans le maniement d'une forme dramatique que l'on peut qualifier de classique. Tout le poids de la pièce porte sur la rencontre d'Hanna et de Mather et sur la convergence de leurs destins. Dans une perspective psychanalytique, il apparaît qu'un même besoin de valorisation du «moi» les unit, un besoin de «compensation» de l'ascétisme qu'impose un ordre social puritain, par la reconnaissance sociale et la volupté du pouvoir. Le cabinet de travail symbolise cet ordre où la lettre des écrits théologiques et de leurs exégèses prime sur la vie. Mather y a puisé son pouvoir. L'épreuve du jeûne, par exemple, est devenue pour lui un moyen non pas pour trouver la Vérité, mais pour légitimer celle que lui croit seule juste et qu'il veut imposer (II, 8). Hanna au contraire a subi les effets destructeurs de cet «ordre». La description qu'elle fait de sa vie à Salem, vide, grise et immobile, permet d'interpréter son attitude comme une révolte, plutôt que comme un jeu pervers ². Sans doute est-ce la raison pour laquelle Feuchtwanger, faisant entorse à la vérité historique, a mis en scène une jeune fille de seize ans et non une enfant. Par la même formule, Hanna exige de Richard qu'il croie en elle (II, 5; III, 5) et Mather l'exige de son entourage (III, 3). Dans les deux cas, il s'agit d'une «prise de possession» de l'autre ³. La dimension humaine n'est absente ni chez l'un ni chez l'autre, au troisième acte en particulier, où Mather propose pour la première fois à son

1 «MATHER. *Er greift, während sich der Vorhang zu senken beginnt, zur Feder. Aus der Tiefe meines Herzens gelobe ich dir: Ich werde fortfahren. Ich werde nicht nachlassen im Kampf gegen den Fürsten der Finsternis. Ich werde – Der Vorhang hat sich gesenkt.*» III, 14, p.573.

2 «HANNA: Vieles erlebt? Ich? Ich habe gar nichts erlebt, ganz und gar nichts. Psalmensingen und Predigten und Fasten und wieder Psalmensingen und der endlose, schweigende Sonntag, und: Das Leben ist ein Tal der Tränen, und: Der Tod ist um die Ecke. Und immer nur: Pflicht, Pflicht, und immer die Hölle und der feurige Pfuhl vor einem. Es war alles Grau in Schwarz und Schwarz in Grau mein Leben lang, und ich bin hundert Mal vor Ödnis gestorben. II, 5, p.529.

3 Ainsi Hanna, III, 5, p.559:

«HANNA *lächelnd, näher an ihm*: Ja, Sie sind dumm, Richard. Glauben Sie an mich? RICHARD: Ich - ich -

HANNA *ungeduldig*: Sagen Sie doch endlich ja.

RICHARD *unsicher*: Ja.

HANNA: Geben Sie mir Ihre Hand und sagen Sie:«Ja. Unbedingt».

RICHARD *gibt ihr die Hand, leise, schwerfällig*: Ja. Unbedingt.»

Et Cotton Mather, III, 3, p.557:

«MATHER, (...) *nach einem Schweigen*: Glaubst du an mich, Abigail?

ABIGAIL *zögert, dann schwach*: Ja.»

fil de l'appeler «Père», et où Hanna laisse parler le sentiment qui l'attire vers Richard. Mais il est trop tard pour qu'elle puisse encore se réaliser.

Rien ne serait plus faux pourtant que de réduire *Wahn* à la peinture d'une sorte de psychodrame. Le poids des références politiques dans la pièce est trop grand pour que le spectateur ait le moindre doute à ce sujet. Dès la première ébauche de la pièce, datée d'octobre 1945, Feuchtwanger avait mis l'accent sur la dimension politique qu'il entendait donner à son sujet: au Massachusetts, les forces de progrès et les forces conservatrices s'opposent lors des négociations avec Londres pour la sauvegarde des privilèges de la Colonie. Quand interviennent, au milieu de ce conflit, les «cas» de sorcellerie, «certains responsables politiques voient, dans cet événement à sensation un dérivatif venant à point nommé pour détourner l'attention du peuple du problème des privilèges»: c'est ainsi que Feuchtwanger présente la dimension politique du sujet dans sa première esquisse d'octobre 1945¹. D'emblée, l'auteur plaçait ainsi les événements de Salem en 1692 dans une perspective de lutte pour les droits et libertés démocratiques qui lui permettait de laisser présager ce que serait la Guerre d'indépendance Américaine. La mise en avant du peuple comme moteur essentiel de la vie politique à cette époque constitue un anachronisme délibéré, qui trouve son développement lors de la rédaction de la pièce, avec l'introduction du personnage de Colman, homme des Lumières avant la lettre, dont la figure est sans fondement historique.

Le choc des deux époques, qui se résument en deux termes, l'obscurantisme et les Lumières, n'est pas sans rappeler la construction dramatique, elle aussi anachronique, que Schiller avait élaborée autour de Philippe II et du Marquis Posa dans *Don Carlos*. Le parallélisme se laisse même poursuivre sans peine: ne trouve-t-on pas dans *Wahn* ce huis-clos étouffant, tout entier dominé par la figure de Mather, qui rappelle la Cour de Philippe II où Elisabeth et Carlos, écrasés par l'étiquette, ne peuvent vivre? L'imbrication du drame «domestique» et du drame «politique» est un autre point de rapprochement entre les deux pièces et cette lueur d'humanité et d'amour paternel que Schiller a su rendre bouleversante chez Philippe II, avant que son héros ne sombre dans la solitude et la rage de détruire, trouve un écho aisément perceptible (mais moins bouleversant) dans le troisième acte de *Wahn* (Mather à son fils: «du kannst auch 'Vater' zu mir sagen», III, 3). Mais, poussé plus loin, ce rapprochement paraîtrait incongru. Philippe II et Posa ont en effet une dimension tragique que le lecteur chercherait vainement dans les figures de Mather et de Colman.

1 «... es scheint gewissen Politikern diese Sensation eine willkommene Ablenkung des Volkes von dem Kampf um die Privilegien.». *Wahn (Outline 9)*. Voir le texte complet en annexe.

Feuchtwanger n'a pas épargné les détails historiques sur la situation politique de la Nouvelle Angleterre et sur le rôle qu'y a joué la «dynastie» des Mather. Dès la première scène de *Wahn* où Cotton Mather et Colman s'affrontent, le spectateur doit comprendre que la Colonie se trouve à un tournant de son histoire. Le pays sortait d'un grave conflit avec le Gouverneur que le Roi d'Angleterre, Charles II, y avait envoyé. Dans la lutte contre un pouvoir qui prétendait piétiner les droits de la Colonie, la famille des Mather avait joué un rôle glorieux et, depuis, son autorité était incontestée. Guillaume d'Orange était ensuite monté sur le trône d'Angleterre où la monarchie constitutionnelle avait été instaurée. Increase Mather, le père de Cotton Mather, était allé, dès 1688, avec une délégation, négocier à Londres une nouvelle Charte des Droits de la Colonie. En Mai 1692, il rentrait à Boston avec le même bateau que Sir William Phip, nouveau Gouverneur de la Nouvelle Angleterre, nommé par Londres. Sir Phip était un ami des Mather et adepte de la même église ¹. Il n'en fallait pas plus pour qu'Increase et Cotton Mather soient suspects de compromission avec les autorités anglaises, aux dépens des intérêts de la Colonie, et que des voix s'élèvent afin de mettre un frein à leur hégémonie. Les élections à l'assemblée territoriale du Massachusetts et l'envoi d'un ambassadeur à Londres devaient être l'occasion de faire éclater le conflit sur la scène publique.

Tous ces éléments de l'histoire de la Nouvelle Angleterre, évoqués dès le début de la pièce, servent de trame à l'action dramatique, qui se cristallise ensuite autour de la «chasse aux sorcières» de Salem. La complexité du tableau historique dans lequel le spectateur se perd quelque peu, ballotté entre Londres et Boston, entre le père et le fils Mather ², nous rappelle, s'il en était besoin, que l'auteur de romans, amoureux des grandes fresques historiques, est toujours présent derrière l'auteur dramatique. Lors de la conception de *Waffen für Amerika* pour la scène, Feuchtwanger n'avait pas réussi à resserrer une matière trop vaste en un nœud dramatique qui puisse attacher l'intérêt du lecteur. Dans *Wahn oder Der Teufel in Boston*, l'écueil a été surmonté grâce à la concentration extrême de l'action en un lieu, autour de trois personnages principaux: Cotton Mather, Colman et la jeune Hanna Parrish. Quelques infidélités à l'histoire en ont été le prix. Mettre en scène à la fois Increase Mather, qui fut, en fait, le véritable moteur des procès et son fils Cotton, âgé de vingt neuf ans seulement en 1692, eût nui considérablement à la cohésion dramatique de l'œuvre. Absente sur scène, mais sans cesse invoquée par Cotton Mather comme autorité infaillible au même titre que la parole de Dieu, la figure du père

1 Voir à propos du cadre historique de la pièce les indications précises de Dahlke, *ibidem*, p.784-786.

2 Dans la version révisée de la pièce, en vue de sa représentation allemande en 1949 (Aufbau-Bühnenvertrieb, Berlin, 1949. Version définitive publiée sous le titre *Wahn in Boston*, à Rudolstadt, en 1956), Feuchtwanger a opéré de nombreuses coupures (environ 20 pages au total) qui rendent les allusions historiques moins précises, en particulier dans le premier acte. La situation de rivalité politique entre Colman et le clan des Mather ne s'en trouve guère éclaircie pour le lecteur. C'est cette version qu'a retenue Dahlke, dans *Dramen II*.

donne ainsi, de façon indirecte, tout son poids à l'évocation du pouvoir de la dynastie des Mather.¹ Le destin de la Colonie se joue à Londres. Personnage imaginé par l'auteur pour incarner les forces de progrès face à une théocratie devenue despotique, le Docteur Colman résume l'enjeu historique dans l'opposition de deux formules: la Nouvelle Angleterre veut préserver son statut de «Colonie libre» et refuse celui de «Province royale»² que l'Angleterre veut lui octroyer. L'envergure de ce conflit politique, qui sert de cadre à la pièce, fait apparaître par contraste l'étroitesse de l'esprit fanatique dans lequel a pu germer, entre les murs clos d'un cabinet de travail, la volonté de persécuter des hommes réputés «possédés» par le Diable.

Il était important pour Feuchtwanger de faire ressortir ce contraste afin que les spectateurs comprennent le propos actuel de la pièce, en particulier aux Etats Unis. La «sinistre renaissance du fanatisme et des préjugés»³ dont il voyait les effets depuis la fin de la deuxième guerre mondiale, ne pouvait lui faire oublier que l'Amérique, sa terre d'asile, avait œuvré à la défense des libertés démocratiques et au triomphe de la Raison, par son combat contre l'hégémonie fasciste. Le personnage de Colman donne la mesure de cette Amérique en laquelle Feuchtwanger croit, et qu'il avait déjà évoquée à travers la figure de Benjamin Franklin: une Amérique de la tolérance et de l'équilibre démocratique des forces politiques en présence. Dès son premier affrontement avec Mather, Colman plaide pour une représentation équitable, à l'assemblée territoriale, du parti modéré qu'il représente (I, 1, p. 497). Au dernier acte, alors que Mather est désavoué par le peuple, Colman lui propose encore, dans l'intérêt de la Colonie, une «coalition sincère» de leurs deux partis, afin de négocier à Londres une meilleure Constitution (III, 13, p. 571). Refusant cet accord comme s'il s'agissait d'un pacte avec le Diable, le Pasteur scelle lui-même la chute de la dynastie des Mather. Il illustre ainsi une loi de l'histoire que déjà, dans la pièce *Waffen für Amerika*, Feuchtwanger avait mise en avant: les forces de réaction contribuent elles-mêmes, sans le vouloir, à la victoire des forces de Progrès et de Raison.

Curieusement, ce n'est pas à travers la figure de Colman, mais par celle du juge Sewall que Feuchtwanger semble avoir voulu exprimer sa foi dans le peuple américain:

1 Citons comme exemple ce passage de la scène 1 de l'acte I, p.495:

«COLMAN: Schon auf der Schule habe ich dich darauf aufmerksam gemacht: es steht nicht allein bei den Mathers, zu entscheiden, in wessen Brust Gott wohnt und in wessen der Teufel.

MATHER: Es *steht* bei meinem Vater. Er hat hier, in diesem wilden Land, unter unwissenden Siedlern, ständig bedrängt von Indianern, das Gebäude eines Staates errichtet auf dem Fundamente der Bibel. Er hat das Gesetz Mosis Wirklichkeit werden lassen. Einen Mann, den Gott so begnadet hat, den läßt er nicht irren, niemals.»

2 Acte I, scène 1, p.496.

3 Lion FEUCHTWANGER: *Zu meinem Stück«Wahn»...*, op. cit., p.574.

Dans le porte-parole des masses, le juge Sewall, qui confesse son erreur avec simplicité et non sans grandeur, je trouvai un bon représentant de tout ce qui nous apparaît positif et nous inspire confiance chez le peuple américain. ¹

Cette explication de l'auteur étonne, parce que la peinture qu'il a donnée du personnage de Sewall, en particulier dans sa confession publique (III 8) ou lors de l'interrogatoire du Pasteur Burroughs (II 10) est marquée par une exagération satirique. Les réminiscences du Procès de Jeanne d'Arc, bien connu de l'auteur de *Simone*, accentuent même le caractère grotesque des chefs d'accusation auxquels le Pasteur doit répondre. Ce juge n'est qu'un fantoche et il n'apparaît d'ailleurs que dans quelques scènes. On comprend pourtant ce qui a pu inciter Feuchtwanger en 1949, lorsqu'il présente ainsi le personnage, à l'occasion de la création de la pièce en Allemagne, à adresser sa révérence à l'Amérique. Cette création avait lieu à Francfort, en pleine zone d'influence américaine. Il importait à l'auteur de «désamorcer» quelque peu le message politique de l'œuvre qui, sans cette valorisation a posteriori de l'allié américain, n'aurait pas été comprise par le public allemand. Les coupures opérées dans cette version scénique de 1949, allégeant les références à l'histoire anglo-américaine, vont dans le même sens et permettent un élargissement de la signification du drame: par l'évocation de Salem en 1692, c'est de la «renaissance du fanatisme et des préjugés que la guerre a engendrés dans nombre de pays» ², non point de la seule Amérique, qu'il est question. La pièce se lit désormais comme le procès des persécutions politiques à l'égard des «mal-pensants». En 1949, commentant son œuvre, l'auteur n'ignorait pas que ces persécutions avaient cours à l'Ouest comme à l'Est.

Aussi est-il légitime d'affirmer que le message de *Wahn* dépasse le contexte américain, pourtant à l'origine de la composition de la pièce. La victoire sans équivoque de la Raison a été préparée par Colman, un intellectuel d'esprit lucide et libéral. Mais il a fallu, pour qu'elle soit remportée, que le peuple et le juge accèdent à un niveau de conscience leur permettant de s'opposer à l'autorité de Cotton Mather. L'œuvre peut ainsi être considérée comme une mise en garde et un appel s'adressant à la collectivité et à quelques responsables politiques, dans le monde divisé d'après la défaite, encore marqué par l'expérience du totalitarisme.

1 «(Zudem) fand ich in dem Sprecher der Massen, in dem Richter Sewall, der schlicht und großartig seinen <Irrtum bekennt, einen starken Vertreter alles dessen, was uns am amerikanischen Volke gut und vertrauensweckend erscheint.» Lion FEUCHTWANGER: *Zu meinem Stück «Wahn»* (1949) op. cit. p.574-575.

2 «Die üble Renaissance des Fanatismus und des Vorurteils, welche der Krieg in vielen bewirkt hat ...» Ibidem, p.574.

***Wahn* et *Les Sorcières de Salem*: deux réponses à la vague d'intolérance politique après 1945**

Arthur Miller a choisi, pour s'attaquer aux excès du Mac-Carthysme par l'évocation des «sorcières de Salem», une voie inverse. C'est à la conscience morale de l'individu et non à celle de la collectivité qu'il fait appel. Confronter *Wahn oder Der Teufel in Boston* à *The Crucible*, écrit par Miller en 1952, permet de mieux percevoir les options dramatiques et aussi politiques choisies par l'émigré allemand, pour saisir la réalité de son temps.¹

La différence de perspective la plus évidente entre les deux pièces concerne le personnage principal: dans *Wahn*, Cotton Mather domine la pièce de son omniprésence despotique. Son bureau de travail, lieu unique où se déroule toute l'action, est le symbole de son emprise sur son environnement. Miller emmène au contraire le spectateur dans des lieux et des milieux divers, touchés par les accusations lancées par Abigail, une jeune fille perverse. Mais il centre l'intérêt sur le drame vécu par John Proctor, un paysan de bon sens dont l'épouse est accusée de sorcellerie. Le personnage vit un conflit tragique, car il a commis le «crime» d'adultère avec Abigail. Prêt à reconnaître la sorcellerie devant les juges, pour sauver sa femme, il demeure ferme et part au supplice. Pour Miller, c'est cette fidélité à soi-même qui constitue le message essentiel de l'œuvre. Le Pasteur Hale n'est pas comme Mather celui qui suscite l'hystérie collective. Mais, se sentant valorisé par cette affaire où on le consulte comme expert, il la poursuit avec fanatisme avant de comprendre, trop tard, au moment où la mécanique de la justice ne peut plus être arrêtée, son erreur. Il apparaît lui-même victime de la vague d'irrationalisme destructeur qui a été déclenchée par Abigail, et son aveuglement n'a rien de commun avec l'autoritarisme paranoïaque d'un Mather.

Une des faiblesses de *Wahn* était de ne pas montrer sur scène la dimension collective du fanatisme. Chez Miller, Abigail est le moteur de tout, et le dramaturge la montre exerçant son pouvoir maléfique sur les petites filles qu'elle subjugué et terrorise. L'auteur a réussi à donner une vision scénique du phénomène de l'hystérie dans la scène qui constitue le sommet et le tournant de la pièce: il s'agit de l'interrogatoire de la petite Marie, à la fin du troisième acte, qui, dans un processus de mise en condition et de suggestion exercée sur le personnage par les juges et par Abigail, fait basculer le témoignage authentique en une démonstration de

¹ Le rapport entre les œuvres de Feuchtwanger et de Miller a été étudié dans un article: Robert F. BELL: *Perspectives on witch hunts: Lion Feuchtwanger and Arthur Miller*. In: ELFE. W. u.a. (Hrsg.): *Deutsches Exildrama und Exiltheater*. Akten des Exilliteratur-Symposiums der University of South California. In: *Jahrbuch für internationale Germanistik*. Reihe A, Bd.3. 1976. P.112-118.

«possession». ¹ La dimension de psychologie individuelle s'élargit ainsi à une dimension collective qui n'est pas sans évoquer les thèses de Wilhelm Reich. Le besoin de se valoriser et l'instinct de destruction se cherchent un alibi social pour se réaliser.

Les deux pièces en appellent à l'émotion du spectateur, une émotion plus forte chez Miller qui n'élude pas les instants les plus dramatiques de l'action: les arrestations, l'hystérie des filles, le tribunal, la prison, le départ pour le supplice. Pourtant, Miller sort volontiers du jeu, dans des remarques scéniques ou des digressions, établissant un lien avec l'actualité. Au premier acte, il livre ainsi ses réflexions sur le bien et le mal, un dualisme nécessaire selon lui à l'équilibre du monde, comme le pensait Luther dont le diable est le protagoniste de prédilection. Aujourd'hui, poursuit Miller, seule l'Angleterre ne sacrifie pas au culte du diable; dans les pays communistes, toute résistance est déclarée être le fait du diable capitaliste et, en Amérique, quiconque n'affiche pas une pensée réactionnaire est accusé de pacte avec «l'enfer rouge». Cette remarque faite, Miller poursuit sur plus de deux pages, et non sans humour, sa digression sur le culte du diable, pour reconnaître finalement que l'analogie boite peut-être car, écrit-il, «autrefois les sorcières n'existaient pas, tandis qu'aujourd'hui communistes et capitaliste existent bel et bien, la preuve en étant les agents à l'œuvre de part et d'autre pour saper le pouvoir de l'adversaire.»²

Renvoyant ainsi communistes et capitalistes dos à dos, Miller n'hésite pas à faire de la provocation, narguant MacCarthy et son «Comité d'enquête sur les agissements anti-américains» qui n'avaient pas manqué de s'intéresser à son cas. Sa pièce montre le conflit entre la sauvegarde de l'intégrité de la conscience individuelle et la pression exercée par un totalitarisme d'Etat.

Dans l'épilogue, Feuchtwanger montrait la résistance populaire au «totalitarisme» incarné par Mather. «Les masses se laissent abuser mais pas pour longtemps», écrivait-il dans son auto-commentaire sur la pièce.³ Miller indique seulement le motif d'une révolte du peuple, sans lui accorder une fonction dramatique. Ce qui l'intéresse, c'est la faculté des individus à rester eux-mêmes malgré les pressions et les hystéries collectives. Sa perspective est celle des «victimes» du fanatisme, non de ceux qui le propagent et en tirent profit. Une fois de plus, Feuchtwanger s'était laissé fasciner par le personnage de l'intellectuel comme homme de pouvoir, avec son démonisme destructeur. Le Mather historique lui en livrait un cas extrême et il lui avait donné vie, sans complaisance, sans la moindre équivoque sur

¹ Voir Arthur MILLER: *Hexenjagd*. Frankfurt/M. (Fischer Taschenbuch), 1985. Acte III, p.99 et suivantes.

² Ibidem. Acte I, p.34.

³ «Die Massen lassen sich täuschen, doch nicht für lange.» In: *Zu meinem Stück «Wahn oder der Teufel in Boston»*. Op. cit. p.574.

l'obscurantisme qu'il incarnait. Les temps n'incitaient guère alors, au sortir du totalitarisme nazi, à l'optimisme. Si Arthur Miller, dans les digressions dont il avait à plaisir agrémenté sa pièce attaquait de front les «blocs», l'un communiste, l'autre capitaliste, sa perspective était cependant moins «politique» que celle de Feuchtwanger qui allait jusqu'à lancer l'idée que les campagnes de persécutions n'étaient en fait qu'un dérivatif destiné à détourner le peuple de problèmes plus graves.

La réception à la scène

The Crucible de Miller connut dès sa création en 1953 à New York un succès qui ne s'est pas démenti depuis. Dans les comptes-rendus sur la mise en scène, nul n'avait fait référence à la pièce d'un émigré allemand, présentée l'année précédente à Los Angeles sur le même sujet. A New York, on n'avait pas coutume de s'intéresser aux mises en scène de la côte ouest. Il faut dire aussi que la première américaine de *Wahn* avait eu lieu dans un petit théâtre, le «Circle Theatre». Pourtant, Feuchtwanger avait pour la première fois, en exil, l'occasion de voir monter une de ses productions et le parterre d'amis et de personnalités qui s'étaient montrés à la première avait de quoi lui faire plaisir: Thomas Mann côtoyait Charly Chaplin, Aldous Huxley et Christopher Isherwood. Pour ces spectateurs avertis la dimension politique de l'œuvre ne pouvait faire de doute: la «chasse aux sorcières» dans les milieux d'Hollywood n'avait que trop fait parler d'elle et, pour certains, elle rappelait, toutes proportions gardées, des expériences vécues dans l'Allemagne nazie.

Ludwig Marcuse avait rendu compte de la représentation dans le périodique *Aufbau* et le titre de son article était éloquent sur la signification actuelle de l'œuvre: «Le Diable à Boston – et aussi ailleurs.»¹ Il ne faisait pas d'allusion directe à la situation américaine, mais on pouvait le lire entre les lignes. L'allusion au nazisme était, par contre, clairement formulée.² Marcuse voyait le sujet de la pièce dans la «psycho-pathologie et la fonction sociologique du fanatisme». La figure de Hannah lui était apparue comme la plus intéressante, la plus vivante.³ Les dialogues, clairs, pédagogiques, allant souvent jusqu'à l'épigramme et agrémentés de sages sentences avaient contribué au succès qui avait été grand. Les critiques publiées dans la presse américaine avaient parlé par exemple d'une «étude sur une psychologie anormale»

¹ Ludwig MARCUSE: «Der Teufel in Boston – und nicht nur dort. Feuchtwanger-Uraufführung». In: *Aufbau*. 29.2.1952.

² «Der Tyrann aber, wie immer sein Name lauten mag, sitzt ehern und einsam in seinem – Bunker (...). Untergehen ist besser als einsehen; das ist immer ihre letzte Botschaft. Hoch halten sie bis zum letzten Atem die Fahne ihrer Ideologie und ihres Interesses.» Ibidem.

³ «Vielmehr ist die stärkste, am meisten ausgezeichnete, lebendigste Figur de Stücks ein kleiner, komödiantischer, eitler Fratz, jene historische Hannah, die aus Wichtigtuerei, Sensationslust, Hysterie, Aberglauben, Frühlings-Erwachen (besteht)...» Ibidem.

(Los Angeles Mirror, 21.2.52) ou du fondement historique de l'œuvre, sans faire le moindre commentaire de nature politique. Le ton était bienveillant, sans plus, sur l'auteur, positif sur la mise en scène de Benjamin Zeman.

La création avait eu lieu quelques années plus tôt, le 15 mars 1949 au «Kleines Theater im Zoo» à Francfort/Main. Feuchtwanger l'avait commentée dans une lettre à son ami Arnold Zweig, constatant que la dimension politique de la pièce, en l'occurrence, pour le public allemand, la tyrannie nazie, avait été gommée pour ne faire ressortir que l'étude pathologique.¹

Wahn oder Der Teufel in Boston est l'œuvre aujourd'hui la plus représentée de tout le théâtre de Feuchtwanger, bien qu'elle pâtisse toujours de la comparaison avec la pièce d'Arthur Miller.

Des trois pièces d'exil qu'il a écrites, Feuchtwanger en a conçu deux, après 1945, dans la perspective d'une représentation théâtrale immédiate, à Los Angeles ou même à New York. Ses espoirs ont été déçus. Mais *Wahn* et *Die Witwe Capet* en portent la marque: ce sont des œuvres vivantes, avec des personnages de stature dramatique indubitable, comme Mather et Hannah dans la première, et Marie-Antoinette dans la seconde.

Feuchtwanger a renoncé dans ce théâtre d'exil à des expérimentations techniques. Après sa période «brechtienne», il en revient à des héros de facture «classique», dont la psychologie est importante. Mais l'auteur n'a pas renoncé à une dimension politique, sur laquelle il s'est, selon son habitude, exprimé sans ambiguïté. Le terme mis à la domination nazie, puis l'avènement de la «guerre froide» lui ont livré des sujets actuels qu'il n'a pas voulu traiter directement, mais par le biais de l'histoire. En recourant à des héros du siècle des Lumières et, par contraste, à des personnages incarnant l'obscurantisme, il a réussi des constructions analogiques qui ont gardé encore aujourd'hui une certaine acuité.

¹ «...doch hat man dort das Politische unterdrückt und aus der Geschichte Cotton Matters eine pathologische Studie gemacht. Trotzdem ist im ganzen das Stück nicht so mißverstanden worden wie etwa der Roman *Waffen für Amerika* » FEUCHTWANGER an A. ZWIG, 19.4.49. In: *Briefwechsel*. Op. cit. lettre 255.

CONCLUSION

CONCLUSION

Au terme de l'étude d'une œuvre théâtrale importante – elle ne compte pas moins de seize drames originaux auxquels vient s'ajouter une dizaine d'adaptations – qui accompagne pratiquement toute la carrière de l'écrivain Feuchtwanger, de 1905 à 1948, les visages multiples et contrastés qu'elle présente méritent d'être soulignés. Le dramaturge s'est essayé à tous les genres, de la comédie de salon au drame historique, en passant par la chronique et la revue satirique. Il importait d'étudier de plus près ces textes, trop souvent laissés de côté et jugés avant d'être lus. Il ne s'agissait pas d'en donner une vue apologétique, mais de tenter de leur rendre la place qui leur revient, tant dans la production de l'écrivain que dans l'histoire du théâtre du vingtième siècle.

Pour Feuchtwanger, cette œuvre théâtrale ne fut pas un produit accessoire de sa plume, même s'il l'a volontiers utilisée comme point de départ de son œuvre romanesque. L'inverse fut vrai également. Le théâtre est resté toute sa vie le lieu privilégié où il aspirait à trouver le succès. Ce fut d'abord le succès du roman *Jud Süß*, ce furent ensuite les circonstances politiques qui l'ont amené à délaisser le drame pour le roman. L'œuvre dramatique a ainsi été reléguée dans l'ombre par la réussite du romancier, mais on n'oubliera pas que l'œuvre romanesque est née de ce théâtre: Heinrich Mann a été fasciné par les multiples facettes du personnage du Juif Süß à la scène, avant de le découvrir dans le roman. Le romancier, nous l'avons vu, n'a pu renier dans son style narratif ses origines comme homme de théâtre. L'importance de quelques grandes figures du théâtre contemporain, que Feuchtwanger a cotoyées, a également contribué à rejeter ses propres drames dans l'ombre: on les a mesurés au théâtre de Georg Kaiser, de Ernst Toller et surtout de Bert Brecht.

Faisant en 1958 le bilan de son œuvre théâtrale, à l'occasion de la publication de son *Théâtre en prose*, Feuchtwanger constatait plusieurs points communs entre les pièces composant le recueil: elles avaient toutes été «fondamentalement mal comprises» et «interdites à une époque ou à une autre», «fêtées dans un pays, rejetées dans un autre».

Au terme d'une carrière réussie de romancier, le dramaturge tenait encore une fois, après tant d'auto-commentaires, à donner une certaine image de la portée de sa production dramatique. Après avoir longtemps refusé de se considérer comme un

écrivain politique, c'était bien à ce niveau qu'il entendait situer l'accueil réservé à son théâtre, et finalement cette œuvre elle-même. Les circonstances historiques, la guerre, la Révolution de Munich, suivie d'une «réaction» qui avait permis la montée des extrémismes, l'exil, d'abord en France, puis aux Etats-Unis, la «guerre froide» enfin, l'avaient mené à s'engager, à sortir de l'univers esthétique de ses débuts à Munich.

Cet engagement n'avait rien d'un militantisme à la Toller ou à la Brecht. Il s'exprimait le plus volontiers sur un mode indirect, par l'adaptation de modèles littéraires existants, derrière le masque de la fable historique. Grâce à son immense culture, Feuchtwanger avait à sa disposition une sorte de fonds permanent qui était pour lui vivant: il y puisait pour illustrer sa vision du temps présent, persuadé qu'il était que dans le cours de l'histoire tout se correspond, se répète ou n'est jamais tout à fait autre, si l'on sait en déceler la signification. C'était la philosophie d'un sceptique qui aimait garder ses distances par rapport à la réalité vécue. Ainsi, avant 1919 où il publiait *Die Kriegsgefangenen* et écrivait *Thomas Wendt*, il avait à son actif trois pièces historiques (faisons abstraction des *Kleine Dramen* introuvables aujourd'hui) et huit adaptations de textes issus de toute les cultures. En dehors d'un divertissement théâtral, une pantomime, il n'avait écrit qu'une pièce «actuelle» sans portée autre qu'individuelle, *Der Fetisch*. Mais par son théâtre historique et ses adaptations, il avait montré sa volonté de prendre position sur son temps, sur la guerre et la paix, sur le problème du pouvoir, avec la distance du philosophe.

L'histoire avait pour lui un attrait particulier: elle offrait des personnages hauts en couleur sur lesquels son imagination créatrice pouvait s'exercer et faire apparaître les analogies avec le temps présent. Avec une intuition incontestable, il savait trouver et faire sortir de l'oubli des figures qu'il recréait en leur conférant une signification pour le spectateur d'aujourd'hui. Le Juif Süß Oppenheimer était sans conteste sa créature, et c'était au théâtre qu'il lui avait donné vie. Avec le support de l'histoire, Feuchtwanger a ainsi réussi à créer quelques types intéressants qui ont demeuré: à côté du Juif Süß, il y eut Warren Hastings, Marie-Antoinette et Cotton Mather.

L'écriture d'un théâtre «actuel» est ainsi venue après l'expérience du théâtre historique, sans pourtant reléguer ce dernier à l'arrière-plan. A partir de 1919, le rapport entre les pièces sur des sujets contemporains et les pièces historiques s'est inversé: sept d'un côté, quatre de l'autre, cinq si l'on compte la nouvelle version de *Warren Hastings*. Feuchtwanger s'était senti interpellé par la réalité et il avait alors tenté de la saisir dans son devenir immédiat, en recherchant une forme nouvelle, un héros nouveau. Avec Brecht, dont la rencontre avait été décisive pour son écriture dramatique, la collaboration qui s'était alors instaurée, et qui devait durer toute une vie, lui avait permis de préciser et d'expérimenter une stratégie de la distanciation que

déjà il recherchait en recourant à des motifs historiques. L'ironie de Shaw, l'esprit caustique de Brecht lui servaient de modèle pour concevoir ses comédies sur la justice et l'héroïsme (*Wird Hill amnestiert ?*), sur le pétrole (*Die Petroleuminseln*).

Son théâtre des années vingt montre le mieux peut-être ce qui le différenciait de Brecht. Il lui manquait l'imagination débordante, iconoclaste de ce dernier, le sens du geste et du verbe incisifs. Sa curiosité, sa vivacité d'esprit lui faisaient faire des trouvailles, mais son théâtre était un théâtre d'idées et non du geste, il privilégiait le discours et non les situations. Malgré un goût de l'expérimentation par lequel il rejoignait Brecht, le dramaturge n'était pas véritablement innovateur sur le plan de la dramaturgie. Il avait su saisir habilement quelques procédés du théâtre expressionniste ou de la technique du film, sa théorie du «roman dramatique» ouvrait des perspectives nouvelles. Mais il manquait d'audace au niveau de la réalisation concrète. Dans ses discussions avec l'auteur de *Thomas Wendt*, Brecht a poursuivi les idées les plus productives dans cette théorie, pour concevoir peu à peu un théâtre de distanciation s'adressant à un spectateur critique. *Die Petroleuminseln*, comédie satirique dans le style des revues des années vingt, apportait l'illustration de ce qui faisait la force de Feuchtwanger: il avait le sens des sujets «porteurs», et en avait maintes fois fait profiter Brecht, mais trop souvent d'autres lui en «soufflaient» le mérite. Ainsi sa pièce sur le pétrole avait été occultée par celle de Leo Lania, plus engagée, comme son drame sur les «Sorcières de Salem» par celui d'Arthur Miller.

Si, après une nouvelle phase de collaboration avec Brecht aux Etats-Unis, Feuchtwanger est revenu au drame historique et à une écriture qui ne devait plus rien ou presque au drame épique de Brecht, cette «régression» s'expliquait par deux raisons: il aspirait à être joué de nouveau, après une interruption de plus de quinze ans, et choisissait la forme du drame en huis-clos, dans *Wahn* comme dans *Die Witwe Capet*, qui exigeait peu de moyens et jouait sur les ressorts émotionnels. En outre, l'époque historique des Lumières qu'il avait choisi d'évoquer, lui semblait propice à l'expression de sa foi dans le progrès et de son cosmopolitisme. La distance historique enfin, était un masque nécessaire pour un exilé surveillé par le FBI qui voulait dénoncer, par exemple, la résurgence d'une intolérance et d'un fanatisme dont la période d'hégémonie nazie avait montré les ravages.

Feuchtwanger n'a jamais eu un rapport «naïf» à l'écriture dramatique. Il poursuivait toujours une intention qu'il explicitait, à la fois par la bouche de ses personnages et par des postfaces ou autres avis au spectateur. Les constellations de personnages répondaient à son besoin de dire les valeurs auxquelles il croyait. D'une pièce à l'autre, le lecteur trouve ainsi des constantes dont il a parfois le sentiment qu'elles sont là pour lui, le sage, le «bienveillant lecteur». Il y a d'abord ces couples

de personnages antagonistes, la belle et la laide, l'homme de culture et l'homme de progrès, l'europpéen et l'asiatique. Le dualisme est aussi au cœur du héros si bien que le conflit extérieur se double d'un conflit intérieur. Serions-nous proches de la tragédie classique ? Pas vraiment, car on trouve aussi la parodie de tels conflits, la parodie du héros classique, exprimée non sans virtuosité dans les comédies.

Un personnage est souvent là pour exprimer cette distance que veut garder l'auteur par rapport à ses créatures. Alter ego traité avec quelque ironie, intellectuel-poète, au service de l'homme de pouvoir, homme de Raison: il existe dans moult variantes, de *Warren Hastings* à *Wahn*, du naïf au sceptique, du fantoche (Obadiah) à l'honnête homme (Colman). Avec lui, une sorte de spectateur se trouve inséré dans le jeu théâtral. Ainsi, la présence de l'auteur est perceptible dans chaque pièce quasiment, comme moyen de distanciation et aussi pour bien montrer que c'est le monde d'aujourd'hui dont il veut donner une illustration, même lorsqu'il évoque une fable historique. La finalité du jeu serait alors ce dialogue indirect entre le spectateur et l'auteur, ce dernier refusant néanmoins tout message didactique. Aussi, l'auteur prend-il souvent soin de brouiller les pistes, de renvoyer, désinvolté, le spectateur à lui-même. Sa comédie sur le pétrole est-elle à interpréter comme une satire ou une glorification du capitalisme ? Que le spectateur choisisse ! Feuchtwanger aimait cultiver de telles équivoques. Cela aussi est une constante de son théâtre.

Un théâtre à lire ? Au moins une partie de l'œuvre dramatique de Feuchtwanger mérite mieux aujourd'hui que d'être remise sur les rayons des bibliothèques. On constate d'ailleurs qu'elle ne l'est pas. *Warren Hastings*, *Thomas Wendt* ou la «*Veuve Capet*» sont des personnages vivants, la Reine du pétrole une figure caricaturale non sans envergure. Sans doute serait-il bon d'alléger ici et là le discours dramatique, voire d'actualiser la fable. Des metteurs en scènes s'y sont essayés, avec un bonheur inégal, autant qu'on en puisse juger par les comptes-rendus de presse. Ce théâtre n'est pas mort, la récente mise en scène du drame de la Révolution *Thomas Wendt* après de l'ouverture du Mur l'a montré. Voir ainsi illustrer par sa pièce le rapport analogique entre deux époques n'aurait pas déplu à l'auteur. Gardons à l'esprit, sans trop en sourire, cette certitude qu'il avait que son théâtre retrouverait un jour un public pour l'applaudir.

DOCUMENTS

DOCUMENTS

DOCUMENT 1

Warren Hastings. Neue Fassung des Schlusses.

Document dactylographié de trois pages et demi, non daté, conservé dans le fond encore non répertorié des archives du *Feuchtwanger Institute for Exile Studies*, University of South California, Los Angeles.

(Les passages nouveaux par rapport au texte de *Kalkutta*, 4. Mai sont indiqués en gras, la coupure principale par une ligne en pointillés)

MARJORIE. Und ich bin eine unnützliche Sache, die man auf ein Schiff verfrachten muß. Indien ! Die Zukunft Englands ! Deinen *Spaß* mußt du haben !

HASTINGS: **Du siehst, ich zahle dafür. Es scheint, der alte Eliah hat ausnahmsweise einmal recht. Es scheint, beides kann ich nicht haben.**

MARJORIE: Gibt es wirklich keinen Ausweg, Warren ?

HASTINGS: Welchen ?

MARJORIE: Irgend einen, Warren.

HASTINGS: Nein, es gibt keinen. Es ist erstaunlich. In 22 Jahren, wenn es sich um Städte handelte, deren Namen ich nicht aussprechen konnte, machte ich mich nützlich. Aber jetzt, wo es sich um dich handelt, fällt mir nichts ein.

MARJORIE: **Warry, du mußt jemanden haben, mit dem du schimpfen kannst, daß das Frühstück nichts geworden ist, und daß es mit dieser verdammten Pandschabstraße nicht weiter geht. Warry, es muß jemand da sein, der dir erklärt, daß du hier lauter unernstes Zeug machst.**

HASTINGS: **Im Winter wirst du in England sein, Marjorie. Wenn du auf mich warten willst, werde ich wahrscheinlich einmal nachkommen.**

Ewig nämlich werden sie mich hier nicht wirtschaften lassen. Einmal werden sie endgültig mit mir abrechnen wollen.

MARJORIE: Und dann wird es ein Aktivposten für dich sein, daß du mich weggeschickt hast.

HASTINGS: Das übernächste Mal oder vielleicht das dritte Mal, wenn die Good Hope nach England fährt, wird sie vermutlich mich mitbringen. Wenn du dich dann mit meinen Resten zufrieden gibst, werde ich mich freuen, mit dir weiter zu streiten.

COWPER *kommt*: Der Basar zerreißt seine Anklageakten. Ganz Kalkutta strömt in ihre Vorzimmer. Plötzlich ist Reis da. Und Schiffe sind auch da. Jetzt wirft man Ihnen alles nach, Sir Warren, was man bisher vor Ihnen vergraben hat.

MARJORIE: Siehst du, du bekommst eine Menge Reis für mich. Der Aktivposten.

HASTINGS *brüllt*: Ich brauche keinen Reis. Wieder gemäßigt. Entschuldige. Es ist kein Spaß, dich fortzuschicken.

MARJORIE: Ja, also dann geh ich. Ich verabschiede mich nämlich, Cowper. Sie wohnen hier einem Abschied bei. Ich fahre mit der Good Hope.

HASTINGS *zu Cowper*: Machen Sie kein Gesicht, Mann, wie ein Flunder auf dem Lande.

MARJORIE: Also dann Adieu, Warren. Wenn sie dir hier die Haut abziehen, wirst du es schon bereuen, daß du mich weggeschickt hast für deine Badeanstalt in Cowpur.

HASTINGS: Adieu, Marjorie. Halte deine Zähne scharf, daß du beißen kannst, wenn du mich widersiehst.

MARJORIE: Schau mich gut an, Warry. Wenn du mich widersiehst, bin ich eine alte Frau, und meine songs werden bedeutend an Frische abgenommen haben. Ich sehe Sie noch am Schiff, Cowper. Adieu, Warren.

HASTINGS: Adieu, Marjorie.

MARJORIE *geht*.

.....
HASTINGS: Sorgen Sie, daß sie es auf dem Schiff bequem hat, Cowper.

COWPER: Es kostet Haare, sich in diesem Klima zu halten.

HASTINGS: Eine auffallend richtige Anmerkung, junger Mann.

IMPEY kommt. Du mußt den Bericht für London fertig machen, Warren.

HASTINGS: Ja, der geht *auch* mit der Good Hope. Dieser Francis ist ein harter Bursche; aber für eine Zeit lang werden ihm die Zähne stumpf bleiben.

IMPEY: Es ist ein verdammt brenzliches Land, Warren. Das habe ich vor 22 Jahren gesagt, als wir aus dem Schiff stiegen. Man hätte sich vielleicht doch nicht darauf einlassen sollen.

HASTINGS: Einmal werden sie in London trotz allem etwas finden. Aber bis dahin wird die Pandschabstraße so weit sein, daß sie nicht mehr zuwächst. Fünfzehnhundert Meilen lang, sechzig Fuß breit, mit einunddreißig Brücken, von denen erst vierzehn da sind, vom 92. Längengrad bis hinein in den 76.. Was diese fünfzehnhundert Meilen und was dieses Klima und was diese Teufel von mir übrig lassen werden, von diesen Resten können wir dann in London Sonntag machen.

Aber bis es so weit ist, werden wir ihnen noch mit ganzen Haufen Gold den Mund stopfen müssen, daß sie uns in Ruhe arbeiten lassen. Machen Sie das Begleitschreiben zu diesem Geldtransport recht deutlich, Cowper. Achtzig Lack Rupien = sechzehn Millionen Schilling, Cowper. Unterstreichen Sie das.

COWPER: *schreibt*

HASTINGS: Paß auf, Eliah, schon in ein paar Jahren wird sich ausgezeichnet überschauen lassen, o b das Ganze lohnt. Man wird genau erkennen, was wir gut gemacht haben, und die Fehler werden schon nicht vergessen werden. Viele Leute, die wir vor dem Hunger gerettet haben, werden gestorben sein, ebenso wie jene, die wir schuldlos, aber nicht grundlos aufgehängt und erschossen haben. Die Erinnerung an die Getöteten wird länger bleiben, aber auch nicht ewig. *Zu Cowper:* Sind Sie fertig, Cowper?

COWPER *reicht ihm das Schriftstück.*

HASTINGS unterschreibt: «Kalkutta, 4. Mai.»

Vorhang.

DOCUMENT 2**WAHN /Delusion)**

Document d'une page dactylographiée, daté du 22.10.45, et conservé au *Feuchtwanger Institute for Exile Studies*, University of South California, Los Angeles. Il s'agit de la première esquisse du drame *Wahn oder der Teufel in Boston*

Die Kolonie Massachusetts, die von einem brutalen Gouverneur autoritär verwaltet wurde, erhofft sich unter dem neuen König die Herstellung der alten Privilegien und hat zu diesem Behuf einen Agenten nach London gesandt. Dieser Agent beginnt aber bald mit Männern der Ordnung in London zu zetteln, die es bedenklich finden, wenn man dem Volk zu viel Freiheit gibt. Während so der Kampf um die Privilegien der Kolonien zum Teil offen, aber zum größten Teil unterirdisch geführt wird, glauben in dem Orte Salem in Massachussets einige halbwüchsige Mädchen, angestachelt durch die Erzählungen einer alten Negerin, halb im Spiel, halb im Ernst, sie seien behext. Der Vater des in London tätigen Agenten der Provinz, von jeher ein Verfechter des autoritären Glaubens an den Teufel, findet in diesen Fällen von Behexung großartige Beispiele für seine Theorie. Die Leute, welche nach den Aussagen der Mädchen sie behext haben, werden prozessiert, das ganze Land horcht auf, und es scheint gewissen Politikern diese Sensation eine willkommene Ablenkung des Volkes von dem Kampf um die Privilegien. Die behexten Mädchen selber kommen sich außerordentlich wichtig vor, und sie bezichtigen mehr und mehr Leute, mit denen sie in emotionellen Beziehungen stehen, der Hexerei. Vergeblich versuchen fortschrittlichere Leute, dem Unwesen Einhalt zu tun. Sie bemühen sich, die Mädchen dazu zu bringen, ihre Lügen einzugestehen. Aber es ist unmöglich, die Kinder dahinzubringen. Es dauert eine lange Weile, ehe es dem Volk gelingt, die Verbreiter des Wahnes unschädlich zu machen und einen Teil der Privilegien zurückzugewinnen.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

I. L'ŒUVRE DE FEUCHTWANGER (Ordre chronologique)

- A - ŒUVRES THEATRALES
- B - AUTRES OUVRAGES
- C - ESSAIS ET CRITIQUES SUR LE THEATRE
 - 1. Commentaires de l'auteur sur son œuvre théâtrale
 - 2. Articles parus dans *Der Spiegel*:
 - 3. Articles parus dans *Die Schaubühne*:
 - 4. Autres articles sur le théâtre
- D - AUTRES ESSAIS ET CRITIQUES
 - 1. Essais autobiographiques
 - 2. Autres essais et critiques
- E - CORRESPONDANCES

II. OUVRAGES ET ARTICLES SUR FEUCHTWANGER (Ordre alphabétique)

- A - BIBLIOGRAPHIES
- B - ETUDES SUR L'ŒUVRE THEATRALE
- C - AUTRES ETUDES

III. OUVRAGES ET ARTICLES DIVERS

- A - PUBLICATIONS PERIODIQUES
- B - OUVRAGES D'AUTEURS (Littérature primaire)
- C - AUTRES OUVRAGES ET ARTICLES

I. L'ŒUVRE DE FEUCHTWANGER

(Ordre chronologique)

A. ŒUVRES THEATRALES

Kleine Dramen. 2 Bde, o.O., 1905/1906.

(Titres des pièces: *Joel*, *König Saul*, *Das Weib des Urias*, *Der arme Heinrich*, *Donna Bianca*, *Die Braut von Korinth*, *Prinzessin Hilde*)

Der Fetisch. Ein Schauspiel in 5 Akten. München und Leipzig (Georg Müller), 1907.

(Adapt.) *Ein feste Burg ist unser Gott*. Volksstück in 4 Aufzügen von Arthur Müller (1860), für die Bühne bearbeitet von Lion Feuchtwanger. Diessen vor München, 1911.

(Adapt.) *Tartüff im Reifrock*. Eine Farce in fünf Bildern von Arthur Müller. Erneuert von Lion Feuchtwanger. München (Georg Müller), 1912. (Nach Arthur Müllers *Gute Nacht, Hänschen*.)

(Adapt./collab.?) *Der Kirschgarten* von Anton Tschekow, übersetzt und eingeleitet von Siegfried Aschkinazy. München (Georg Müller), 1912.

(Adapt.) *Die Perser des Aischylos*. Übertragen von Lion Feuchtwanger. (Première édition en épisodes: *Die Schaubühne*, 10 (1914), numéros 42 à 52, datés du 22.10. au 31.12.1914.) Charlottenburg (Verlag der *Schaubühne*), 1915. Puis: München (Georg Müller), 1917.

Julia Farnese. Ein Trauerspiel in drei Akten. München (Georg Müller), 1915.

(Collab.) *Pierrots Herrentraum*. Eine Pantomime in 5 Bildern. Musik von A. Hartmann-Trepka. Berlin, München (Drei Masken Verlag), 1916.

(Adapt.) *Vasantasena*. Ein Schauspiel in 3 Akten (7 Bildern). Nach dem Indischen des Königs Sudraka. München (Georg Müller), 1916.

Warren Hastings, Gouverneur von Indien. Schauspiel in vier Akten und einem Vorspiel. München (Georg Müller), 1916.

(Adapt.) *Der König und die Tänzerin*. Ein Spiel in vier Akten. Nach dem Indischen des Kalidasa. München (Georg Müller), 1917.

(Adapt.) *Friede*. Ein burleskes Spiel nach den *Acharnern* und der *Eirene* des Aristophanes. München (Georg Müller), 1918.

Jud Süß. Schauspiel in drei Akten (vier Bildern). München (Georg Müller), 1918.

(Adapt.) *Appius und Virginia*. Ein Trauerspiel in fünf Akten (acht Bildern) nach dem Englischen des siebzehnten Jahrhunderts. München (Georg Müller), 1918. (Adaptation de la tragédie de John Webster).

Die Kriegsgefangenen. Ein Schauspiel in fünf Akten. München (Georg Müller), 1919.

Trad. française: *Les prisonniers de guerre*. Trad. par Victor Cyril et Werner Klette. Paru en épisodes dans le *Journal du Peuple*, Paris, 20.12.1921 – 10.1.1922.

Thomas Wendt. Ein dramatischer Roman. München (Georg Müller), 1920.

- Der Amerikaner oder Die entzauberte Stadt.* Eine melancholische Komödie in vier Akten. München (Drei Masken Verlag), 1921.
- (Adapt.) *Die Furcht vor der Lächerlichkeit.* (Nach Luigi Charellis dreiaktiger Komödie *Il maschera e il volto.*). München (Drei Masken Verlag), 1922.
- (Adapt.) *Der Frauenverkäufer.* Ein Spiel in drei Akten (acht Bildern) nach Calderon. München (Drei Masken Verlag), 1923.
- Der Holländische Kaufmann.* Schauspiel. München (Drei Masken Verlag), 1923.
- (Adapt. /Collab.) Bertolt Brecht: *Leben Eduards des Zweiten von England.* Historie (Nach Marlowe). Potsdam (Kiepenheuer), 1924.
- Kalkutta, 4. Mai.* Drei Akte Kolonialgeschichte. Bühnenmanuskript. Berlin (Drei Masken Verlag), 1927. (Adaptation de *Warren Hastings* avec B. Brecht)
- Wird Hill amnestiert ?* Komödie in vier Akten. Bühnenmanuskript. Berlin (Arcadia Verlag), 1927.
- Die Petroleuminseln.* Ein Stück in drei Akten. Bühnenmanuskript. Berlin (Arcadia Verlag), 1927.
- Drei angelsächsische Stücke.* Berlin (Propyläen-Verlag), 1927.
 – *Die Petroleuminseln.* Ein Stück in drei Akten.
 – *Kalkutta, 4. Mai.* Drei Akte Kolonialgeschichte
 – *Wird Hill amnestiert ?* Komödie in vier Akten.
- Two Anglo-Saxon Plays: The Oil Islands – Warren Hastings –* by Lion Feuchtwanger, translated by Willa and Edwin Muir. New York (Viking Press), 1928. London (M. Secker), 1929.
- Three Plays: Prisoners of war; 1918; The Dutch merchant.* Translated by Emma D. Ashton. London (M. Secker), 1934. New York (Viking Press), 1934.
- Stücke in Prosa.* Amsterdam (Querido), 1936. [= *Kalkutta, 4. Mai. Die Kriegsgefangenen. Neunzehnhundertachtzehn* (version remaniée de Thomas Wendt). *Der holländische Kaufmann. Die Petroleuminseln.*]
- Wahn oder Der Teufel in Boston.* Ein Stück in drei Akten. München (Rosenberg), 1948. Los Angeles (Pazifische Presse, in Zusammenarbeit mit M.S. Rosenberg, New York), 1948.
- Stücke in Versen.* Rudolstadt (Greifenverlag), 1954. (*Vasantasena; Die Perser des Aichylos; Friede*)
- Waffen für Amerika.* Ein Stück in zwei Akten (sechs Bildern), in L.F.: *Dramen II.* 1984.
 (Premier tableau publié en 1959 in: *Greifen-Almanach auf das Jahr 1960*, Greifenverlag zu Rudolfstadt, 1959, p. 32-37. Manuscrit intégral hors commerce (Bühnenmanuskript) édité chez Henschel à Berlin en 1960.)
- (Collab.) Bertolt Brecht: *Die Gesichte der Simone Machard.* In: *Sinn und Form*, 8 (1956), H.5/6.
- Die Witwe Capet.* Ein Stück in drei Akten. Rudolstadt (Greifenverlag), 1956.
- Stücke in Prosa.* Dramatische Dichtungen. Rudolstadt (Greifenverlag), 1959.
 Comprend: *Kalkutta, 4. Mai; Der Holländische Kaufmann; Wahn oder der Teufel in Boston; Die Witwe Capet; Die Kriegsgefangenen; Thomas Wendt (Neunzehnhundertachtzehn); Die Petroleuminseln.*
- Altindische Schauspiele.* (*Vasantanesa; Der König und die Tänzerin*). Leipzig (Reclam), 1969.

Dramen I, Dramen II. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Hans Dahlke. (= *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Band 15, Band 16). Berlin und Weimar (Aufbau), 1984.

Dramen I = *Die Perser des Aischylos, Vasantasena, Der König und die Tänzerin, Friede, Jud Süß, Appius und Virginia, Die Kriegsgefangenen, Neunzehnhundertachtzehn.*

Dramen II = *Der Frauenverkäufer; Der Holländische Kaufmann; Wird Hill amnestiert?; Kalkutta, 4. Mai; Die Petroleumsinseln; Waffen für Amerika; Wahn oder Der Teufel in Boston; Die Witwe Capet.*

B AUTRES OUVRAGES

Die Einsamen. Zwei Skizzen. München, 1903.

Heinrich Heines Fragment «Der Rabbi von Bacherach». Eine kritische Studie. München, 1907. Réédition avec le texte de Heine: Frankfurt/Main, (Fischer), 1983.

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

Der tönerne Gott. Roman. München (Bonsels), 1910.

Gespräche mit dem Ewigen Juden. In: *An den Wassern von Babylon.* Ein fast heiteres Judenbüchlein. München (Müller), 1920. P.52-92. Repris dans: *Ein Buch nur für meine Freunde.* Frankfurt/M., 1984. p.437-459.

Die hässliche Herzogin. Roman. Volksverband der Bücherfreunde. Berlin 1923. Puis sous le titre: *Die hässliche Herzogin Margarete Maultasch.* Roman. Berlin, 1923 (Kiepenheuer). (Rééd. Frankfurt a.M., 1982).

Jud Süß. Roman. München, 1925.

Trad. française: *Le Juif Süß.* Trad. de l'allemand par M. Rémon. Paris (Albin Michel), 1929.

PEP. J.L. Wetcheeks amerikanisches Liederbuch. Potsdam (Kiepenheuer), 1928. (Edition illustrée par Caspar Neher.) Rééd.: *Erzählungen. Pep J.L. Wetcheeks amerikanisches Liederbuch.* Berlin (Aufbau) 1985. P.205-249.

Edit. américaine: *Pep. J.L. Wetcheeks American Song Book,* transl. Dorothy Thompson, New York (The Viking Press), 1929.

Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz. Roman. 2 Bde. Berlin (Kiepenheuer), 1930. (Rééd.: Berlin und Weimar (Aufbau-Verlag), 1976 et Frankfurt/Main 1984).

Der jüdische Krieg. Roman. Berlin (Propyläen-Verlag), 1932. (Rééd. Frankfurt/Main 1982).

Trad. française: *La Guerre des Juifs.* Trad. par Maurice Rémon, Paris (Albin Michel), 1933. 450 p.

Die Geschwister Oppenheim. Roman. Amsterdam (Querido), 1933.

Trad. française: *Les Oppermann.* Trad. par Maurice Rémon, Paris (Albin Michel), 1934. 320 p.

- The Swabian Lady or Lady Warren Hastings*. In: *Britannia & Eve*, May 1929, p.17-19 et p.172-180. Première édition allemande sous le titre *Marianne in Indien*. In: *Die Woche*. Berlin, 1930, 31 (2.8.1930), p.8-10, et 32 (9.8.1930), p.5-11.
- Marianne in Indien und sieben andere Erzählungen*. Paris (Europäischer Merkur), 1934.
- Die Söhne*. Roman. Amsterdam (Querido), 1935. (Rééd. Frankfurt/Main 1985).
Trad. française: *Le Juif de Rome*. Trad. par Maurice Rémon, Paris (Albin Michel), 1936. 478 p.
- Der falsche Nero*. Roman. Amsterdam (Querido), 1936. (Rééd. Frankfurt/Main 1984).
Trad. française: *Néron, l'imposteur*. Paris (Godefroy)
- (Co-édit.) *Das Wort*. Literarische Monatsschrift. Hg. Bertolt Brecht, Willi Bredel und Lion Feuchtwanger. Moskau, 1936-1939.
- Moskau 1937*. Ein Reisebericht für meine Freunde. Amsterdam (Querido), 1937.
Première édition américaine: *Moscow, 1937; my visit described for my friends*, by Lion FEUCHTWANGER, translated by Irene JOSEPHY. New York (The Viking Press), 1937. (Jamais publié en français).
- Exil*. Roman. Amsterdam (Querido), 1940. (Rééd. Frankfurt/Main 1981).
- The Devil in France*. My Encounter with Him in the Summer of 1940. Tr. Elisabeth Abbott. New York (Viking Press), 1941.
Edition allemande: *Unholdes Frankreich*. Meine Erlebnisse unter der Regierung Petain. London, 1942. Aussi: Mexico (El Libro Libre), 1942. Rééd. sous le titre: *Der Teufel in Frankreich*. Mit einem Nachwort von Marta Feuchtwanger. München, 1983.
Première édition française: *Le Diable en France*. Traduction de l'allemand par Gabrielle Perrin. Préface de Luc Rosenzweig. Paris (Godefroy), 1985.
- Der Tag wird kommen*. Roman. Stockholm 1945. (Rééd. Frankfurt/Main 1986). Paru en avant-première dans *Aufbau*, en plus de quarante épisodes, du printemps 1942 jusqu'en juin 1943)
Première édition en anglais: *Josephus and the Emperor*. London, 1942.
- Die Brüder Lautensack*. London (Hamish Hamilton), 1944. Première édition en anglais: *Double, Double, Toil and Trouble*. New York.(Viking Press), 1943; et *The Lautensack brothers*. London (Hamilton), 1943.
- Simone*. Trad. G.A. Hermann. New York (Viking Press), 1944. (Première édition, en anglais)
Première édition allemande: *Simone*. Roman. Stockholm (Neuer Verlag), 1945. (Rééd. Frankfurt/Main, 1983.)
Première édition française: *Simone*. Editions Corrèa. Paris, 1946. Traduction de l'anglais par Jeanne Fournier.
- Waffen für Amerika*. Amsterdam (Querido). Vol. 1 1947, Vol. 2 1948 (= *Gesammelte Werke* 17-18).
Première édition américaine: *Proud Destiny*. New York (Literary Guild), 1947.
Première édition française: *L'émissaire*. Tr. de l'allemand par Pierre Sabatier, Paris (Editions de la Paix), 1951. 576 p.
Egalement sous le titre: *Baumarchais, Benjamin Franklin et la naissance des Etats-Unis*. Genève (Slatkine), 1977.
Première édition en RDA: *Die Füchse im Weinberg*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1952.
Editions disponibles: *Die Füchse im Weinberg*. Frankfurt/M. (Fischer Taschenbuch Verlag), 1983. Et: *Waffen für Amerika*. 2 Bde. Frankfurt/M. (Büchergilde Gutenberg), 1987. Avec une postface de Hans Albert WALTER.

- Die Jüdin von Toledo.* (= *Spanische Ballade*). Roman, Berlin, Weimar. 1955 (Frankfurt/Main 1984)
Trad. française: *La Juive de Tolède*. Trad. de l'allemand par Henri Thies. Paris (Calmann-Lévy), 1957.
- Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis.* Roman, Frankfurt/Main 1951 (Frankfurt/Main 1984)
Trad. française: *Le Roman de Goya*. Trad. de l'allemand par H. Thies. Paris (Calmann-Lévy), 1953.
- Narrenweisheit oder Tod und Verklärung des Jean-Jacques Rousseau.* Roman. Frankfurt a.M. 1952 (Rééd. Frankfurt/Main 1984).
- Ein Buch nur für meine Freunde.* Frankfurt/Main 1984 (= *Centum Opuscula*, Rudolstadt, 1956). [Recueil d'article et essais]
- Das Haus der Desdemona oder Größe und Grenzen der historischen Dichtung.* Rudolstadt, 1961. Réédition: Aus dem Nachlaß Lion Feuchtwangers, hg. mit Unterst. v. Marta Feuchtwanger und Hilde Waldo von F. Zschech. München, Wien (Langen-Müller), 1984.
- Odysseus und die Schweine.* Erzählungen, Berlin, Weimar 1985.
- Panzerkreuzer Potemkin und andere Erzählungen.* Berlin, Weimar 1985, (Frankfurt/Main 1985)

C. ESSAIS ET CRITIQUES SUR LE THEATRE

1. Commentaires de l'auteur sur son théâtre.

- Kleine Dramen: Einige Worte über meine Dramen "König Saul" und "Prinzessin Hilde".* In: *Münchener Schauspiel-Premieren*, 1. Heft, hrsg. v. Literatur-Verein Phöbus. Schriftleitung Martin Feuchtwanger. München, 1905. P. 37-40.
- Warren Hastings (Selbstanzeige).* In: *Vossische Zeitung*, Nr. 542, 22.10.1916. P.2. Repris dans: *Ein Buch nur für meine Freunde*, op.cit. p.375-378. Et dans: *Dramen II*, p.280-283.
- Über «Jud Süß».* In: *Freie Deutsche Bühne (Das blaue Heft)*, 11.Jg. Nr 1, 5.1.1929. Repris dans: *Ein Buch nur für meine Freunde*, p.379-382.
- Vom Schicksal des Buches "Jud Süß" Einige Fakten.* Pacific Palisades, November 1958. Texte reproduit dans l'édition du roman *Jud Süß*, Frankfurt am Main (Fischer Taschenbuch Verlag), 1976. P.523.
- Über Calderón.* In: *Das Programm*. Blätter der Münchener Kammerspiele. Aprilheft 1922. Repris dans: *Dramen II*, p.7.
- Wird Hill amnestiert? Glossen anlässlich der Berliner Aufführung.* (1930). Repris dans *Dramen II*, p. 203-205.
- Zu meinem Stück Die Petroleuminseln.* In: *Die Weltbühne*, 23 (1927), 42, 18.10.1927, p.602-603.
Repris dans *Ein Buch nur für meine Freunde*, p. 383-385 et dans *Dramen II*, p.359-361.

- Ratschläge für die Lektüre meiner angelsächsische Stücke.* In: *Die Literarische Welt*. 28.3.1929. Repris dans *Ein Buch nur für meine Freunde*, p. 386-7 et dans *Dramen II*, p.664-665.
- Vorwort zu den «Drei Stücken».* In: *Die Sammlung*. Amsterdam. Hg. Klaus MANN. 1 (1933-1934), 11 (Juli 1934). P 571. Texte repris dans *Ein Buch nur für meine Freunde*, p.391-393 et dans *Dramen II*, p.665-668.
- Vorwort zu «Stücke in Prosa», 1936.* Repris dans *Dramen II*, p.668-669.
- Zur Entstehungsgeschichte des Stückes «Simone»* In: *Neue Deutsche Literatur*, 5 (1957), Heft 6, p. 56-58.
- Mir fehlte Benjamin Franklin. Zu meinem neuen Roman «Waffen für Amerika».* In: *Aufbau*, New-York, 12. Sept. 1947. Version élargie dans: *Neue Deutsche Literatur*. Berlin, Okt. 1954 sous le titre: *Arbeit an einem Roman*. Repris dans: *Ein Buch nur für meine Freunde*, p. 394-402, sous le titre *Zu meinem Roman «Waffen für Amerika»*.
- Zu meinem Stück «Wahn oder Der Teufel in Boston».* D'abord dans: *Programm*, Kleines Theater im Zoo, Frankfurt/Main 1949. Repris dans. *Dramen II*. P.574-575.
- Wahn-Outline (22. Oktober 1945).* Esquisse du drame conservée dans les Archives de la *Lion Feuchtwanger Memorial Library* à Los Angeles. Reproduit ici en annexe («Documents»).
- Vorwort zu «Stücke in Prosa».* (Pacific Palisades, 1958). Rudolstadt, 1959. Repris dans *Dramen II*, p.669-671.
- Die Witwe Capet* (Auto-commentaire). In: *Neue Deutsche Literatur*, 2. Jg. Nr 7, Juli 1954, p. 17. Repris dans *Dramen II*, p. 658-659.

2. Articles parus dans *Der Spiegel* (1908).

- Zur Aufführung des «Baumeister Solneß im Residenztheater.* 1/2 (30.4.1908), p.43-49.
- Die junge Welt. Komödie von Frank Wedekind.* 3 (15.5.1908). P.98. Repris dans *Ein Buch nur..* p.280-281.
- Zur Psychologie der Bühnenreform.* 5/6 (15.6.1908). Repris dans : *Ein Buch nur...* p.125-130.
- Reinhardts Feldzug an der Isar.* 7 (15.7.1908). P.227-231. Repris dans : *Ein Buch nur...* p. 131-135.
- Vademecum für Herrn Friedr. Freksa, einen Dramatiker und Pamphletisten zu München.* .8 (30.7.1908). P. 263-265.
- Zum Gastspiel der Triesch im Münchener Volkstheater* (à propos des rôles de Nora dans *La Maison de Poupées* et de Hedda Gabler dans la pièce du même nom). 11 (15.9.1908). P. 379-382.
- Die Duse.* 13 (10.10.1908), p.449-451.

3. Articles parus dans *Die Schaubühne*:

1908.

Der münchener Klatschprozeß. In: *Die Schaubühne*, Berlin, 4 (1908), 46, 12.11.1908, p. 475-476.

[A propos de Friedrich Freksa, Max Halbe et Willy Rath].

Von den münchener Hofbühnen. In: *Die Schaubühne*, Berlin, 4 (1908), 47, 19.11.1908, p. 498-500.

[Remarques critiques sur le "Künstlertheater" de Georg Fuchs et sur quelques acteurs].

Vom Münchener Schauspielhaus. In: *Die Schaubühne*, Berlin, 4 (1908), 49, 13.12.1908, p. 553-555. [Sur les mises en scène de *Frühlings Erwachen* de Frank Wedekind du 14.11. et *Moral* de Ludwig Thoma du 21.11. au Schauspielhaus sous la dir. de J. G. Stollberg].

Münchener Cabaret-Königinnen. In: *Die Schaubühne*, Berlin, 4 (1908), 51, 17.12.1908, p. 605-606. [Sur quelques actrices à succès].

Der Zusammenbruch des Münchener Künstlertheaters. In: *Die Schaubühne*, Berlin, 4 (1908), 53, 31.12.1908, p. 658-659. [Feuchtwanger salue la fin de l'expérience théâtrale de G. Fuchs comme une victoire pour Max Reinhardt].

1909.

Maß für Maß. Zur Aufführung des Münchener Residenztheaters. In: *Die Schaubühne*, Berlin, 5 (1909), 3, 21.1.1909, p. 79-81.

[Mise en scène de l'oeuvre de Shakespeare par Eugen Kilian].

Ein Bruderzwist in Habsburg. Zur Münchener Aufführung. In: *Die Schaubühne*, Berlin, 5 (1909), 4, 28.1.1909, p. 114-116.

[Mise en scène de l'oeuvre de Grillparzer par Eugen Kilian au Hoftheater].

Das Erlebnis und das Drama.

I. *Von den Zusammenhängen der Realität und der dramatischen Kunst.*

II. *Von der Identifikation des Dramatikers mit seinen Personen.*

In: *Die Schaubühne*, Berlin, 5 (1909), 7, 18.2.1909, p. 185-188.

Das Erlebnis und das Drama. (Schluß)

III. *Die Brüder Mann, Bilse und Wedekind.*

IV. *Wedekinds "Oaha".*

In: *Die Schaubühne*, Berlin, 5 (1909), 8, 25.2.1909, p. 213-216.

Vom münchener Hoftheater. In: *Die Schaubühne*, Berlin, 5 (1909), 12, 25.3.1909, p.347-348. [La représentation de *Maria Stuart* de Schiller, avec Albert Steinrück].

Coriolan in München. In: *Die Schaubühne*, Berlin, 5 (1909), 15, 15.4.1909, p. 434-435. [Mise en scène de la pièce de Shakespeare par Eugen Kilian].

Aus München. In: *Die Schaubühne*, Berlin, 5 (1909), 16, 22.4.1909, p. 454-459.

[A propos des activités théâtrales du cercle littéraire *Phöbus*, des cabarets *Kleines Theater* et *Intimes Theater*, du *Künstlertheater*, et de Hanns von Gumpenberg, critique dramatique du quotidien *Münchener Neueste Nachrichten*..

Schillers Dramaturgie. In: *Die Schaubühne*, Berlin, 5 (1909), 19, 13.5.1909, p. 543-545.

- [Critique négative du recueil de textes théoriques de Schiller édité par Otto Falckenberg].
- Aus München*. In: *Die Schaubühne*, Berlin, 5 (1909), 21, 27.5.1909, p. 594-596.
[Représentations de *König Johann* de Shakespeare, de *Das Fräulein in Schwarz* de Rudolf Lothar et de *Vaterland* de Bernhart Rehse, collaborateur du *Simplizissimus*].
- Das Münchner Theaterjahr*. In: *Die Schaubühne*, Berlin, 5 (1909), 24/25, 17.6.1909, p. 662-665.
[Procès de la vie culturelle à Munich. Evocation de Wedekind, Ludwig Thoma et Josef Ruederer].
- Noch einmal: Falkenbergs "Schiller"*. In: *Die Schaubühne*, Berlin, 5 (1909), 26/27, 1.7.1909, p. 39-41.
- Reinhardt in München. 3. "Die Braut von Messina"*. In: *Die Schaubühne*, Berlin, 5 (1909), 32/33, 12.8.1909, p. 157-162.
- Reinhardt in München. 4. "Judith"*. In: *Die Schaubühne*, Berlin, 5 (1909), 36, 2.9.1909, p. 230-235.
[A propos de la pièce de Hebbel].
- "Die natürliche Tochter"*. In: *Die Schaubühne*, Berlin, 5 (1909), 37, 9.9.1909, p. 270-271. [La mise en scène de la pièce de Goethe par Eugen Kilian].
- Reinhardt in München. 5. "Hanneles Himmelfahrt"*. In: *Die Schaubühne*, Berlin, 5 (1909), 39, 23.9.1909, p. 318-321.
[Compte rendu critique sur la mise en scène de la pièce de G. Hauptmann].
- "Die Hermannschlacht"*. In: *Die Schaubühne*, Berlin, 5 (1909), 41, 7.10.1909, p. 382-383. [Mise en scène de la pièce de Kleist par Eugen Kilian].
- Aus München*. In: *Die Schaubühne*, Berlin, 5 (1909), 46, 11.11.1909, p. 519-521.
[A propos de J.G.Stollberg et de *Die Jüdin von Toledo* de Grillparzer mis en scène par Albert Steinrück].
- Schauspielkunst und Religiosität*. In: *Die Schaubühne*, Berlin, 5 (1909), 48, 25.11.1909, p. 570-574.
- "Maria Magdalena" in München*. In: *Die Schaubühne*, Berlin, 5 (1909), 49, 2.12.1909, p. 607-608. [Représentation de la pièce de Hebbel au Residenztheater, avec Albert Steinrück, dans la mise en scène de Eugen Kilian].
- 1910.**
- Aus München*. In: *Die Schaubühne*, Berlin, 6 (1910), 1, 6.1.1910, p. 24.
[A propos de *Kabale und Liebe* de Schiller et *Liebelei* de Schnitzler].
- Ernst Possart und Clara Ziegler oder Über die Würde in der Münchner Schauspielkunst*. In: *Die Schaubühne*, Berlin, 6 (1910), 7, 17.2.1910, p. 174-178. [A propos du nouveau style de jeu psychologique des acteurs qui s'oppose au pathétique de l'ancienne école].
- Die Anfänge der französischen Theaterjournalistik*. In: *Die Schaubühne*, Berlin, 6 (1910), 13, 31.3.1910, p. 343-347.
[Les chroniques théâtrales à la veille de la Révolution Française].
- Oberammergau*. In: *Die Schaubühne*, Berlin, 6 (1910), 15, 14.4.1910, p.394-398.

- Oberammergau (Schluß)*. In: *Die Schaubühne*, Berlin, 6 (1910), 16, 21.4.1910, p.424-428. [Critique sévère d'un texte jugé trop trivial et d'une représentation jugée trop commerciale].
- "Solneß" in München*. In: *Die Schaubühne*, Berlin, 6 (1910), 17, 28.4.1910, p. 466-468. [La pièce d'Ibsen *Baumeister Solneß* dans deux mises en scène].
- Der Retter Oberammergaus*. In: *Die Schaubühne*, Berlin, 6 (1910), 19, 12.5.1910, p.523-524. [Polémique contre un défenseur de la *Passion* d'Oberammergau].
- Waldemar Bonsels*. In: *Die Schaubühne*, 6 (1910), 28/29, 14.7.1910.
- Das Münchner Theaterjahr*. In: *Die Schaubühne*, 6 (1910),32/33, 11.8.1910.
- Reinhardt in München*. In: *Die Schaubühne*, 6 (1910),36, 8.9.1910. [Mises en scènes de Shakespeare, Lessing et Hofmannsthal.]
- Sophokles und Hofmannsthal*. In: *Die Schaubühne*, 6 (1910), 46, 17.11.1910. Repris dans : *Ein Buch nur...*, p. 185.
- Aus München*. In: *Die Schaubühne*, 6 (1910), 49, 8.12.1910. [Sur le renouveau théâtral à Munich dont Reinhardt porte le mérite.]
- Nordische Heerfahrt*. In: *Die Schaubühne*, 6 (1910), 51, 22.12.1910. Repris dans: *Ein Buch nur...* p. 278-279. [Sur la pièce d'Ibsen.]

1911

- Kilians Genoveva*. In: *Die Schaubühne*, 7 (1911),1, 5.1.1911.[Sur la pièce de Hebbel].
- Die Kinder*. In: *Die Schaubühne*, 7 (1911), 2, 12.1.1911. Repris dans *Ein Buch nur...*, p. 286-288. [Sur la pièce de H. Bahr]
- Zum großen Wurstel*. In: *Die Schaubühne*, 7 (1911), 5, 2.2.1911. [Sur des pièces de Freksa et H. Mann].
- Lulus Kritikaster*. In: *Die Schaubühne*, 7 (1911), 6 (9.2.1911). P.164-165. [Défense de l'actrice jouant Lulu dans *Die Büchse der Pandora* de Wedekind].
- Cäsar und Cleopatra*. In: *Die Schaubühne*, 7 (1911),10, 9.9.1911. [Sur la pièce de Shaw].
- Glaube und Heimat. Das Drama*. In: *Die Schaubühne*, 7 (1911),12 (23.3.1911).[Une pièce de Schönherr].
- Aus München*. In: *Die Schaubühne*, 7 (1911),16 (20.4.1911. [Sur une pièce de Ruederer]
- Ernst Possart zum 70. Geburtstag*. In: *Die Schaubühne*, 7 (1911), 19 (9.5.1911).
- Die Spielereien einer Kaiserin* (1911). In: *Die Schaubühne*, 7 (1911), 21, 25.5.1911. Repris dans : *Ein Buch nur...*, p. 283. [Sur la pièce de Dauthendey.]
- Das Münchner Theaterjahr*. In: *Die Schaubühne*, 7 (1911), 24/25 (22.6.1911).
- Reinhardt in München*. In: *Die Schaubühne*, 7 (1911),30/31 (3.8.1911)
- Der Münchner Wedekind-Zyklus*. In: *Die Schaubühne*, 7 (1911),35 (31.8.1911)
- Die Tragödie eines Volkes vor fünfzig Jahren*. In: *Die Schaubühne*, 7 (1911), 37 (14.9.1911). Repris dans *Ein Buch nur...* p. 257-262. [Sur une pièce d'Arthur Müller dont Schönherr s'est inspiré dans sa propre pièce].

Reinhardts Orestie. 1. Aichylos. 2. Vollmoeller. 3. Reinhardt. In: *Die Schaubühne*, 7 (1911), 38 (21.11.1911) et 39 (28.9.1911).

Aus München. In: *Die Schaubühne*, 7 (1911), 43 (26.10.1911) [Spectacles d'Offenbach, Goethe, Ruederer.]

Aus München. In: *Die Schaubühne*, 7 (1911), 50 (14.12.1911). [Spectacles de K.Ettlinger, Dauthendey et Kleist.]

1912.

Aus München. In: *Die Schaubühne*, 8 (1912), 11, 14.3.1912. P. 303. (mise en scène de la pièce *Totentanz* de Strindberg.)

Münchens Hoftheater und das Zentrum oder Die Schaubühne als unmoralische Anstalt betrachtet. In: *Die Schaubühne*, 8 (1912), 16 (18.4.1912). [Polémique contre le «Bayerischer Kurier»]

Circé. In: *Die Schaubühne*, 8 (1912), 22/23 (6.6.1912). [Sur Georg Fuchs et Calderon.]

1913

Parsifal in Monte-Carlo. In: *Die Schaubühne*, 9 (1913), 6 (6.2.1913).

J.G.Stollberg. In: *Die Schaubühne*, 9 (1913), 10 (6.3.1913).

1914.

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

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

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

1915.

Aus München. In: *Die Schaubühne*, 11 (1915), 5 (4.2.1915). P.109-110. (A propos de la mise en scène de *Der Marquis von Keith* de Wedekind par Steinrück.)

Strindberg-Zyklus in München. In: *Die Schaubühne*, 11 (1915), 22, 3.6.1915. Repris dans : *Ein Buch nur...*, p. 296-304.

Vasantasena. In: *Die Schaubühne*, 11.(1915), 29, 22.7. 1915. Repris dans *Ein Buch nur...*, p. 191-198.

Münchner Theater. In: *Die Schaubühne*, 11 (1915), 44 (28.10.1915). [A propos du «Revisor» de Gogol.]

Münchner Uraufführungen. In: *Die Schaubühne*, 11 (1915), 47 (25.11.1915)

1916.

Der Kirschgarten. In: *Die Schaubühne*, 12 (1916), 34 (23.8.1916). Repris dans *Ein Buch nur für meine Freunde*, p.305-314.

4. Autres articles sur le théâtre.

- Die Quellen des "Faust"-Vorspiels.* In: *Vossische Zeitung*, 4.5.1912. Repris dans: *Ein Buch nur für meine Freunde*, p. 11-16.
- Klassische Spiele im antiken Theater von Syrakus.* In: *Münchener Neueste Nachrichten*, 7.5.1914. Repris dans : *Ein Buch nur...*, p. 176-178.
- Die Bühnenkunst und die neue Zeit.* In: *Glossarium.* Satirische Monatsschrift für Theater, Kientop, Musik und Bücher. Hrsg. von Gerhard Schäke. Nr.2, Leipzig, 1921. P.7-8.
- Bismark und Karl Marx.* In: *Das Theater.* Jg.IX, Nr.12, Berlin, Juni 1928. P.302. (Projet théâtral jamais réalisé réunissant les deux personnages).
- Gegenwartsprobleme im historischen Gewand.* In: *Die Szene*, 21 (1931), Mai 1931. P.136-137. (Sur le rapport du drame historique et de la politique).
- August Strindberg.* Texte dactylographié, daté du 2 septembre 1947 et conservé à la *Lion Feuchtwanger-Memorial-Library* à Los Angeles.
- Frank Wedekind.* In: *Neue Deutsche Literatur.* 12 (1964), 7 (Juli 1964). P.6-21.(Introduction à l'édition de Frank WEDEKIND: *Five Tragedies of Sex.* London (Vision Press), 1952).
- Bertolt Brecht .* In: *Sinn und Form.* (2. Sonderheft Bertolt Brecht) 9, 1957. P.103.
- Bertolt Brecht.* In: *Das Tage-Buch*, 3 (1922), 40 (7.10.1922). P.1417-1419.
- Bearbeitungen.* In: *Die Weltbühne.* 1924 (20), 44 (30.10.1924), p.673.
- Bertolt Brecht. Dargestellt für Engländer.* In: *Die Weltbühne*, 24 (1928), 36 (4.9.1928), p. 372. Repris dans: *Ein Buch nur für meine Freunde.* P.541.
- Arthur Schnitzler.* In: *Universal Jewish Encyclopedia*, New York 1943, IX. P.413-415.
- Jessner und sein Theater.* (Discours repris, dans une version abrégée, dans *Aufbau*, New York, 21.12.45, p. 15, à l'occasion de la mort de Jessner.)
- Friedrich Wolf. Zu seinem 60. Geburtstag,* 1948. Repris dans: *Ein Buch nur für meine Freunde*, p.551-553.
- The Great Experimenter. Essence of Brecht's Genius.* In: *The Nation*, New York, 10. 11. 1956. (Texte original conservé au *Feuchtwanger Memorial Library*, Los Angeles)

D. AUTRES ESSAIS ET CRITIQUES.

Essais autobiographiques.

- Versuch einer Selbstbiographie* (1927). In: *Die Literatur*, 29. Jg. (1927). P.569 et suiv. Repris dans: *Ein Buch nur für meine Freunde*, p.354-355.
- Aus meinem Leben.* In: *Almanach für deutsche Literatur III*, Berlin (DDR), 1963. P.410.

Selbstdarstellung. In: *Die literarische Welt*, 27.1.1933. Repris dans : *Ein Buch nur für meine Freunde*, p. 357-358.

Wie ich meine erste Dichtung schrieb. In: *Die literarische Welt*, 4. Jg. Nr 16, 20.4.1928. Repris dans *Ein Buch nur für meine Freunde*, Frankfurt/Main, 1984. P. 373-374.

Autres essais et critiques.

1914 *Flucht aus Tunis.* In: *Die Schaubühne*, 10 (1914), 39, 1.10.1914, p. 231-234. Repris dans: *Ein Buch nur für meine Freunde*, p. 349-353.

1914 *München und der Krieg.* In: *Die Schaubühne*, 10 (1914), 46, 19.11.1914, p.393-396.

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

1916. *Alfred Döblins Roman .* In: *Die Schaubühne*, 12 (1916), 37, 12.9.1916. [A propos de *Die drei Sprünge des Wang Lun.*]

1919 *Christian Wahnschaffe.* In: *Die Weltbühne*, 15 (1919), 27, 26.6.1919. P.742-745.

1920 *Die Verjudung der abendländischen Literatur.* In: *Der Spiegel*, 2 (1920), 14/15. Repris dans: *Ein Buch nur für meine Freunde*, p.431-436.

1927 *Rede über Sinclair Lewis gehalten im Berliner Rundfunk am 8. november 1927.* Le manuscrit, non publié à cette date, se trouve aux USA (Lion Feuchtwanger Memorial Library, Pacific Palisades, Californie).

1928 *Von den Wirkungen und Besonderheiten der angelsächsischen Schriftsteller.* In: *Berliner Tageblatt*, 29.3.1928.

1930 *Der historische Prozess der Juden.* In: *Jüdisches Gemeindeblatt*, Berlin, 20 (1930), 10, Oktober 1930. Repris dans: *Ein Buch nur für meine Freunde*, p.460-466.

1930 *Der Weg zur Politik.* In: *Die Weltbühne*, 26 (1930), 37, 9.9.1930. P.393.

1931 *Die Krise des Buches. Wege zu ihrer Linderung. Ratschläge und Meinungen deutscher Autoren.* In: *Die literarische Welt*, 24.7.1931.

1931 *Historischer Roman - Roman von heute,* in: *Berliner Tageblatt*, Morgen-Ausgabe, Nr.540, 5.11.1931.

1931 *Mein Roman "Erfolg" (1931).* Dans: *Ein Buch nur...* p.388-390. (Ce texte reprend une partie d'un article paru dans *Die neue Freie Presse*, Wien, en date du 10.5.1931 sous le titre: *Was bedeutet der Weltkrieg dem deutschen Romancier?*).

1934 *Tollers "Jugend in Deutschland".* In: *Die Sammlung*, hrsg. von Klaus MANN, 1 (1934), 6. Heft. Reprint: München (Rogner und Bernhard bei Zweitausendeins), 1986, p.325.

1934 *Der Mord in Hitler-Deutschland.* In: *Braunbuch II. Dimitroff contra Goering.* Paris (Editions du Carrefour), 1934. P.402-404.

1934 *Nobelpreis.* In: *Die Neue Weltbühne.* 1934,30,p.941.

1935 *Eine Aufgabe: die Schaffung einer deutschen Volksfront.* Hrsg. von der Deutschen Freiheitsbibliothek. (sans lieu ni date). [Contributions de Feuchtwanger, Heinrich Mann, Ernst Toller, Max Braun et G. Bernhard].

Document conservé à la «Deutsche Bibliothek», Frankfurt/Main, sous la cote EB 59/35. Date probable: 1935.

- 1935 *Henri Barbusse*. In: *Das Neue Tage-Buch*, 3.Jg.(1935), Nr. , 6.9.1935.P. 856-857.
- 1935 *Marcuse's Loyola-Buch*. In: *Das Neue Tage-Buch*, 3. Jg. (1935) Nr. 43, 26 10. 1935.P. 1027.
- 1935 *Vom Sinn und Unsinn des historischen Romans*. In: *Internationale Literatur*, Moskau, H.9, 1935. Repris dans: *Ein Buch nur für meine Freunde*, op. cit. p.494-501.
- 1936 (Vorwort zu) *Der Gelbe Fleck*. Die Ausrottung von 500 000 deutschen Juden, Paris 1936.
- 1937 *Arnold Zweig*. In: *Die Neue Weltbühne*, 33 (1937), 45 (4.Nov. 1937).P.1413-1415.
- 1937 *Das deutsche Buch in der Emigration*. In: *Pariser Tageszeitung*. 2. Jg. (1937), Nr. 385, 3.7.1937.
- 1937 *Der Ästhet in der Sowjetunion*. In: *Das Wort*. 2. Jg. (1937), Nr. 2 (Februar). (D'abord dans la *Prawda*, 30.12.1936). Repris dans: *Ein Buch nur für meine Freunde*. P. 505-506. (Über Gides *Retour de l'URSS*).
- 1937 *Über "Haben" von Julius Hay*. In: *Das Wort*. Moskau 2. Jg. (1937) Nr. 7 (Juli).Repris dans: *Ein Buch nur für meine Freunde*, p. 509-516.
- 1937 *Wie das Dritte Reich die Schriftsteller verfolgt* (Rede, gehalten am 22.6.1937 auf dem XV Internationalen PEN-Kongreß in Paris). In: *Pariser Tageszeitung*, 2 (1937), Nr.376, 23.5.1937, S.1.
- 1938 *Das Thema Krieg und Tod. Zu Koestlers Bericht: Ein spanisches Dokument*. In: *Pariser Tageszeitung*, 3.Jg.(1938), Nr.644, 26.3.1938. P.4.
- 1938 *Der Realist*. In: *Die Neue Weltbühne*. Jg.(1938),Nr.19, 12.5.1938.P.577-579.
- 1939 *Dem toten Ernst Toller*. In: *Die Neue Weltbühne*, 35.Jg.(1939), 23, 8.6.1939. Repris dans:*Ein Buch nur für meine Freunde*. P.524-525.
- 1941 *Die psychologische Wirkung der Niederlage in Frankreich*: In: *Common Sense*, New York, 10.1.941.
- 1941 *My Stand on the War*, in: *New Masses*, New York, 15.7.1941.
- 1942 *Caliban, Hitler und die Juden*, in: *Libro libre*, Mexiko, 21.11.1942.
- 1942 *Zum Tode von Stefan Zweig*. In: *Freies Deutschland*, Mexico, 1 (1942), Nr 5 (März), p.5.
- 1943 *Arbeitsprobleme des Schriftstellers im Exil* (1943). In: *Freies Deutschland*. Mexico, 3. Jg. (1944), Nr. 4 (März). P.27-28.
- 1943 *Vom Wesen der Deutschen und der Nazi*. In: *Writers' congress: The proceeding of the conference held in October 1943 under the sponsorship of the Hollywood Writers' Mobilization and the University of California*. P.425-430.
- 1944 *Die Arbeitsprobleme des Schriftstellers im Exil*. In:*Freies Deutschland*, 3.(1944), H. 4., p. 27-28, édité à Mexico. Le texte a été repris sous le titre *Der Schriftsteller im Exil* dans: *Ein Buch nur für meine Freunde* p. 533-538.
- 1944 *Die Zukunft Deutschlands*, in: *Freies Deutschland*, Nr.12, Mexiko 1944, S. -7.
- 1945 *Der Prozess von Nürnberg, ein Ende und ein Anfang*. In: *De Græne Amsterdamer*, Amsterdam, 8 décembre 1945.

Repris dans *Neue Texte. Almanach für deutsche Literatur*, Nr 5, Berlin (DDR), 1965. P. 54-60

1945 *Thomas Mann im Exil*. In: *Die Neue Rundschau*. Sonderausgabe zu Thomas Manns 70. Geburtstag, 6. Juni 1945. P. 139-141.

1946 *Heinrich Mann (Zum 75. Geburtstag)*. In: *Neues Deutschland, Mexico*. 5. Jg. (1946), Nr. 3/4 (März/April). P. 5-6.

1958 *Der literarische Verein "Phöbus" und seine Heine-Feier*. (Lettre à Hans LAMM, datée du 14.4.1958)

William Dieterle. Eine Würdigung. In: *Retrospektive 7, Dokumentation der 23. Internationalen Filmfestspiele*. Berlin (West) 1973. P.4.

E. CORRESPONDANCE.

Lion Feuchtwanger/ Arnold Zweig, Briefwechsel 1933-1958. Hrsg. von Harold von Hofe, Berlin und Weimar 1984.

Briefwechsel mit Freunden. 2 Bde. Hrsg. von Harold von Hofe und Sigrid Washburn. Berlin und Weimar (Aufbau/VVA), 1991.

II. OUVRAGES ET ARTICLES SUR FEUCHTWANGER.

A BIBLIOGRAPHIES.

GOETZ, Gertrude: *A Bibliography of Lion Feuchtwangers major works in german*. (Thèse. Univ. of Southern California, 1963), Los Angeles, 1971.

KEILBACH, Hertha: *A Bibliography of Lion Feuchtwanger's Works in English translation*. (thèse Univ. of Southern California), Los Angeles, 1973.

B ETUDES ET CRITIQUES SUR L'ŒUVRE THEATRALE.

ALBERS, Jürgen : «*Die Gesichte der Simone Machard*». *Eine zarte Träumerei nach Motiven von Marx, Lenin, Schiller*. In: *Brecht - Jahrbuch. 1978*. Hrsg. von John FUEGI, R. GRIMM und J. HERMAND. Frankfurt/M. (edition suhrkamp), p. 73.

BELL, Robert F.: *Perspectives on witch hunts: Lion Feuchtwanger and Arthur Miller*. In: ELFE. W. u.a. (Hrsg.): *Deutsches Exildrama und Exiltheater*. Akten des Exilliteratur-Symposiums der University of South California. In: *Jahrbuch für internationale Germanistik*. Reihe A, Bd.3. 1976. P.112-118.

BETZ, Albrecht: *Politisierung eines Mythos. Jeanne d'Arc als «Simone» bei Brecht und Feuchtwanger*. In: *Realismuskonzeptionen der Exilliteratur zwischen 1935 und 1940/41*. Tagung der Hamburger Arbeitsstelle für deutsche Exilliteratur,

1986. Hrsg. von Edita KOCH und Frithjof TRAPP in: *Exil*. Sonderband 1. Griesheim, 1987. P. 94-104.
- DAHLKE, Hans: *Lion Feuchtwanger als Dramatiker*. Nachwort in: *Lion Feuchtwanger: Dramen II*. P.685-718.
- DICK, Gerhard : *Tchekow und Feuchtwanger*. In *NDL*, 1960, H 7, p. 149-151.
- ELCHINGER, Richard : *Warren Hastings*. (Uraufführung am 23.9.1916). In: *Münchener Neueste Nachrichten*, 25.9.1916. P.2.
- ENGEL, Fritz : *Die Petroleuminseln. Lion Feuchtwanger in Staatstheater* In: *Berliner Tageblatt* 29 novembre 1928.
- FRANK, Bruno : *Lion Feuchtwanger*. In: *Das Programm. Blätter der Münchener Kammerspiele*. 7. Jg. Nr 36. Nov. 1920. P.2. (A propos de *Die Kriegsgefangenen*). Repris dans *Dramen II* , Anhang, p.677.
- FRÜHWALD, Wolfgang : *Der Heimkehrer auf der Bühne. Lion Feuchtwanger, Bertolt Brecht und die Erneuerung des Volksstückes in den zwanziger Jahren*. In: *IASL* (= Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur), Tübingen (Niemeyer), 8 (1983).
- GROH, Peter : *Die Zusammenarbeit von Brecht und Feuchtwanger 1918-1925*. Berlin (West), 1974 (Examensarbeit?)
- HARTMANN, Horst : *Lion Feuchtwanger: «Waffen für Amerika»*. Eine gattungsästhetische Untersuchung. In: *Weimarer Beiträge*, 8, 1962, p. 584.
- HOLLAENDER, Felix : *Die Petroleuminseln*. In: *Abendblatt* Repris dans: F. HOLLAENDER: *Lebendiges Theater*. Berlin, 1932, p. 216 et suiv.
- IHERING, Herbert: *Kalkutta, 4. Mai*. Staatliches Schauspielhaus, in: *Börsen-Courier*, Berlin, 13.6.1928.
- IHERING, Herbert: *Die Petroleuminseln*. Staatstheater, in: *Börsen-Courier*, Berlin. 29.11.1928.
- JACOBSON, Siegfried : *Warren Hastings*. In: *Die Schaubühne*, 12 (1916), 44, 31.10.1916. P.414.
- KANTOROWICZ, Alfred : *Lion Feuchtwangers dramatischer Roman "Thomas Wendt"*. In: *Neue Deutsche Literatur* 2. Jg., Heft 4 (April 1954). Berlin (DDR), Verlag Volk und Welt. Réédité dans: Rudolf WOLFF (Hrsg.): *Lion Feuchtwanger. Werk und Wirkung*. Sammlung Profile, Band 6. Bonn (Bouvier), 1984. P.56-68.
- KANTOROWICZ, Alfred : *Thomas Wendt*. In: *Westfälische Neueste Nachrichten* , 17 11.1924.
- KERR, Alfred : *Lion Feuchtwanger: Warren Hastings*. (24.10.1916). In: *der Tag*, Berlin Repris dans: *Die Welt im Drama*, 4. Band. Berlin, 1917. P.171.
- KLEMPERER, Victor : *Die Witwe Capet*. In: *Neue Deutsche Literatur*, 12, 1956. Texte repris dans *Greifenalmanach auf das Jahr 1957*, Rudolstadt, p. 28-38.
- KUSCHE, Lothar : *Feuchtwanger-Uraufführung in Dresden*. In: *Die Weltbühne*, 11, 2, 1956, p. 1249-1251. (A propos de *Die Witwe Capet*)
- LINZER, Martin : *Schuldpruch der Geschichte. «Witwe Capet» von Lion Feuchtwanger, Staatsschauspiel Dresden*. In: *Theater der Zeit*, 1956, 10, p. 49.
- MANN, Heinrich : *"Jud Süß"*. Ein Bühnenstück von Lion Feuchtwanger. In: *Berliner Tageblatt*, 46. Jg. Nr. 536, 20.10.1917. P.2. Repris dans: *Dramen I*, Anhang, p.673.

- NORRIS, Faith G.: *The Collaboration of Lion Feuchtwanger and Bertolt Brecht in "Edward II"*, in: SPALEK, John (Ed.): *Lion Feuchtwanger. The Man, His Ideas, His Work. A Collection of Critical Essays*. Los Angeles. 1972. P.277-305.
- PISCHEL, Joseph: *Brecht und Feuchtwanger. Ein Modell von Bündnisbeziehung im Exil*. In: MÜLLER-FUNK, Wolfgang: *Jahrmarkt der Gerechtigkeit. Studien zu Lion Feuchtwangers zeitgeschichtlichem Werk*. Tübingen, 1987. P.139-154.
- PFISTER, Manfred : *Vor- und Nachgeschichte der Tragödie Eduards II von Marlowe über Brecht und Feuchtwanger bis zu Ihering und Kerr. Wirkungsästhetische Untersuchungen zur Klassikerrezeption in den zwanziger Jahren*. In: O. KUHN (Hg.): *Großbritannien und Deutschland. Festschrift für J.W. Bourke*. München, 1974. P.372-403.
- RUMLER, Kurt A : *Filmisches Erzählen in Zusammenarbeit mit Brecht. Feuchtwangers Roman «Simone»*. In: *Lion Feuchtwanger. Text + Kritik*. Heft 79/80. Oct. 1983. München. P. 86 à 98.
- SCHNAUBER, Cornelius: *Feuchtwanger as a Theater Critic*, in: SPALEK, John (Ed.): *Lion Feuchtwanger. The Man, His Ideas, His Work. A Collection of Critical Essays*. Los Angeles. 1972. S. 265-276.
- SCHMITT-SASSE, Joachim: *Buch und Bühne. «Simone» bei Feuchtwanger und Brecht*. In: *Exil. Literatur und die Künste nach 1933*. Hrsg. von Alexander Stephan. Bonn (Bouvier), 1990. P. 171-186.
- WEGE, Carl: *Bertolt Brecht und Lion Feuchtwanger: «Kalkutta, 4. Mai». Ein Stück «Neue Sachlichkeit»*. München (Fink Verlag), 1988.
- WEISSTEIN, Ulrich : *Vom dramatischen Roman zum epischen Theater. Eine Untersuchung der zeitgenössischen Voraussetzungen für Brechts Theorie und Praxis*. In: *Germanic Review*, 38 (1963). Repris dans: *Episches Theater*. Hrsg. von Reinhold GRIMM. Köln, Berlin (Kiepenheuer & Witsch), 1970. P.36-49
- WEISSTEIN, Ulrich : *The First Version of Brecht/Feuchtwanger's Leben Eduards des Zweiten von England and Its Relation to the standard Text*. In: *JEGP (= Journal of English and Germanic Philology*. Vol. LXIX, Nr 2, April 1970. P.193-210.
- WEISSTEIN, Ulrich: *Als wär's ein Stück von Brecht. Ein Vergleich zwischen Lion Feuchtwangers «Warren Hastings, Gouverneur von Indien» und dessen Neufassung «Kalkutta, 4. Mai»*. In: *Weimarer Beiträge*. 9, 1970, p.190 à 211. Repris dans: Rudolf WOLFF (Hrsg.): *Lion Feuchtwanger. Werk und Wirkung*, p.69-93.
- ZWEIG, Arnold: *Feuchtwangers imaginäres Theater*.(1936). In: *Essays*. Berlin (Aufbau), 1959. P.320-329.

C AUTRES ETUDES SUR FEUCHTWANGER

- BERENDSOHN, Walter: Lion Feuchtwanger and Judaism, in: SPALEK, John (Ed.): *Lion Feuchtwanger. The Man, His Ideas, His Work. A Collection of Critical Essays.* Los Angeles. 1972. P. 25 et suiv.
- BERNDT, Wolfgang : *Die frühen historischen Romane Lion Feuchtwangers.* Eine monographische Studie. Inaugural-Dissertation, Humboldt-Universität, Berlin, 1953 (non publié). (Sur *Jud Süß* et *Die häßliche Herzogin.*).
- BRECHT, Bertolt : *Gruß an Feuchtwanger (1949).* In: *Ost und West.* Hrsg. von Alfred Kantorowicz. Berlin, 2 (1949), 6 (Juni 1949). P.21. (hommage écrit pour le 65ème anniversaire de Feuchtwanger).
- BRÜCKENER, Egon / MODICK, Klaus: *Lion Feuchtwangers Roman "Erfolg". Leistung und Problematik schriftstellerischer Aufklärung in der Endphase der Weimarer Republik.* Kronberg /Ts. 1978.
- CLAAS, Herbert: *Satirische Gesellschaftsromane mit historischem Stoff bei Lion Feuchtwanger und Bertolt Brecht.* In: *Antifaschistische Literatur*, Bd.3, hg.v Lutz Winckler /Christian Fritsch, Königstein/Ts. 1979. P.202-226.
- CLASON, Synnöve: *Die Welt erklären Geschichte und Fiktion in Feuchtwangers Roman «Erfolg»* . Stockholm, 1975.
- DAHLKE, Hans : *Hallo ! und Friede den Menschen auf Erden. Lion Feuchtwangers «Amerikanisches Liederbuch».* In *Weimarer Beiträge* 30 (1984) 7, p.1061-1084.
- DIETSCHREIT, Frank: *Lion Feuchtwanger.* Stuttgart (Metzler), 1988.
- DREYER, Stefan: *Schriftstellerrollen und Schreibmodelle im Exil. Zur Periodisierung von Lion Feuchtwangers Romanwerk 1933-1945.* Frankfurt/Main, Bern, etc.(Lang), 1988.
- FANNINGS, Rita Hertha : *Das Amerikabild im Werk Lion Feuchtwangers.* Diss. Los Angeles, 1970.
- FEUCHTWANGER, Marta: *Nur eine Frau. Jahre. Tage. Stunden* . München, Wien 1983.
- FEUCHTWANGER, Martin : *Zukunft ist ein blindes Spiel.* Erinnerungen München (Langen-Müller), 1989. (Première édition de la partie I de ce texte sous le titre *Ebenbilder Gottes* , Tel-Aviv, 1952).
- FISCHER, Ludwig: *Die exilspezifische Entwicklung des historischen Romans Lion Feuchtwangers* In: Stephan/Wagener: *Schreiben im Exil. Zur Ästhetik der deutschen Exilliteratur. 1933-1945.* Bonn, 1985.
- HOFE, Harold von : *Lion Feuchtwanger and America.* In: John M. SPALEK (ed.): *Lion Feuchtwanger. The Man. His Ideas. His Work.* A collection of critical Essays. Los Angeles, 1972. P. 33-50.
- HOFE Harold von : *Feuchtwanger die Sowjetzone und die frühen Jahre der DDR* . In: *Das Exilerlebnis.* Verhandlungen des 4. Symposiums über deutsche und österreichische Literatur. Hrsg. DAVIAU, Donald, FISCHER, Ludwig. Columbia, 1982.S. 434-442.
- HOFE, Harold von : *Lion Feuchtwanger und Arnold Zweig. Eine Dichterfreundschaft.* In: Wilhelm von STERNBURG (Hg.): *Lion Feuchtwanger. Materialien zu Leben und Werk.* Frankfurt am Main (Fischer Taschenbuch Verlag), 1989. P.81-92.

- HUDER, Walter / KNILLI, Friedrich (Hrsg.): *Lion Feuchtwanger... "für die Vernunft, gegen Dummheit und Gewalt"*. Berlin 1985.
- JARETZKY, Reinhold: *Lion Feuchtwanger*. Hamburg, 1984.
- JESKE, Wolfgang / ZAHN, Peter: *Lion Feuchtwanger oder Der arge Weg der Erkenntnis*. Eine Biographie. Stuttgart, 1984.
- JURY, Monika: *Bertolt Brecht und Lion Feuchtwanger*. Zum Problem des Autorenkollektivs in der deutschen Literatur 1918-1945, Magisterarbeit, München 1982.
- KAHN, Lothar: *Lion Feuchtwanger*. In: *Deutsche Exilliteratur seit 1933. Band 1: Kalifornien*. Hrsg. v. J. STRELKA und J.M. SPALEK. P.344. et suiv.
- KAHN, Lothar: *Der arge Weg der Erkenntnis*. In: SPALEK, John (Ed.): *Lion Feuchtwanger. The Man, His Ideas, His Work*. A Collection of Critical Essays. Los Angeles. 1972. P.201 et suiv.
- KAHN, Lothar: *Insight and Action. The Life of Feuchtwanger*. Associated University Press, Canbury-London 1957. Réédition: London, 1975.
- KAHN, Lothar: *Lion Feuchtwanger und das Judentum*. In: *Diskussion Deutsch*, H.80, Dez, 1984. P.626-639.
- KESTEN, Hermann: *Lion Feuchtwanger*. In: *Meine Freunde die Poeten*. München 1959.
- KLUSSMANN, Paul Gerhard: *Lion Feuchtwangers Roman "Jud Süß". Gedichtete Psychologie und prophetischer Mythos der Juden*. In: R.Wolff (Hrsg.) *Lion Feuchtwanger. Werk und Wirkung*. Sammlung Profile, Band 6. Bonn (Bouvier), 1984. P.94-120.
- KÖPKE, Wulf: *Lion Feuchtwanger*. München (Beck), 1983.
- LEUPOLD, Hans: *Feuchtwangers Weg zur materialistischen Geschichtsauffassung*, In: *Neuedeutsche Literatur*, Jg.II, Nr.12, S.43-60, Berlin, Dez. 1963.
- Lion Feuchtwanger*. In: *Text + Kritik*, (hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold), München, 1984.
- Lion Feuchtwanger zum Gedenken*. Von seinen Freunden auf der Heidecksburg, Rudolstadt, 1959.
- LÜHE, Barbara von der: *Lion Feuchtwangers Roman "Jud Süß" und die Entwicklung des jüdischen Selbstbewußtseins in Deutschland*. In: R.Wolff (Hrsg.): *Lion Feuchtwanger. Werk und Wirkung*. Sammlung Profile, Band 6. Bonn (Bouvier), 1984. P.35-54.
- MANN, Heinrich: *Der Roman, Typ Feuchtwanger*. In: *Ost und West*, H.6/1949, S.13ff.
- MANN, Thomas: *Freund Feuchtwanger*. Zu Lion Feuchtwangers 70. Geburtstag, in: *Die Weltwoche*, Jg 22, Nr.1077, S.5, Zürich, 2.7.1954.
- MAYER, Hans: *Lion Feuchtwanger oder die Folgen des Exils*, in: *Neue Rundschau*, H.1/1965, p.120 et suiv.
- MILFULL, John : *Juden, Christen und andere Menschen*. Sabbatianismus, Assimilation und jüdische Identität in Lion Feuchtwangers Roman *Jud Süß*. In: Gunter E. GRIMM, Hans Peter BAYERDÖRFER (Hrsg.): *Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*. Königstein/Ts., 1985.

- MODICK, Klaus: *Lion Feuchtwanger im Kontext der zwanziger Jahre. Autonomie und Sachlichkeit*, Königstein/Ts. 1981.
- MOELLER, Hans-Bernhard: *Feuchtwanger und Brecht*. In: HUDER, Walter/KNILLI, Friedrich (Hrsg.): *Lion Feuchtwanger... "für die Vernunft, gegen Dummheit und Gewalt"*. Berlin, 1985. P. 76-89.
- MÜLLER-FUNK, Wolfgang (Hrsg.): *Jahrmarkt der Gerechtigkeit. Studien zu Lion Feuchtwangers zeitgeschichtlichem Werk*. Tübingen, 1987.
- MÜLLER-FUNK, Wolfgang: *Literatur als geschichtliches Argument. Zur ästhetischen Konzeption und Geschichtsverarbeitung in Lion Feuchtwangers Romantrilogie "Der Wartesaal"*. Frankfurt/M. etc... (Lang) 1981.
- PAZI, Margarete: *Jud Süß – Geschichte und literarisches Bild*. In: *Literatur und Kritik*, 12, Feb. 1977. Heft 111. P 480-488.
- PAZI, Margarete: *Zwei kaum bekannte "Jud Süß"-Theaterstücke (P. Kornfeld und M. Avi-Shaul)*. In: *Lion Feuchtwanger: "...für die Vernunft, gegen Dummheit und Gewalt."* Hrsg. von Walter HUDER und Friedrich KNILLI. Berlin (Publica), 1985. P.100-121.
- PISCHEL, Joseph: *"... daß der Kenner alter Kulturen eine neue zu erkennen weiß..."*. *Lion Feuchtwangers Weg zum Verteidiger der Sowjetordnung*, in: *Weimarer Beiträge*, 1967, H.5. P.805 et suiv.
- PISCHEL, Joseph: *Lion Feuchtwanger. Versuch über Leben und Werk*. Leipzig 1976.
- PISCHEL, Joseph: *Lion Feuchtwangers "Wartesaal"-Trilogie Zur Entwicklung des deutschen bürgerlich-kritischen Romans in den Jahren 1918-1945*. Phil.Diss Rostock 1967.
- REICH-RANICKI, Marcel: *Lion Feuchtwanger oder der Weltruhm und seine Folgen*, in: *Nachprüfung, Aufsätze über deutsche Schriftsteller von gestern*, München 1984, S.164-182.
- ROTHMUND, Doris: *Feuchtwanger und Frankreich. Exilerfahrung und deutsch-jüdisches Selbstverständnis*. Frankfurt/Main, Bern, etc. (Lang), 1990.
- SKIERKA, Volker: *Lion Feuchtwanger. Eine Biographie*. Herausgegeben von Stefan Jaeger. Berlin (Quadriga Verlag J. Severin), 1984.
- SMALL, William: *In Buddha's Footsteps. Feuchtwangers «Jud Süß», Walther Rathenau, and the Path to the Soul*. In: *German Studies Review*, 12, 1989. 1-3. P.469-485.
- SPALEK, John (Ed.): *Lion Feuchtwanger. The Man, His Ideas, His Work. A Collection of Critical Essays*. Los Angeles. 1972.
- STERNBURG, Wilhelm von: *Lion Feuchtwanger. Ein deutsches Schriftstellerleben*. Königstein/Ts. 1984.
- STERNBURG, Wilhelm von (Hrsg.): *Lion Feuchtwanger. Materialien zu Leben und Werk*. Frankfurt/Main (Fischer), 1989.
- VILLARD, Claudie: *Feuchtwanger et la France: Mai 1940 ou la rencontre avec le diable du «Je-m'en-foutisme»*. In: *Revue d'Allemagne*, 18 (1986), 2 (Avril-Juin 1986), p. 337-352.
- VILLARD, Claudie: *Die Rezeption von Lion Feuchtwangers Moskau 1937 in den Exilzeitschriften*. In: *Autour du «Front populaire allemand» - Einheitsfront - Volksfront*. Etudes réunies par Michel GRUNEWALD / Frithjof TRAPP. Bern, Frankfurt/M., New York, Paris (Lang), 1990. P.289-313.

- VILLARD, Claudie: *Zwischen ästhetischem Anspruch und politischem Engagement. Lion Feuchtwangers Literaturkritik im Exil.* In: *Exil.* 10 Jg. Nr.1. P.91-100.
- WALDO, Hilde: *Lion Feuchtwanger: A Biography (July 7, 1884 - December 21, 1958).* in Spalek, J. (Hrsg.): *Lion Feuchtwanger. The Man, His Ideas, His Work,* Los Angeles, 1972.
- WALDO, Hilde : *Lion Feuchtwanger. Nachlaß.* In: *Deutsche Exilliteratur seit 1933. Bd. 1 Kalifornien.* Hg. von J. STRELKA und J. SPALEK, Bern/München, 1976, p. 166 et suiv.
- WALTER, Hans Albert: *Der falsche Franklin oder Ein echter Feuchtwanger. Kritische Anmerkungen zu einem Bestsellerroman der Exilliteratur.* Postface à: L.FEUCHTWANGER: *Waffen für Amerika* Frankfurt/Main, vol. 2, p.357-426.
- WASHAUSEN, Klaus: *Auffassungen Lion Feuchtwangers über Wesen und Funktion realistischer Literatur in ihrer Entwicklung bis 1945.* Diss., Rostock 1975.
- WEINERT, Roland: *Lion Feuchtwangers «Wartesaal-Trilogie». Zur Konzeption des Zeitromans vom «Typ Feuchtwanger».* Köln (Pahl-Rugenstein), 1988.
- WOLF, Arie: *Lion Feuchtwanger und das Judentum.* In: *Bulletin des Leo-Baeck-Instituts,* Jerusalem 1982.
- WOLFF, Rudolf (Hrsg.): *Lion Feuchtwanger. Werk und Wirkung.* Sammlung Profile, Band 6. Bonn (Bouvier), 1984.
- ZERRAHN, Holger : *Exilerfahrung und Faschismusbild im Lion Feuchtwangers Romanwerk zwischen 1933 und 1945.* Bern, Frankfurt/Main, Nancy, New York (Peter Lang), 1984.
- Zum 70.Geburtstag Lion Feuchtwangers.* In: *Greifenalmanach 1955.* Rudolstadt 1955.
- ZWEIG, Arnold: *Lion Feuchtwanger.* In: *Juden auf deutscher Bühne.* Der Heine-Bund, Berlin 1927, S.245-251.

III. OUVRAGES ET ARTICLES DIVERS.

A OUVRAGES ET ARTICLES D'AUTEURS

- BLANCKENBURG, Friedrich von : *Versuch über den Roman.* Leipzig und Liegnitz, 1774.
- BRECHT, Bertolt : *Arbeitsjournal 1938-1955.* Herausgegeben von Werner Hecht. 2 Bände. Frankfurt/Main (Suhrkamp). 1973.
Edition française: *Journal de travail 1938-1955.* Texte français de Philippe Ivernel. Paris (L'Arche Editeur), 1976.
- BRECHT, Bertolt: *Briefe.* Herausgegeben und kommentiert von Günter Glaeser. 2 Bände. Frankfurt/Main (Suhrkamp), 1981.
- BRECHT, Bertolt : *Die Gesichte der Simone Machard.* In: *Sinn und Form,* 8, 1956, p. 659-722.

- BRECHT, Bertolt: *Les Visions de Simone Machard* In: B. BRECHT: Théâtre complet. VI. Paris (L'Arche), 1956. P. 85 à 150. Adaptation française d'André Gisselbrecht et Edouard Pfrimmer.
- BRECHT, Bertolt : *Gesammelte Gedichte*. Frankfurt/Main (Suhrkamp), 1976.
- BRECHT, Bertolt: *Leben Eduards des Zweiten von England*. Vorlage, Texte und Materialien. Ediert von Reinhold GRIMM. Frankfurt/Main (Edition Suhrkamp 245), 1968.
- BRECHT, Bertolt: *Me-ti. Buch der Wendungen*. Frankfurt, 1965,
- BRECHT, Bertolt : *Schriften zum Theater*. 7 Bände. Frankfurt/M. (Suhrkamp), 1963.
- BRECHT, Bertolt: *Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954*. Frankfurt/M. (Suhrkamp), 1978.
- BRECHT, Bertolt : *Trommeln in der Nacht*. In: *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band*. Frankfurt (Suhrkamp), 1982.
- BRONNEN, Arnolt : *Tage mit Bertolt Brecht. Geschichte einer unvollendeten Freundschaft*. Wien, München (Desch), 1960.
- BUBER, Martin : *Landauer und die Revolution*. In: *Masken. Halbmonatsschrift des Düsseldorfer Schauspielhauses*. 14 (1919), 18/19.
- BÜCHNER, Georg : *Werke und Briefe*. München (dtv), 1965.
- DÖBLIN, Alfred : *Ein Kerl muß eine Meinung haben. Berichte und Kritiken 1921-1924*. München (dtv), 1981.
- DÖBLIN, Alfred : *Die drei Sprünge des Wang-Lun*. Berlin (S. Fischer) 1915.
- DUKES, Ashley : *Jew Süß. A tragic comedy. In five scenes. Based upon the romance of Lion Feuchtwanger*. London (Martin Secker), 1929.
- FEUCHTWANGER, Marta : *An Emigre Life. Munich, Berlin, Sanary, Pacific Palisades*. Interview by Lawrence M. Weschler. [4 volumes dactylographiés]. Los Angeles (University of California), 1976. P.591.
- FLEISSER, Marieluse : *Frühe Begegnung*. In: *Akzente*, 13 (1966), 3. (Reprint 2001, Frankfurt /Main, Bd.V). P. 239.
- FLEISSER, Marieluse : *Auf der Augustenstraße*. In: *50 Jahre Schauspielhaus, 25 Jahre Kammerspiele im Schauspielhaus*. München, 1951.
- GOETHE / SCHILLER. *Über Epische und Dramatische Dichtung* In: *Briefwechsel*. (Beilage zum Brief Nr. 391 von Goethe an Schiller, vom 23.12.1797). Hrsg. v. Emil Staiger, Frankfurt/Main, 1977 (Insel Taschenbuch). Vol. I, p.521-524.
- HASE, Friedrich Traugott : *Gustav Aldermann. Ein dramatischer Roman*. Leipzig, 1779. (Reprint: Stuttgart (Metzler) 1964.)
- HASENCLEVER, Walter : *Das Theater von morgen*. In: *Die Schaubühne*, 12 (1916), 20, 18.5.1916. P.474-477.
- HASENCLEVER, Walter : *Der Sohn*. Leipzig (Kurt Wolff Verlag), 1914.
- HASENCLEVER, Walter : *Gedichte, Dramen, Prosa*. Hamburg 1963.
- HAUFF, Wilhelm : *Jud Süß* (1827). In: *Gesammelte Werke*, Band 1. Leipzig, 1925. P.391-471.
- HEINE, Heinrich : *Die romantische Schule*. In: *Sämtliche Schriften in 12 Bänden*, hrsg. v. Klaus Briegleb. München, Wien (Hanser), 1976.

- HEINE, Heinrich: *Shakespeares Mädchen und Frauen*. Mit Erläuterungen von H. Heine. (Première édition: Paris, 1839). In Heinrich Heine: *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*, herausgegeben v. Klaus Briegleb, München, Wien (Hanser), 1976. Vol. 7, p. 171-293.
- KAISER, Georg : *Gas*. Berlin (S. Fischer), 1918.
- KAISER, Georg : *Gas II*. Berlin (Kiepenheuer), 1920.
- KANTOROWICZ, Alfred : *Deutsches Tagebuch*. München (Kindler), 1961.
- KASSNER, Rudolf : *Der indische Gedanke (1913)*. In: *Sämtliche Werke*, III. Hrsg. von E. Zinn und K.E. Bohnenkamp. Pfullingen (Neske), 1976. P.105-138.
- KASSNER, Rudolf : *Der indische Idealismus*. Eine Studie. München, 1903.
- KORNFELD, Paul : *Jud Süß. Tragödie in drei Akten und einem Epilog*. Berlin (Osterheld und Co.), 1930. " Als Manuskript vervielfältigt." (Ce texte est conservé au Kornfeld - Archiv, Akademie der Künste, Berlin-West.)
Première édition dans: *Theater Heute*, 2, 1988 (Février 1988)
- KRAEMER, Jacques : *La véridique histoire de Joseph Süß Oppenheimer dit Le Juif Süß*. Texte publié dans *L'avant - scène*. 15 février 1982, p.9-30.
- KRAUS, Karl : *Pfui Teufel !* In: *Die Fackel*, 19 (1917), 9.10.1917, p.14-15.
- LANDAUER, Gustav : *Aufruf an die Dichter*. 18. Okt. 1918. In: *Der werdende Mensch*. Aufsätze über Leben und Schriften von Gustav Landauer. Hrsg. von Martin Buber. Potsdam (Kiepenheuer), 1921. P.363.
- LANDAUER, Gustav : *Ostjuden und deutsches Reich*. In: *Der Jude*. 1 (Oktober 1916). Repris dans: Hans LAMM: *Von Juden in München*. Ein Gedenkbuch. München, 1959. P.157.
- LESSING, Theodor : *Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen oder Die Geburt der Geschichte aus dem Mythos*. (1ère édition: 1916). Hamburg, 1962.
- LESSING, Theodor : *Oberammergau Epilog eines Ewig-Malkontenten*. In: *Die Schaubühne*, 6 (1910), 38, 22.9.1910. P. 954-958.
- LEWIS, Sinclair: *Babbitt*. Munich (Kurt Wolff Verlag), 1925.
- MANN, Heinrich : *Der Roman, Typ Feuchtwanger*. In: *Ost und West*. Hrsg. v. Alfred Kantorowicz, 3 (1949), 6 (Juni 1949), p. 16-20.
- MANN, Heinrich : *Geist und Tat*. In: *Pan*, 1 (1910), p.137-143.
- MANN, Heinrich : *Sinn und Idee der Revolution*. In: *Macht und Mensch*. München, 1919.
- MANN, Heinrich : *Zola*. In: *Die Weißen Blätter*, Nov. 1915, p.1312-1382. Repris dans: H. Mann: *Essays*. Hamburg (Claasen) 1960. P.154-240.
- MANN, Heinrich : *Zwischen den Rassen*. München (Langen), 1907.
- MANN, Heinrich: *Geist und Tat*. Essays, München 1963.
- MANN, Klaus : *Der Wendepunkt*. Ein Lebensbericht. Frankfurt am Main, 1958.
- MANN, Thomas : *Briefe aus Deutschland*. (1922-1925). In: *Gesammelte Werke*. Band XIII (Nachträge) Frankfurt/Main (S. Fischer), 1974. .
- MANN, Thomas : *Fiorenza* In: *Die Neue Rundschau*, 16 (1905), 7-8. Puis: Berlin (S. Fischer), 1906.
- MANN, Thomas : *Friedrich und die Große Koalition*. in: *Der Neue Merkur*, Jan./Feb. 1915.

- MANN, Thomas : *Gedanken im Krieg*. In: *Die Neue Rundschau*, Nov. 1914.
Repris dans: Thomas MANN. *Essays*. Band 2. Politik, herausgegeben v. Hermann Kurzke, Frankfurt am Main, 1977. P.23 à 37.
- MANN, Thomas : *München als Kulturzentrum* (1927). In: *Altes und Neues*. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten. Frankfurt/Main, 1953. P. 317.
- MANN, Thomas : *Versuch über das Theater*. In: *Nord und Süd*, 32. Jg., H. 370-371, 1908. Repris dans: Thomas MANN: *Gesammelte Werke*. Bd. X, Berlin (Fischer). P.23-62.
- MARCUSE, Ludwig: *Feuchtwanger: «Die Petroleuminseln» Schauspielhaus* In: *FrankfurterGeneralAnzeiger*, 29 décembre 1928.
- GRAF, Oskar Maria: *Wir sind Gefangene*. Ein Bekenntnis. München (Drei Masken Verlag), 1927.
- MARX, Karl : *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*. Einleitung. In: Karl MARX, Friedrich ENGELS: *Werke*, Band I, Berlin (Dietz-Verlag), 1974.
- MAUROIS, André : *Tragédien France*. Editions de la Maison Française. New York. La première édition parut en allemand: *Die Tragödie Frankreichs*. Zürich, 1941.
- MILLER, Arthur: *The Crucible* . New York, 1953.
- MÜHSAM, Erich : *Unpolitische Erinnerungen*. (Première édition : Leipzig, 1931). In: Erich Mühsam : *Ausgewählte Werke*, Band 2. Berlin (DDR), 1985.
- MUSIL, Robert : *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hg. von Adolf Frisé. Hamburg, 1952.
- NIETZSCHE, Friedrich : *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (Vorwort). In: *Unzeitgemässe Betrachtungen II* (1873/74). In: *Werke*, 1. Band, München, Wien (Hanser). 1980.
- PAQUET, Alfons : *Fahnen Ein dramatischer Roman*. München (Drei Masken Verlag), 1923.
- PINTHUS, Kurt : *Versuch eines zukünftigen Dramas*. In: *Die Schaubühne*, 10 (1914), 14, 2.4.1914. P.391-394.
- PISCATOR, Erwin : *Das politische Theater*. Berlin, 1929. Et: Reinbek (Rowohlt), 1979.
- RATHENAU, Walther : *An Deutschlands Jugend*. Berlin (S. Fischer), 1918.
- RATHENAU, Walther : *Frank Wedekind zum fünfzigsten Jahr*. (7. Mai 1914). In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, Berlin (S. Fischer), 1918. P.72-73.
- RATHENAU, Walther : *Kritik der dreifachen Revolution. Apologie*. Berlin (S. Fischer), 1919.
- RATHENAU, Walther : *Von kommenden Dingen*. Berlin (S.Fischer), 1917.
- RATHENAU, Walther : *Zur Kritik der Zeit*. Berlin (S. Fischer) 1912.
- RATHENAU, Walther : *Zur Mechanik des Geistes oder Vom Reich der Seele*. Berlin (S. Fischer), 1913. Edition critique: *Gesamtausgabe*. Bd II: *Hauptwerke und Gespräche*. Hrsg. von Ernst Schulin. München, Heidelberg, 1977.
- ROLLAND, Romain : *Journal des Années de Guerre*. 1914-1919, Paris (Albin Michel), 1952.
- SCHILLER, Friedrich : *Unterdrückte Vorrede*. *Geschrieben in der Ostermesse 1781*. In: *Die Räuber*. Vorreden, Selbstbesprechung, Textvarianten, Dokumente. Zusammengestellt v. Walter Hess. 1965 (Rororo Klassiker), p.113.

- SORGE, Reinhard : *Der Bettler*. Berlin (Fischer), 1912.
- SPENGLER, Oswald : *Der Untergang des Abendlands*. 1920.
- STERNHEIM, Carl : *1913*. Leipzig (Kurt Wolff Verlag), 1915.
- TIGER, Theobald (=Kurt Tucholsky): *Auf die Weltbühne*. In: *Die Weltbühne*, 14 (1918), 14, 4.4.1918. P. 331.
- TOLLER, Ernst : *Die Wandlung*. Berlin, Potsdam (Kiepenheuer), 1919.
- TOLLER, Ernst : *Die Wandlung. Das Ringen eines Menschen*. Potsdam (Kiepenheuer), 1919.
- TOLLER, Ernst : *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. John M. Spalek und Wolfgang Frühwald. München (Reihe Hanser), 1978.
- TOLLER, Ernst : *Hoppla, wir leben!* Ein Vorspiel und fünf Akte von Ernst Toller. Potsdam (Kiepenheuer), 1927.
- TOLLER, Ernst : *Masse Mensch*. Ein Stück aus der sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts. Potsdam (Kiepenheuer), 1921.
- TUCHOLSKY, Kurt : *Schnipsel*. In: *Die Weltbühne*, 26 (1930), 53, 30.12.1930. P.999.
- VIERTEL, Berthold : *Schriften zum Theater*. München, 1970.
- WASSERMANN, Jakob: *Das Gänsemännchen*, Gütersloh 1972 (Nachwort von Fritz Martini).
- WASSERMANN, Jakob: *Mein Weg als Deutscher und Jude*, Berlin 1921.
- WERFEL, Franz : *Reinhardt, der Erlöser des deutschen Theaters*. In: *Aufbau*, (New York).10. 7. 1943
- WERFEL, Franz: *Jacobowsky und der Oberst*. Komödie einer Tragödie. In drei Akten. Stockholm (Bermann-Fischer), 1944.
- WERFEL, Franz: *Die Troerinnen des Euripides*. In deutscher Bearbeitung von Franz WERFEL. Leipzig (Kurt Wolff), 1915.
- WOLF, Friedrich : *Baumarchais*. In: *Internationale Literatur* (Moscou), 11 (1941), 5 (Mai), p.3-35.
- WOLF, Friedrich : *Dramen* (= *Gesammelte Werke*, Bd 5), Berlin (Aufbau), 1960.
- ZUCKMAYER, Carl : *Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft*. Frankfurt/Main (Fischer), 1966.
- ZWEIG, Arnold / STRUCK, Hermann : *Das Ostjüdische Antlitz*. Berlin, 1920.
- ZWEIG, Arnold : *Judenzählung in Verdun*. In: *Die Schaubühne*, 13 (1917) 5, 1.2.1917.
- ZWEIG, Arnold : *Thomas Mann. Zum vierzigsten Geburtstag*. In: *Die Schaubühne*, 11 (1915), numéros 22 à 25, datés des 3, 10, 17 et 24.6.1915.
- ZWEIG, Arnold: *Essays*. Berlin, 1959.
- ZWEIG, Stefan : *Die Welt von gestern*. Erinnerungen eines Europäers. (1944) Frankfurt/Main, 1981. Traduction française: *Le monde d'hier. Souvenirs d'un européen*. Paris (Albin Michel), 1948. (traduit par Jean-Paul Zimmermann)
- ZWEIG, Stefan : *Marie-Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters*. 1932. (Frankfurt/Main, S. Fischer Verlag, 1951).

B. PERIODIQUES.

- Bühne und Welt.* Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. Berlin, 1898-1916.
- Das Tage-Buch.* Herausgeber Stefan Großmann. Berlin, 1920-1933.
- Das Neue Tage-Buch.* Herausgeber Leopold Schwarzschild. Paris, 1933-1940.
- DerQuerschnitt.* Hrsg. von Paul Flechtheim, H. von Wedderkop. Berlin, 1921-1936..
- Die Aktion.* Zeitschrift für freiheitliche Politik und Literatur. Hg. Franz Pfemfert. 1911- 1932.
- Die Neue Weltbühne.* Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft. Wien, Prag, Paris, 1933-1939.
- Die Sammlung.* Hrsg. von Klaus Mann. Amsterdam (Querido), 1933-1935.
- Die Schaubühne.* Herausgeber Siegfried Jacobsohn. Berlin, 1905-1918. Reprint: Athenäum Verlag, Königstein/Taunus, 1979.
- Die Weissen Blätter.* Hrsg. R. Schickele. Leipzig, 1 (1913-1920)
- Die Weltbühne.* Herausgeber Siegfried Jacobsohn. Berlin, 1918-1933. Reprint: Athenäum Verlag, Königstein/Taunus, 1978.
- Jugend.* Münchner Illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben. Hrsg. Georg Hirth. München, 1896-1940.
- Münchner Schauspiel-Premieren* Herausgegeben vom Literatur-Verein *Phöbus*. Schriftleitung : Martin Feuchtwanger. München, 1905.

C AUTRES OUVRAGES.

- BAB, Julius : *Thomas Mann und der Krieg.* In: *Die Schaubühne*, 11 (1915), 5, 4.2.1915. P.104-108. (A propos de: Thomas MANN: *Gedanken im Krieg*).
- BABLET, Denis et JACQUOT, Jean (Edit.): *L'expressionnisme dans le théâtre européen* (Colloque de Strasbourg, 1968). Paris (CNRS), 1971.
- BAHR, Ehrhard : *Der Schriftstellerkongress 1943 an der Universität von Kalifornien.* In: SPALEK / STRELKA (Hg.): *Deutsche Exilliteratur seit 1933. I. Kalifornien* Hrsg. von J.M. SPALEK und J. STRELKA. Bern, München (Francke), p. 40 à 61.
- BANULS, André : *Heinrich Mann. Le poète et la politique.* Paris (Klincksieck), 1966.
- BERG, Peter : *Deutschland und Amerika 1918-1929.* Über das deutsche Amerikabild der zwanziger Jahre. Lübeck und Hamburg, 1963.
- BERNSTEIN, Eduard : *Vom Mittlerberuf der Juden.* In: *Neue Jüdische Monatshefte*, 1 (1917), 14, 25.4.1917. Article développé dans le livre: *Von den Aufgaben der Juden im Weltkrieg.* Berlin, 1917.

- BIBO, Günther: *Larifari 1926. Erhörtes und Unerhörtes aus 12 Monaten von Mit Beiträgen von Bertolt Brecht und Lion Feuchtwanger. Musik von Friedrich Holländer.* (Texte conservé aux Archives Feuchtwanger à Los Angeles)
- BRANDENBURG, Hans : *München leuchtete. Jugenderinnerungen.* München, 1953.
- BRAUNECK, Manfred (Hrsg): *Die Rote Fahne. Theorie. Feuilletons 1918-1933.* München, 1973.
- Brecht-Chronik Daten zu Leben und Werk.* Zusammengestellt von Klaus Völker. München (Hanser), 1971.
- BRINKMEYER, Hermann : *Der Kampf um's Erdöl.* In: *Das Tage-Buch*, 2.9.1922. P.1258-1261.
- CANARIS, Volker : *«Leben Eduards des Zweiten von England» als vormarxistisches Stück Bertolt Brechts.* Bonn (Bouvier), 1973.
- CRUSIUS, Otto : *Betrachtungen zur Persertragödie des Äschylus.* In: *Süddeutsche Monatshefte*, Jg. 12, April 1915. P. 149-162.
- DAVIAU, Donald G. / FISCHER, Ludwig M. (Hrsg.): *Das Exilerlebnis. Verhandlungen des 4. Symposiums über deutsche und österreichische Exilliteratur.* Columbia, S.C., 1982.
- DENKLER, Horst : *Sache und Stil. Die Theorie der «Neuen Sachlichkeit» und ihre Auswirkungen auf Kunst und Dichtung.* In: *Wirkendes Wort*. 18, 1968, p.167-185.
- DOREN, Carl van : *Benjamin Franklin.* Paris, 1956. (Egalement: New York, 1941.)
- ECKHARDT, Juliane : *Das epische Theater.* (= Erträge der Forschung, Bd. 204), Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), 1983.
- FETTING, Hugo (Hrsg.): *Von der freien Bühne zum politischen Theater.* Drama und Theater im Spiegel der Kritik, herausgegeben von Hugo Fetting. 2 Bände, Leipzig (Reclam), 1987.
- FEUCHTWANGER, Sigbert : *Die Judenfrage als wissenschaftliches und politisches Problem.* Berlin, 1916.
- FISCHART, Johannes : *Politiker und Publizisten. Gustav Landauer. Die Weltbühne*, 15 (1919), 22, 22.5.1919, p.589,
- FORD, Henry : *Mein Leben und Werk.* Leipzig, 1923.
- FREIDEMANN, Adolf : *Die Bedeutung der Ostjuden für Deutschland.* In: *Süddeutsche Monatshefte*, 13 (1916), Februar 1916. P.676.
- Freies Deutsches Theater in New York.* In: *Aufbau*, 7.3.1941.
- FRÜHWALD, W. / SPALEK, J. M. (Hg.): *Der Fall Toller. Kommentar und Materialien.* München, Wien (Hanser).
- FRY, Varian: *Auslieferung auf Verlangen. Die Rettung deutscher Emigranten in Marseille 1940/41.* (hrsg. v. W.D.Elfe und J.Hans). München, Wien (Hanser), 1986. (Première édition: *Surrunder on demand.* New York, 1945.)
- GOLDSCHMIDT, Alfons : *Mexiko und die Vereinigten Staaten.* In: *Die Weltbühne*, 29 mai 1924, p. 724.
- GRIMM, Reinhold : *Episches Theater.* (= Neue Wissenschaftliche Bibliothek 15). Köln, Berlin (Kiepenheuer & Witsch), 1970.

- GRIMM, Gunter , BAYERDÖRFER, Hans Peter (Hrsg.): *Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert.* Königstein/Ts., 1985.
- HALFELD, Adolf : *Amerika und der Amerikanismus.* Kritische Betrachtungen eines Deutschen und Europäers. Jena, 1927.
- HAMANN , Richard /HERMAND, Jost : *Stilkunst um 1900.* (Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus. Band 4). Berlin, 1967.
- HARRIS, Edward : *Max Reinhardt* In: *Deutsche Exilliteratur seit 1933. I. Kalifornien* Hrsg. von J.M. SPALEK und J. STRELKA. Bern, München (Francke), 1976, p. 799.
- HAUPTMANN, Elisabeth : *Notizen über Brechts Arbeit 1926.* In: *Sinn und Form.* 2. Sonderheft Bertolt Brecht, 9,1957. P.243.
- HECHT, Werner : *Der Augsburger Kritiker.* In: *Aufsätze über Brecht.* Berlin (Henschelverlag), 1970. P.11-25.
- HEIMANN, Moritz: *Politisches von einem Dichter.* In: *Die Schaubühne*, 12 (1916), 23, 8.6.1916. P.539-543. (A propos de *Friedrich und die Große Koalition* de T. Mann).
- HERZFELDER, Wieland (Hg): *Malik-Bücherei.* 20 Bde. 1924-1926. Reprint: 1981, Autoredition, Athenäum, Königstein-Ts.
- HERZOG, Wilhelm : *Menschen, denen ich begegnete.* München (Francke), 1959.
- HILLER , Kurt (Hg.): *Das Ziel. Aufrufe zu tätigem Geist..* München und Berlin (Georg Müller Verlag), 1916.
- HUBER , Gerdi : *Das klassische Schwabing.* München als Zentrum der intellektuellen Zeit- und Gesellschaftskritik an der Wende des 19. zum 20. Jahrhundert. Neue Schriftenreihe der Stadt München, München.
- JOST, Dominik : *Literarischer Jugendstil.* (Sammlung Metzler, Band 81) Stuttgart, 1980.
- KALCHER, Joachim : *Perspektiven des Lebens in der Dramatik um 1900.* Köln, Wien, 1980.
- KALLNER, Rudolf : *Herzl und Rathenau. Wege jüdischer Existenz an der Wende des 20. Jahrhunderts.* Stuttgart (Klett), 1976.
- KESSLER, Harry Graf : *Walther Rathenau, sein Leben und sein Werk.* Berlin-Grünwald, 1928
- KIM, Kisôn : *Theater und Ferner Osten.* Untersuchungen zur deutschen Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Frankfurt/Main, Bern (Lang), 1982. P. 279 et suiv.
- KIRFEL-LENK, T.: *Max Reinhardt, Erwin Piscator oder Von der Kunst der Anpassung.* In: *Exil in den USA.* Hg. MIDDELL Leipzig (Reclam),1979. P.391 à 411.
- KLEIN, Wolfgang (Hg.): *Erster Internationaler Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur. Paris 1935. Reden und Dokumente.* Mit Materialien der Londoner Schriftstellerkonferenz 1936 (Einleitung und Anhang von Wolfgang Klein) Berlin/Ost (Akademie der Wissenschaften der DDR, Hrsg.)1982.
- KNOPF, Jan : *Brecht-Handbuch Theater.* Stuttgart (Metzler), 1986.

- KOEBNER, Thomas : *Das Drama der Neuen Sachlichkeit und die Krise des Liberalismus*. In: *Die deutsche Literatur der Weimarer Republik*. Hrsg. von Wolfgang ROTHE. Stuttgart (Reclam), 1974. P.19-46.
- KOHN, Fritz Harold : *Rathenau und die Massentaufe*. In: *Die Schaubühne*, 13 (1917), 51, 20.12.1917, p.581-583
- KRACAUER, Siegfried : *Das Ornament der Masse*. Frankfurt-Main, 1977.
- KREUZER, Helmut : *Die Bohème*. Beiträge zu ihrer Beschreibung. Stuttgart (Metzler), 1968.
- Kriegsgefangenen*. In: *Süddeutsche Monatshefte*. München, 13 (1916), März 1916. P.857-998.
- KUTSCHER, Artur : *Der Theaterprofessor*. Ein Leben für die Wissenschaft vom Theater. München, 1960.
- LAMM, Hans : *Von Juden in München*. Ein Gedenkbuch. Ner-Tamid-Verlag, München, 1959.
- LAMM, Hans : *Walter Rathenau. Denker und Staatsmann*. Hrsg. von der niedersächsischen Landeszentrale für politische Bildung, 1968.
- LETHEN, Helmut : *Neue Sachlichkeit, 1923-1932*. Studien zur Literatur des «Weissen Sozialismus». Stuttgart (Metzler), 1970.
- LÜDDEKE, Theodor : *Amerikanismus als Schlagwort und Tatsache*. In: *Deutsche Rundschau*, vol. 222, mars 1930, p. 214-221.
- LÜDDEKE, Theodor : *Das amerikanische Wirtschaftstempo als Bedrohung Europas*. Leipzig, 1925.
- LYON, James K. : *Bertolt Brecht in Amerika*. Aus dem Amerikanischen von Traute M. Marshall. Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1984.
- MACAULAY, Thomas Babington : *Warren Hastings*. Leipzig (Reclam Universalbibliothek), 1915.
- MENNEMEIER, Franz Norbert / TRAPP, Frithjof: *Deutsche Exildramatik 1933 bis 1950*. München (Fink), 1980.
- MEWS, Siegfried : «*Somewhere in France*»: ein antifaschistisches Exildrama von Carl Zuckmayer und Fritz Kortner. In: Wolfgang ELFE, J. HARDIN, G. HOLST (Hg.): *Deutsche Exilliteratur. Literatur im 3. Reich*. Akten des 2. Exilliteratursymposiums der University of South Carolina. Bern, Frankfurt (Lang), 1979. P.122-131.
- MIDDELL, Eike (Hg.): *Exil in den USA*. Leipzig (Reclam), 1979.
- MITTENZWEI, Werner : *Das Leben des Bertolt Brecht oder der Umgang mit den Welträtseln*. 2 Bde. Berlin und Weimar (Aufbau), 1986.
- MORUS: *Oel-Konjunktur*. In: *Die Weltbühne*, 17 avril 1928, p. 612.
- MORUS: *Shell Co, Dt. Petroleum, Daimler. Der Kampf um Rußland*. In: *Die Weltbühne*, 18 (1922), 18 mai 1922.
- MOSSE, Werner E.: *Deutsches Judentum in Krieg und Revolution, 1916-1923*. Ein Sammelband, hg. v. Werner E. MOSSE unter Mitwirkung von Arnold PAUCKER. Tübingen, 1971.
- NATONEK, Hans : *Geist und Macht*. In: *Die Schaubühne*, 12 (1916), 24, 15.6.1916. P.563-564.

- NAUMANN, UWE (Hrsg.): *Ein Theatermann im Exil: P. Walter Jacob*. Hamburg (Kabel), 1985.
- NAVASKY, Victor : *Les délateurs. Le cinéma américain et la chasse aux sorcières*. Paris (Balland), 1982.
- Ostjuden*. In: *Süddeutsche Monatshefte*. Hg. v. P.N. Cossmann, J. Hofmiller, etc. München, 13 (1916), Februar 1916.
- PRATER, Donald: *Stefan Zweig. Das Leben eines Ungeduldigen*. München, Wien, 1981.
- PÜTZ, Peter : *Thomas Manns "Fiorenza" (1905). Ein Drama des 20. Jahrhunderts ?* In: *Drama und Theater im 20. Jahrhundert*, Festschrift für Walter Hinck, Göttingen, 1983. P. 44 et suiv.
- QUIGUER, Claude : *Heinrich Mann et "l'art d'âme" du Jugendstil. Mysticisme et fantastique dans Ist sie's*. In: *Etudes germaniques*, 26, 3 (juillet-septembre 1971), p. 308-319 (Numéro spécial pour le centenaire de la naissance de HeinrichMann)
- RASCH, Wolfdietrich : *Aspekte der deutschen Literatur um 1900*. In: *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*, hrsg. v. V. Zmegac, Königstein/Ts, 1981. (Première édition 1967).
- Realismuskonzeptionen der Exilliteratur zwischen 1935 und 1940/41*. Tagung der Hamburger Arbeitsstelle für deutsche Exilliteratur, 1986. Hrsg. von Edita KOCH und Frithjof TRAPP in: *Exil*. Sonderband 1. Griesheim, 1987.
- REICH, Bernhard : *Erinnerungen an Brecht*. In: *Theater der Zeit*. 1966, H.3.
- REICHMANN, Eva : *Der Bewusstseinswandel der deutschen Juden*. In: *Deutsches Judentum in Krieg und Revolution, 1916-1923*. Ein Sammelband, hg. v. Werner E. MOSSE unter Mitwirkung von Arnold PAUCKER. Tübingen, 1971. P.511-612.
- Revolution und Räterepublik in München 1918/19 in Augenzeugenberichten*. Hrsg. von Gerhard SCHMOLZE. München (DTV), 1978.
- RITTER-SANTINI, Lea : *Maniera Grande. Über italienische Renaissance und deutsche Jahrhundertwende*. In: *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*. Hg. v. Viktor ZMEGAC, Hanstein, 1981. P. 251.
- RÜHLE, Günther : *Zeit und Theater. 1913-1945*. 6 Bde. Frankfurt/Main, Berlin, Wien (Ullstein), 1980.
- RÜHLE, Günther: *Theater für die Republik. 1917 bis 1933*. Im Spiegel der Kritik. Frankfurt/Main (Fischer), 1967. Réédition: 1989.
- RÜHLE, Jürgen: *Literatur und Revolution. Die Schriftsteller und der Kommunismus*. Köln, Berlin (Kiepenheuer & Witsch), 1960.
- SANATANI, Reeta : *Rabindranath Tagore und das deutsche Theater der zwanziger Jahre* Eine Studie zur Übersetzungs- und Wirkungsgeschichte seiner Dramen in Deutschland. (Lang). Frankfurt-Main. Bern, 1982.
- SCHILLER, Dieter, etc.(Hrsg.):*Exil in Frankreich*. Leipzig (Reclam), 1981.
- SCHIRMER , Lothar (Hg.): *Theater im Exil 1933-1945*, Berlin, 1979.
- SCHNEIDER, Sigrid: *Das Ende Weimars im Exilroman. Literarische Stragegien zur Vermittlung von Faschismustheorien*. München, New York, London, Paris, 1980.

- SCHULZ, Ernst : *Die Dynastie Morgan*. In: *Das Tage-Buch*, 12 août 1922, p. 1132-1136, et 19 août 1922, p. 1165-1168.
- SCHWARTZSCHILD, Leopold : *Die Methode Dawes*. In: *Das Tage-Buch*, 14.1.1922. P. 64-65.
- SELIGER, Helfried W. : *Das Amerikabild Bertolt Brechts*. Bonn, 1974 (Bouvier).
- SOMMERFELD, Martin: *Das Ziel*. In: *Die Schaubühne*, 12 (1916), 19, 11.5.1916. P.442-447.
- SOMMERFELD, Martin : *Münchner Theater*. In: *Die Schaubühne*, 13 (1917), 7, 15.2.1917, p. 159-160.
- SPALEK, J. M. / STRELKA, Joseph. (Hrsg.): *Deutsche Exilliteratur seit 1933. I. Kalifornien*. Bern, München (Francke), 1976.
- STEPHAN, Alexander (Hrsg.): *Exil. Literatur und die Künste nach 1933*. Bonn (Bouvier), 1990.
- STERNBERG, Fritz : *Der Dichter und die Ratio. Erinnerungen an Bertolt Brecht*. (= Schriften zur Literatur, hrsg. von Reinhold Grimm. Bd. 1) Göttingen (Sachse und Pohl Verlag), 1963.
- TISCHENDORF, Käte : *Geist und Seele*. In: *Die Schaubühne*, 12 (1916), 43, 24.10.1916. P.381-384.
- TRAPP, Frithjof : «*Das Débâcle*». *Die Darstellung der Niederlage Frankreichs im Sommer 1940 in ausgewählten Werken der Exilliteratur*. In: *Revue d'Allemagne*. XVIII, 1986, 2 (Avril-juin 1986). P. 237 à 249.
- TRAPP, Frithjof: *Deutsche Literatur im Exil*. (= Germanistische Lehrbuch-Sammlung, 42). Bern, Frankfurt/M., New York (Lang), 1983.
- TURBOW, Gerald D.: *Im Exil in den USA 1947: Es kann auch hier geschehen*. In: DAVIAU, Donald G. / FISCHER, Ludwig M. (Hrsg.): *Das Exilerlebnis. Verhandlungen des 4. Symposiums über deutsche und österreichische Exilliteratur*. Columbia, S.C., 1982. P.47-55.
- VIERTEL, Bertold : *Ostjuden*. In: *Die Schaubühne*, 12 (1916), 50, p.553-557 ; 51, p.574-576 ; 52, p.598-603. Numéros datés respectivement des 14, 21 et 28 décembre 1916.
- VIESEL, Hansjörg (Hg): *Literaten an der Wand. Die Münchner Räterepublik und die Schriftsteller*. Frankfurt (Büchergilde Gutenberg), 1980.
- VOIGTS, Manfred : *Brechts Theaterkonzeption. Entstehung und Entfaltung bis 1931*. München (Fink), 1977. P.69.
- WÄCHTER, Hans Christof : *Theater im Exil - Sozialgeschichte des deutschen Exiltheaters 1933-1945*. München (Hanser), 1973.
- WAGNER, Hans: *200 Jahre Münchner Theaterchronik 1750-1950. Theatergründungen, Ur- und Erstaufführungen, berühmte Gastspiele und andere Ereignisse und Kuriosa aus dem Bühnenleben*. München, 1965.
- WALCHER, Jakob : *Ford oder Marx. Die praktische Lösung der sozialen Frage*. Berlin, 1924.
- WEICHERT, Richard : *Hasenclevers «Sohn» als expressionistisches Regieproblem*. In: *Die Scene*, Berlin, Mai-Juni 1918. P.65-67.
- Weimarer Republik*. Hrsg. v. Kunstamt Kreuzberg und dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln. Berlin, Hamburg, 1977.

- WINKLER, Michael : *Friedrich Wolfs «Beaumarchais». A Propaganda Play none the less?* In: *Deutsches Exildrama und Exiltheater*. Hrsg. von W. ELFE, J. HARDIN und G. HORST. *Jahrbuch für internationale Germanistik*. Reihe A, Bd. 3. 1977. P. 137.
- WINTER, Gustav : *Der falsche Messias Henry Ford*. Ein Alarmsignal für das gesamte deutsche Volk. Leipzig, 1924.
- ZIMMERMANN, Manfred : *Josef Süss Oppenheimer, ein Finanzmann des 18. Jahrhunderts* Ein Stück Absolutismus- und Jesuitengeschichte. Stuttgart, 1874.