La presse belge et Les Races de Ferdinand Bruckner. La réception de la pièce à Bruxelles en 1934 : un malentendu critique

Clara Sadoun-Édouard et Cécile Vanderpelen-Diagre

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cmc/467>

DOI : 10.4000/cmc.467

ISSN : 2684-3080

Éditeur

Fondation de la Mémoire Contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2011

Pagination : 111-140

ISSN : 1377-1256

Référence électronique

Clara Sadoun-Édouard et Cécile Vanderpelen-Diagre, « La presse belge et Les Races de Ferdinand Bruckner. La réception de la pièce à Bruxelles en 1934 : un malentendu critique », *Les Cahiers de la Mémoire Contemporaine* [En ligne], 10 | 2011, mis en ligne le 01 décembre 2019, consulté le 15 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/cmc/467> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cmc.467>

La presse belge et *Les Races* de Ferdinand Bruckner
La réception de la pièce à Bruxelles en 1934 :
un malentendu critique

Clara Sadoun-Édouard – Cécile Vanderpelen-Diagre

Le 21 septembre 1934, le Tout-Bruxelles se rassemble au très élégant Théâtre royal du Parc pour découvrir la pièce d'un écrivain autrichien en exil, Ferdinand Bruckner (1891-1958), *Les Races*. La pièce ouvre la saison et est à l'affiche pour six jours. Elle est très attendue. Non seulement elle a été créée à Paris par le Théâtre de l'Œuvre, qui a toujours bénéficié d'une très bonne presse dans la capitale belge, mais en plus elle a été mise en scène par Raymond Rouleau, un Belge monté à Paris pour y connaître le succès. Jouée en France cinq mois auparavant, la pièce avait suscité une presse abondante, y compris en Belgique. Le sujet a, il est vrai, tout pour interpeller le public : la persécution des Juifs dans une Allemagne en cours de nazification, obsédée par le caractère déterminant des races sur l'humain et par la prééminence de l'appartenance communautaire sur la liberté individuelle. Le monde du théâtre est en outre impatient de découvrir le choix du nouveau directeur artistique du théâtre, Adrien de Mayer, fondateur de l'Union des Artistes de Belgique, qui annonce une politique ambitieuse pour le Théâtre royal du Parc : lui donner une dimension internationale – en dehors de la tutelle parisienne – et l'inscrire sur le territoire belge ; à cet effet, il lance simultanément une série de tournées destinées à mettre en valeur les talents nationaux¹. Cette pièce d'un auteur de langue allemande à la renommée internationale mise en scène par un enfant du pays, répond parfaitement à cette nouvelle politique.

Lors de la représentation, les spectateurs sont confrontés à un texte, une dramaturgie et une mise en scène qui posent la question du théâtre politique, débat qui anime alors le sérail des hommes de lettres et de théâtre. Dans la presse grand public comme dans la presse plus spécialisée, les considérations esthétiques et politiques se mêlent dès

¹ En tant que Juif, Adrien de Mayer sera contraint de quitter la direction du Parc en 1940.

lors, démontrant à ceux qui en doutaient que ces deux champs sont intimement liés.

Si la réception des *Races* en France a fait l'objet d'une étude scientifique très fouillée, elle n'a, à notre connaissance, jamais été analysée en Belgique². C'est particulièrement regrettable parce que cet événement artistique a donné lieu à de nombreux articles de presse qui sont pour l'historien une sorte de sismographe de l'état du jugement social belge sur l'antisémitisme, certes allemand, mais par ricochet également belge. Or, on possède très peu d'études sur l'opinion publique³ des Belges à l'égard de la « question juive » et de l'antisémitisme entre 1933 et 1940⁴. L'étude de la réception des *Races* permet une traversée des discours des principaux journaux francophones à une date charnière, celle de l'entrée progressive dans une période où l'extrême droite domine peu à peu et impose son discours xénophobe.

On le sait, contrairement à la plupart des pays européens, la Belgique ne connaît pas de vagues d'antisémitisme violentes. Dans ce pays, le discours antisémite est essentiellement diffusé par le monde catholique et, de manière plus diverse, par quelques ténors du Parti ouvrier belge (Edmond Picard, Jules Destrée, etc.). Tapi, diffus, l'antisémitisme se réveille peu à peu à partir de 1933 avec l'arrivée des immigrés juifs d'Allemagne et des pays de l'Est, et surtout avec la persistance de la crise et le développement, puis la consolidation, des mouvements – bientôt des partis – d'extrême droite⁵. En 1934, cependant, il n'est pas possible pour les Belges d'ignorer le sort réservé

² F. Cros, « Ferdinand Bruckner und Frankreich. Bruckners Dramen in Frankreich. Frankreich in Bruckners Dramen », dans S. P. Scheichl – G. Stieg (Éds.), *Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts, Französische und österreichische Beiträge*, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe Band 21, 1986, pp. 141-191.

³ La notion d'opinion publique, floue et mal définie, pose d'autant plus problèmes à l'historien qu'il ne peut s'en passer. En paraphrasant la définition qu'en donne l'historien Christophe Charle, nous dirons que, dans notre propos, l'opinion publique c'est « l'ensemble des individus qui donnent leur avis sur la vie politique au jour le jour ou prennent à témoins les autres citoyens » par la voie de la presse (Christophe Charle, « Naissance d'une cause. La mobilisation de l'opinion publique pendant l'affaire Dreyfus », dans *Politix*, vol. 4, n° 16, 1991, p. 66).

⁴ Il n'y a en fait que l'article de L. Saerens, « De Belgische publieke opinie tegenover de joden (1933-1940) », dans *Spiegel Historiael*, V-1986, pp. 245-251. Mais l'article porte en fait essentiellement sur l'opinion émise par les journaux catholiques, surtout flamands (*Gazet van Antwerpen*).

⁵ L. Saerens, « Antisémitisme et xénophobie », dans P. Aron – J. Gotovitch (dirs.), *Dictionnaire de la Seconde Guerre mondiale en Belgique*, Bruxelles, 2007, pp. 41-43.

par l'Allemagne nazie aux Juifs, allemands ou non, car la presse en parle abondamment. Au milieu des articles énumérant les exactions nazies, *Les Races* font entendre une parole neuve, celle d'une fiction qui dit le sort et le ressenti d'individus écrasés par les conséquences pratiques d'une idéologie clairement énoncée par des « personnages » très emblématiques.

La pièce et son auteur

Ferdinand Bruckner : un passeur

Ferdinand Bruckner, l'auteur des *Races*, est un inconnu illustre. Illustre, parce qu'il a connu une grande célébrité dans l'entre-deux-guerres : il aurait été l'auteur de langue allemande le plus joué dans les années vingt en France, selon Christiane Lehfeldt, qui lui a consacré sa thèse⁶. Ce succès nous est confirmé, quantitativement, par Francis Cros – en effet, les recherches qu'il a effectuées dans les archives de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques montrent que l'ensemble de ses pièces représentées en France ont connu un total cumulé d'au moins sept cents représentations, ce qui les place devant celles de Porto-Riche et de Georges Courteline, les grands auteurs à succès du moment⁷.

Notre auteur n'est pas un inconnu non plus pour les chercheurs. Trois thèses lui ont été consacrées dans le domaine des études germaniques dans les années 1970-1980 en France et en République fédérale d'Allemagne⁸. Enfin, le professeur Hans-Gert Roloff à l'Université libre de Berlin anime un groupe de recherche autour de cet auteur, qui a entrepris, depuis 2003, la publication de ses œuvres complètes et de ses journaux intimes en seize volumes. Ces recherches sur l'œuvre de Ferdinand Bruckner proviennent principalement des études théâtrales germaniques, mais, à côté d'autres auteurs, il intéresse en outre les

⁶ Ch. Lehfeldt, *Der Dramatiker Ferdinand Bruckner*, Göppingen, 1975.

⁷ F. Cros, *op. cit.*, pp. 141-191, 144.

⁸ Ch. Lehfeldt, *op. cit.* ; F. Cros, *Tagger-Bruckner (1891-1958) : ambiguïtés modernistes et humanisme militant*, thèse de doctorat, Université de Nancy II, 1984 ; D. Engelhardt, *Ferdinand Bruckner als Kritiker seiner Zeit. Standortsuche eines Autors*, thèse de doctorat, Technische Hochschule, Aachen, 1984.

chercheurs qui s'occupent des antifascistes autrichiens exilés en France et aux États-Unis depuis la prise de pouvoir hitlérienne⁹.

Cependant, malgré son statut d'auteur à succès de l'entre-deux-guerres, Ferdinand Bruckner est aujourd'hui un oublié. Sa biographie et son œuvre en font pourtant un témoin et un passeur privilégié de la première moitié du XX^e siècle¹⁰. Il naît en 1881 à Sofia sous le nom de Theodor Tagger. Fils d'un banquier juif autrichien et d'une traductrice française, il grandit entre Vienne, Graz et Berlin, puis étudie la musique au Conservatoire de Paris, au *Wiener Konservatorium* et à la *Berliner Hochschule für Musik*. Sous l'influence de l'expressionnisme, il passe de la composition musicale à l'écriture. Il publie alors une nouvelle et deux recueils de poésie, *Der Herr in den Nebeln* et *Der zerstörte Tasso*. En 1917, il fonde la revue d'avant-garde *Marsyas*, qui publie des textes contemporains inédits de Döblin, Hesse, Kafka et Zweig. Puis il commence après la Première Guerre mondiale sa carrière de dramaturge par des comédies sociales qui critiquent les valeurs matérialistes de la République de Weimar. En 1923, il s'installe à Berlin et y fonde le théâtre de la Renaissance : il y donne des pièces de Shaw, Pirandello, Strindberg et y monte sa propre pièce *Esther Gobseck*, inspirée de Balzac. La pièce connaît du succès auprès du public, mais la presse reproche à Theodor Tagger d'avoir cyniquement exploité Balzac. Aussi, pour sa pièce suivante, *Krankheit der Jugend* (*Maladie de la jeunesse*), le dramaturge change de nom et garde son identité secrète : il s'appelle désormais Ferdinand Bruckner en hommage à Ferdinand Raimund (l'acteur et dramaturge autrichien) et Anton Bruckner (le compositeur). *Krankheit der Jugend* connaît un grand succès à Berlin, puis Hamburg et Breslau. Elle appartient au genre de la *Neue Sachlichkeit* (Nouvelle Objectivité) et mêle réalisme social et psychanalyse dans son étude d'une jeunesse étudiante allemande désorientée, autodestructrice, qui oscille entre dépravation, homosexualité, brutalité et suicide. Il cède alors le théâtre de la Renaissance (qui sera peu après dirigé par Gustav Hartung) et monte, en 1928, *Die Verbrecher*

⁹ F. N. Mennemeier – F. Trapp, *Deutsche Exildramatik 1933-1950*, Munich, 1980. C. Jakobi, *Der kleine Sieg über den Antisemitismus. Darstellung und Deutung der nationalsozialistischen Judenverfolgung im deutschsprachigen Zeitstück des Exils 1933-1945*, Tübingen, 2005.

¹⁰ Cette synthèse de l'œuvre et de la carrière de Ferdinand Bruckner doit beaucoup aux travaux de F. Cros, notamment *Ferdinand Bruckner und Frankreich*, *op. cit.*

(*Les Criminels*) au Deutsches Theater à Berlin, alors dirigé par Max Reinhardt. Le thème de cette pièce ne porte plus sur la « maladie » (*Krankheit*) de la jeunesse, mais sur le malaise de toute la société de la République de Weimar par une attaque contre son système judiciaire, incapable de faire le départ entre d'authentiques criminels (*Verbrecher*) et les victimes de l'injustice sociale. Pour cette pièce, Bruckner met en œuvre une mise en scène novatrice, le procédé de la *Simultanbühne* : sur scène, plusieurs chambres d'un immeuble (qui matérialise aussi la séparation des classes sociales) présentent un ensemble d'actions simultanées. La pièce connaît aussi un grand succès et est proposée à Paris, au Théâtre des Arts, par Georges Pitoëff (qui reprend le procédé de *Simultanbühne*). En 1930, il connaît de nouveau le succès avec *Elisabeth von England*, drame historique aux échos contemporains.

En 1933, Ferdinand Bruckner quitte Berlin pour l'Autriche, puis la France pour finalement émigrer en 1936 aux États-Unis (à Hollywood, puis New York). Changeant de manière, il y rédige des drames historiques, mais ces pièces qui confrontent l'histoire au contemporain ne rencontreront pas le même succès qu'en Europe. Il enseigne alors la littérature à la New York University, adapte *La Mort d'un commis voyageur* pour la scène autrichienne et traduit des negro-spirituals en allemand. Ce n'est qu'en 1951 qu'il revient en Europe, à Berlin Ouest, comme directeur du Schiller und Schlosspark Theater. Il y meurt le 5 décembre 1958.

On le voit, Ferdinand Bruckner est un personnage complexe, qui a joué un rôle significatif dans l'histoire des idées du XX^e siècle, tant par sa biographie que par son œuvre. Ainsi, sa pièce de 1934, *les Races*, pièce en III actes et 9 tableaux (notons d'emblée la structure démonstrative de la pièce), l'une des premières à dénoncer le régime nazi, est également un objet riche en analyse pour les historiens : par son objet même, par sa fortune et par sa réception. Ferdinand Bruckner l'écrit donc en 1933 quand il fuit l'Allemagne, où ses livres ont été brûlés. Elle est d'abord créée en allemand, brièvement en Suisse – en novembre 1933 au Züricher Schauspielhaus –, mais c'est à Paris, quand elle est montée au Théâtre de l'Œuvre le 8 mars 1934, qu'elle remporte un véritable succès. La pièce y fêtera sa centième et sera largement analysée par la presse (une centaine d'articles). Fort de ce succès, Raymond Rouleau l'emmène en tournée, à Bruxelles, pour l'ouverture de la sai-

son du Théâtre du Parc (21-27 septembre 1934). Parallèlement, la pièce est annoncée à Londres, mais la censure l'interdit – ce qui suscite un débat dans la presse, qui soupçonne des sympathies pronazies chez les autorités de censure – et aux États-Unis. La pièce, qui devait être montée à New York, est finalement jouée très brièvement pour seulement trois soirs au Théâtre Guild de Philadelphie.

La pièce

L'œuvre, écrite en langue allemande, mais traduite par la propre mère de Ferdinand Bruckner et relue par lui-même, est surtout connue du public francophone et sa réception, en Belgique, ne peut être dissociée de son succès français et de la célébrité de son metteur en scène, Raymond Rouleau. La pièce, qui appartient au genre du théâtre d'actualité (*Zeitstück*), dépeint l'histoire immédiate : la situation politique et psychologique en Allemagne au moment où les nazis consolident leur pouvoir après l'incendie du *Reichstag* en février. Les didascalies initiales situent précisément le cadre temporel de la pièce : « L'action se passe [...] en mars et avril 1933. » En effet, la pièce s'ouvre le 5 mars 1933, jour des neuvièmes élections fédérales allemandes de la République de Weimar, soit de la dernier scrutin libre en Allemagne avant la Seconde Guerre mondiale. C'est grâce à elles qu'Hitler pourra faire passer l'« acte générateur », qui lui permet de promulguer des lois, et ce sont elles encore qui lui permettent d'instaurer la loi d'urgence « Incendie du Reichstag », qui ouvre la voie aux répressions mises en scène dans la suite de la pièce. Le deuxième acte a lieu fin avril 1933, peu de temps après la proclamation du Troisième *Reich* à Potsdam sur la tombe de Frédéric de Prusse. Le contexte de la pièce est donc, pour les spectateurs de 1934, très immédiat : il s'agit de la consolidation de la dictature hitlérienne, accompagnée de son cortège de répression et d'enrôlement de la jeunesse. De plus, l'auteur précise que l'action « se passe dans une ville universitaire allemande, au bord du Rhin » : nous ne retrouvons pas la même précision que pour la temporalité, la ville universitaire n'est pas précisée, c'est donc de la jeunesse universitaire allemande dans son ensemble qu'il est question. Il s'agit d'étudiants en médecine, tout comme dans sa pièce précédente *La Maladie de la jeunesse*, dont *Les*

Races semblent constituer une suite logique : à l'état de déréliction de la jeunesse allemande, qui se perd dans la névrose, la drogue et une sexualité exploratoire, Ferdinand Bruckner fait se succéder sa prise en main par le parti nazi.

Dès la première phrase de la première scène du premier acte, la question raciale – soulignée par le titre de la pièce – est présente, adressée autant aux protagonistes qu'à l'auditoire. La pièce s'ouvre sur une question de Karlanner, étudiant en médecine, à son ami Tessow, son ami d'enfance qui a rejoint les SA (*Sturmabteilungen*, le service d'ordre nazi) : « Selon toi, je ne devrais pas l'épouser parce qu'elle est juive ? »¹¹ À partir de ce *topos*, classique, des amours contrariées, la discussion qui suit remplit un rôle d'exposition tant sentimental que politique. Sur le plan sentimental, nous apprenons que Karlanner, étudiant allemand, est amoureux d'Hélène Marx, fille d'un industriel juif. L'amour que Karlanner porte à sa maîtresse est doublé d'un sentiment de gratitude : par ses conseils et son affection, elle a réussi à détourner le jeune homme de ses penchants pour la boisson et la rêverie et l'a mis sur le chemin du travail et de la réussite universitaire. Sur le plan politique, la ville universitaire rhénane où se déroule l'action nous semble figurer une représentation en réduction de la situation générale en Allemagne : Rossloh, un étudiant médiocre et exalté, a pris un ascendant immense sur ses condisciples et harcèle les étudiants juifs. Malgré sa médiocrité universitaire, il possède une intelligence politique qui a su « g... pour réveiller le sentiment national de ce qu'était l'Allemagne d'hier » et il est devenu « l'homme nouveau » depuis le 30 janvier. Son objectif désormais est de réussir à rallier « la gauche universitaire » à la cause nazie pour les élections du jour. Cette scène est également pour Bruckner l'occasion de préciser la doctrine raciale nazie, en dissociant son antisémitisme du vieux fond catholique : « Il ne s'agit pas de Dieu ici, mais d'une question de biologie. C'est ce qu'a oublié le bon vieil antisémitisme d'autrefois. Et c'est pourquoi il n'a jamais pu atteindre son but. »¹² *Les Races* ne représentent donc pas l'affrontement de chrétiens et de juifs, mais l'avènement d'une race nouvelle, païenne, férue de biologie – dévoyée

¹¹ Ferdinand Bruckner, *Les Races*, Paris, *La Petite Illustration*, 5 mai 1934. Karlanner, Acte I, 1^{er} tableau, p. 7.

¹² *Ibid.*, p. 8.

dans cette université de médecine –, celle des nazis et de la persécution qu'elle veut exercer sur les Juifs.

Enfin, cette scène d'exposition, après nous avoir donc présenté la jeune fille juive amoureuse, lucide et dévouée – Hélène –, l'étudiant allemand romantique et faible – Karlanner –, l'opportuniste nationaliste – Tessow – et le chef des nazis stupide et malfaisant – Rossloh –, introduit un dernier personnage archétypal de la jeunesse universitaire allemande de 1933 : Siegelmann, l'étudiant juif digne et intelligent, ami de Karlanner.

La situation initiale est donc la suivante : Karlanner, plein d'amour et de gratitude pour sa maîtresse juive, ne peut rejoindre son ami Tessow chez les SA, qu'il appelle des « marchands de sentiment national », des « crieurs sans esprit ». Il se montre sourd à la propagande nazie de son ami, qui le presse de se joindre au vote décisif. En outre, cette scène d'exposition dépeint les intentions de Ferdinand Bruckner : la pièce possède donc une intrigue double, politique et sentimentale, c'est un drame d'actualité qui montre l'action des nazis dans le microcosme étudiant et c'est un drame sentimental qui met en scène un couple d'amants dans un environnement hostile. Le spectateur peut donc s'attendre à une dramaturgie qui joue sur un registre à la fois politique et psychologique.

Ce couple positif semble donc uni indéfectiblement, quand par retournement soudain, dès la deuxième scène de l'acte I^{er}, Karlanner rompt brutalement avec sa maîtresse : il a rejoint les SA. Ferdinand Bruckner ne donne aucune explication rationnelle à ce coup de théâtre : au contraire, c'est son irrationalité même qu'il expose – si Karlanner devient SA, c'est qu'il est envoûté par « les chants nouveaux ». Dans un parallèle entre l'ivresse de l'alcool et celle du groupe, du chant, du nazisme, Karlanner expose sa nouvelle passion, il se donne désormais au chef, à Rossloh, « le pôle le plus éloigné » d'Hélène. Le drame se radicalise désormais en tragédie dans un retournement et une rupture : ce ne sont plus des circonstances hostiles qui s'opposent au bonheur du couple, mais, selon les mots de Karlanner, « il n'y a plus, maintenant, que l'Allemand en face de la juive ». *Les Races* du titre sont désormais en présence dans les personnes des amants de la scène précédente.

La scène suivante opère donc logiquement une plongée symbolique dans la nouvelle passion de Karlanner, le nazisme, sous la forme d'une scène de brasserie. Préfigurant le théâtre de Bertold Brecht (dont il était proche), Ferdinand Bruckner fait de cette scène une métaphore de la société allemande : on y trouve des magistrats, des étudiants, une institutrice, un petit garçon, un gendarme et des SA. À la différence de ce que fera Brecht, il n'y a pas d'ouvriers ou de chômeurs. Cette absence provoquera des reproches de la part des critiques communistes en France, qui accuseront l'auteur de réduire le conflit à un affrontement entre « petits bourgeois » juifs et allemands au lieu de rendre compte d'une lutte politique entre prolétariat et fascisme. Il n'en demeure pas moins que cette scène, qui mélange les chants, les bruits des chopes de bière et les discours racistes des nazis est saluée par la majorité de la presse comme une réussite et une avancée théâtrale : elle apparaît comme une tentative – à prolonger pour Copeau – de produire un théâtre nouveau, un théâtre de la politique et de la masse. En outre, cette scène où l'assemblée célèbre l'issue positive des élections pour les nazis, a une portée didactique : elle résume pour le spectateur l'essentiel de la doctrine raciale nazie (par un discours pseudo-scientifique sur la « trame nordique du cheveu » blond) et ses méthodes de propagande. On y voit un petit garçon, épuisé d'avoir défilé, réduit à énoncer les éléments principaux du culte de la personnalité d'Hitler (sans que ce dernier ne soit explicitement nommé) : « Grand peintre comme Rembrandt », « il a renoncé à la gloire et s'est fait simple soldat », « il a voulu devenir un héros et il est venu chez nous en Allemagne », « il savait qu'il était destiné à sauver l'Allemagne de la honte et de l'esclavage ». C'est donc, dans cette atmosphère bruyante et alcoolisée, dans cette scène de brasserie que nous sont présentés la mystique nazie et son pouvoir de fascination.

L'acte suivant offre un contrepoint en nous présentant, à travers le personnage de Siegelmann, le Juif persécuté, la « mystique » juive. Au moment où des SA (dont Karlanner) frappent à sa porte, une Voix lui rappelle que « la faculté d'agir par la pensée n'a été donnée qu'à lui ». Ces SA lui lisent un acte d'accusation qui souligne son « action désagrégeante » et le condamne à être « exposé et abandonné à la réprobation publique » et à une « correction corporelle ». On l'humilie, on lui passe sur scène un écriteau portant les mots « Je suis un juif »,

tandis que la Voix lui rappelle son identité en termes nietzschéens : « Qu'est le juif ? Tant qu'il sera celui qu'on persécute, celui qu'on tourne en dérision, celui qu'il faut exterminer, il demeurera invincible, conquérant par ses défaites ». Les nazis crient : « Allemagne réveille-toi ! ». Cette scène, en opposant les deux mystiques, illustre le titre de la pièce : elle permet aussi de montrer au public combien l'idéalisme nazi et l'exaltation qu'il engendre aboutissent à des actions lâches et absurdes.

Le deuxième acte met en scène l'escalade de la violence : il évoque les crimes de sang, les pogroms, la mise au pas de l'université par les nazis, la persécution des professeurs juifs et rapporte la cérémonie de Potsdam sur le tombeau de Frédéric II. On y assiste également à une discussion entre Hélène et son père, un industriel juif collaborateur des nazis qui incarne l'opposition entre Juifs allemands et Juifs d'immigration récente. C'est certainement la présence de ce personnage qui a permis à la presse de proclamer l'impartialité du propos de Bruckner. À la fin de l'acte, la tragédie est complètement engagée : Karlanner chargé par les nazis de procéder lui-même à l'arrestation de son ancienne fiancée pour prouver sa loyauté vient, dans un revirement tardif, la prévenir et favoriser sa fuite. Il présente son engagement nazi comme un suicide inéluctable.

L'acte III clôt la pièce dans un tableau pessimiste : si Hélène parvient à fuir en Suisse et Siegelmann entreprend de partir en Palestine, Karlanner, l'Allemand, reste prisonnier de son destin : il ne rejoint pas sa fiancée dans son exil, se laisse arrêter et exécuter pour trahison par ses anciens camarades nazis.

Intentions

L'intention de l'auteur semble donc manifeste : il décrit l'ascension irrésistible du nazisme dans la jeunesse étudiante sur un terrain de crise morale et d'exaltation malade. Il témoigne à partir de sa propre observation, de façon documentée et précise, de la violence croissante, de l'application de la doctrine raciale et de la structuration de l'État nazi. Notre réception rétrospective y voit une pièce antifasciste : elle nous semble appeler les spectateurs à refuser toute compromission avec le régime nazi et encourager les Juifs, en particulier, à l'exil ou à

l'engagement sioniste. Dans la chronologie établie par Anat Feinberg pour son article *Jewish Fate in German Drama 1933-1945*, la pièce de Bruckner est même présentée comme la première à combattre la politique raciale nazie, avant celles de Wolf, Brecht ou Zuckmayer¹³.

Pourtant, cette pièce n'a pas été présentée ni perçue d'une façon si univoque. Ainsi, lorsque les directeurs du Théâtre de l'Œuvre la présentent au public, ils prennent le soin de le faire par la voix de Paulette Pax et non par celle de Lucien Beer, son codirecteur (qui renoncera à la direction du théâtre sous l'Occupation, au bénéfice de Jacques Hébertot). De même, elle insiste sur son impartialité. Il y a donc un paradoxe : un grand soin est pris pour attirer le plus vaste public sans en faire un texte militant et pourtant, outre le contenu, des détails témoignent d'une volonté plus combative. Ainsi, les critiques rapportent que des « *Heil Hitler* » tonitruants et effrayants sont vociférés sur scène (alors qu'aucune mention de cet ordre ne figure dans le texte). Les culs-de-lampe de Georges Braun qui figurent dans l'édition du texte par *La Petite Illustration* (autre signe du succès de la pièce) semblent nettement antinazis. Le premier représente des Tables de la Loi brisées, un exemplaire de *Mein Kampf* surmonté d'une croix gammée ornée en son centre d'une tête de mort. Le second, pathétique, montre le cadavre de Karlanner abandonné tandis que s'éloignent ses bourreaux, sans visage, suivant leur chef au pas de l'oie.

De même, un témoignage nous rapporte explicitement les intentions du décorateur Pierre Goyard : « Homme de gauche, Goyard avait introduit dans ses décors le portrait d'Érasme comme une réponse aux discours nationalistes proférés par les personnages de Bruckner. Dix ans plus tard, Paul Goyard débarque à Buchenwald, perdant son identité au profit du matricule 49449, il a 58 ans. »¹⁴

De plus, alors que la presse française, dans sa majorité, relaie cet argument de documentaire impartial, il est contredit par la réception en Suisse ou par la censure de la pièce en Angleterre¹⁵. Le témoignage

¹³ A. Feinberg, « Jewish Fate in German Drama 1933-1945 », dans *Leo Baeck Institute Yearbook*, 1934, pp. 57-71, 58.

¹⁴ J. Fosty, « Paul Goyard, ou la petite histoire d'une grande amitié », dans V. Knigge (Éd.), *Paul Goyard, 100 Zeichnungen aus dem Konzentrationslager Buchenwald*, Göttingen, 2002, pp. 47-57, ici p. 47.

¹⁵ Voir à ce sujet : G. Labrousse, « Rezeption von Exilliteratur im Horizontwandel : Ferdinand Bruckners *Die Rassen* und Friedrich Wolfs *Professor Mamlock* in Zürich (1933 bzw. 1934) und

le plus probant provenant certainement de Hanns Johst, dramaturge officiel du Troisième Reich et président de la *Reichsschrifttumskammer* et de la *Deutsche Akademie für Dichtung* (il est l'auteur de *Schlageter*, cité précédemment, d'où provient la citation souvent attribuée à Goebbels : « Quand j'entends le mot "culture", je sors mon revolver ») : « Toutes les chemises brunes, même si elles gardaient le silence, apparaissaient sur scène sous un torrent de huées des spectateurs... C'était une manifestation politique contre Hitler et le Troisième Reich. »¹⁶

Ne faudrait-il pas voir alors dans cette impartialité affichée (justifiée par la seule présence du personnage du Juif industriel collaborateur des nazis qui, peut-être ironiquement, se nomme Marx) une stratégie combative en elle-même : en présentant la pièce comme un témoignage neutre et en appelant les spectateurs à former leur opinion propre, il est possible que les promoteurs de la pièce recherchent le maximum d'efficacité politique en touchant un public plus vaste que si la pièce ne s'adressait qu'à des antifascistes déjà convaincus. Il est certain que la pièce réunit tous les éléments pour être un succès populaire, par son auteur célèbre, comme nous l'avons vu, son actualité (elle est montée un mois après le 6 février 1934), la salle qui l'accueille et enfin son metteur en scène Raymond Rouleau.

En effet, Raymond Rouleau, le jeune metteur en scène de la pièce, est une célébrité montante. Lauréat du Conservatoire de Bruxelles, il fonde le groupe Libre avec Boris Balachov (il épouse Tania Balachova qui joue Hélène dans la pièce) et dirige le Théâtre du Marais (1921-1926). En 1927, il joue dans *L'Argent*, de Marcel L'Herbier, et travaille avec Dullin, à l'Atelier, et Antonin Artaud. En 1932, il réalise son premier film, *Suzanne*, puis en interprète d'autres, dont *Volga en flammes*, de Tourjansky. Son physique de jeune premier en fait un acteur à la mode, mais il poursuit parallèlement sa carrière de metteur en scène jusqu'au succès, déjà dû à sa collaboration avec Bruckner, du *Mal de la jeunesse* en 1931. Comme le note Paul Aron dans son histoire du théâtre, cette première collaboration avec l'auteur autrichien le lance : « Parti pour trois semaines à Paris, Rouleau y restera trente

Berlin (1948 bzw. 1946) », dans D. Sevin (ed.), *Die Resonanz des Exils. Gelungene und misslungene Rezeption deutschsprachiger Exilautoren*, Amsterdam, 1992, pp. 154-181.

¹⁶ H. Johst, *Maske und Gesicht*, Munich, 1936, p. 185.

ans. »¹⁷ Raymond Rouleau, qui au moment même de la création des *Races* professe l'avènement d'un cinéma populaire et de distraction contre un cinéma d'avant-garde, offre un mélange de célébrité populaire par sa renommée acquise au cinéma dans des rôles de jeunes premiers (on le surnommait le Cary Grant du cinéma français), et de légitimité artistique par sa formation auprès de Delacre, Dullin, Artaud, Pabst.

De même, en proposant ce drame d'un auteur à succès, mis en scène par un jeune homme à la mode, dans un théâtre en vogue, les directeurs de l'Œuvre font de cette pièce politique un événement mondain. C'est ce que constate Francis Cros, auteur de l'étude de réception de la pièce en France, quand il estime que « *man spürt zwar die Warnung vor dem Nazismus, aber man behandelt Bruckner als Modeautor*¹⁸ », citant à l'appui de sa thèse un article de René Wisner paru dans *Aujourd'hui* : « Quand l'œuvre ouvrit ses portes, un flot humain s'engouffra. La pièce d'un auteur allemand, sur l'hitlérisme, quelle aubaine, quelle curiosité, quelle boîte à poudre, et quelle soirée vraiment parisienne ! »¹⁹

Avant d'être l'occasion d'un débat théâtral ou politique dans la presse, la pièce est donc avant tout l'occasion d'une « soirée vraiment parisienne ». Cela est tout à fait net dans la réception en France : presque tous les journaux rendent compte de la pièce en soulignant d'abord son succès, puis la qualité de sa mise en scène et de son interprétation. L'aspect politique semble presque secondaire : il n'est vraiment souligné que dans les journaux antisémites (*Le Charivari*, *Candide*, *Je suis partout*), les autres se rallient dans leur grande majorité à la fiction de la pièce impartiale qui laisse s'exprimer à égalité deux opinions. De même, un débat s'amorce entre Brisson (dans *Le Temps* du 12 mars 1934) et Copeau (dans *Les Nouvelles littéraires* du 17 mai 1934) sur les rapports entre tragédie, théâtre d'actualité et la nécessité de créer de nouvelles formes théâtrales à partir du modèle russe, mais ce débat, proprement dramaturgique, n'est guère relayé.

¹⁷ P. Aron, *La Mémoire en jeu : une histoire du théâtre de langue française en Belgique (XIX^e-XX^e siècle)*, Théâtre national de la Communauté française de Belgique, 1995, p. 118.

¹⁸ F. Cros, *op. cit.*, p. 146.

¹⁹ René Wisner, « F. Bruckner, Les Races », dans *Aujourd'hui*, 10 mars 1934.

In fine, ce qu'on peut retenir de la réception en France, c'est à la fois sa quantité et sa propension à reprendre la thèse d'un théâtre impartial, thèse qui nous semblait d'abord ressortir d'une stratégie propagandiste en faveur de l'antifascisme. Il est aussi possible qu'elle témoigne alors d'un phénomène inverse, qui signalerait l'échec d'un théâtre engagé contre l'hitlérisme : cette impartialité affichée semble être une aubaine pour les critiques, qui peuvent s'exonérer de toute prise de position antifasciste en acceptant de recevoir les deux discours, celui des bourreaux et celui des victimes, avec équanimité, comme si, mis à distance par le théâtre, les deux discours, celui de la violence et celui de la souffrance, pouvaient se neutraliser dans un orient germanique et lointain, plus hitlérien que racinien. Si l'impartialité publicitaire affichée par les animateurs de la pièce pouvait représenter une tactique combative, celle de la réception de la presse témoignerait davantage d'une certaine forme de lâcheté morale voire d'antisémitisme diffus.

Bonnes et mauvaises lectures, bonne et mauvaise foi

Pour ce qu'on en sait, le public belge n'a pas réagi aussi "physiquement" que le rapportait Hanns Johst à propos de son homologue parisien. Si on en croit l'un des critiques présents à la première, les spectateurs auraient ressenti un certain malaise, forcés d'applaudir la performance des artistes et l'initiative des directeurs, mais désireux d'exprimer leur désapprobation des faits²⁰. Dans son ensemble, la presse se montre unanime sur la qualité du jeu des acteurs, de la mise en scène et l'intérêt du sujet. En revanche, la lecture qui est faite du « message » des *Races* est pour le moins variable, pour ne pas dire contradictoire. Certains critiques perçoivent très clairement les ressorts de la chute : l'inéluctable écrasement des Allemands récalcitrants et la condamnation des Juifs, soit à la fuite, soit à la persécution. Aucune équivoque n'est permise concernant la férocité de l'idéologie nazie et ses thuriféraires ; s'ils sont parfois tournés en ridicule, c'est pour mieux montrer leur cruelle insensibilité. Pour Richard Dupierreux (1891-1957), journaliste parmi les plus

²⁰ Honoré Lejeune, « Théâtre. Le Parc », [septembre 1934], Fonds Raymond Rouleau, AML (Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles).

reconnus dans le monde francophone, le message est limpide²¹ : « Brückner [*sic*], israélite lui-même, a fait de cet état d'âme des étudiants allemands un tableau qu'on a pris pour véridique et impartial au point qu'à Paris on a sifflé certaines scènes, croyant du même coup siffler le *Führer* ! Pourtant, Brückner – et Rouleau est venu à sa rescousse – avait pris soin dès le début de ridiculiser le nazisme. Il y a, dans la taverne où s'entrechoquent les pots, un vieux magistrat ivre et une étudiante exaltée, qui étudient scientifiquement la valeur aryenne du cheveu allemand dont on ne peut s'empêcher de rire, bien qu'ils soient l'un et l'autre des éléments essentiels du miracle de l'Allemagne nouvelle. Du reste, si, jusqu'au milieu du spectacle, le tableau de cette race revigorée par la foi nationale est l'essentiel, on voit vite retomber les plateaux de la balance. Ce qui apparaît ensuite, ce sont les erreurs fondamentales d'une doctrine qui, en exaltant la notion de race, a tué celle de l'humanité. »²²

Ce retour de balancier, effectivement concrétisé par l'inhumanité des personnages nazis, cruels tant dans leur comportement que dans leur idéologie profondément grégaire – communautariste – échappe à de nombreux commentateurs, qui comprennent l'intrigue comme une sorte de bras de fer entre deux « races », d'égale force, d'égale légitimité. Un journaliste – que nous n'avons pu identifier – va même jusqu'à reprocher à Brückner cette absence de prise de position claire : « Néanmoins, cette neutralité, cette volonté de ne point sortir de l'objectivité, cette adresse avec laquelle il défend ou attaque tour à tour les partis en présence, ne laissent point de devenir à la longue quelque peu pénibles. Ce réquisitoire qui s'adoucit à tout moment, jusqu'à effleurer la flatterie, gêne nos conceptions. Notre opinion sur la conduite des hitlériens à l'égard des Juifs est nettement établie et nous l'avons, en son temps, intelligiblement formulée. Et c'est précisément parce qu'elle n'a point changé que l'attitude de M. Bruckner, bien qu'elle soit justifiée par les conditions dans lesquelles il est placé, ne répond point toujours aux réactions de notre subconscient. L'auteur semble avoir voulu se mettre au-dessus de la haine et de la vengeance.

²¹ Ancien chef de cabinet du ministre Jules Destrée, il tient une chronique et dirige le département artistique, théâtral et littéraire du *Soir*.

²² Richard Dupierreux, « Réouverture du Parc. *Les Races* de Ferdinand Bruckner », [septembre 1934], Dossier de presse *Les Races*, Fonds Rouleau, AML.

Peut-être ne lui demandait-on pas de témoigner, à l'égard d'un conflit qui a suscité la réprobation du monde entier, tant de grandeur d'âme et d'abnégation²³. »

Le caractère possiblement équivoque de la pièce tient, comme le voit très bien le critique de cinéma français Louis Chauvet (1906-1981), dans l'écueil dramaturgique auquel s'est confronté l'auteur en voulant « rendre vraisemblable la conversion fulgurante » du héros et en montrant le « sens irrésistible du culte nazi ». De la sorte, il est contraint d'exalter l'hitlérisme malgré lui²⁴. Il semble que Raymond Rouleau, malgré tous ses efforts pour appuyer par la mise en scène un message univoque (la scène où un nazi examine le caractère aryen d'un cheveu, celle où les jeunesses hitlériennes hurlent dans une brasserie), ait été conscient du problème induit par le texte, puisque lors d'une interview qu'il accorde avant la représentation bruxelloise, il explique à un journaliste : « Il est un peu étonnant que certains spectateurs parisiens aient pu voir un instant dans *Les Races* une défense de l'hitlérisme. J'explique la chose par le fait que l'épilogue du premier acte laisse la trajectoire de l'ouvrage en suspens. Il n'en faut pas plus pour déconcerter des esprits un peu prévenus. J'attends avec une certaine curiosité les réactions des spectateurs belges. »²⁵

Dans certains cas cependant, la mauvaise lecture de la pièce tient, on est tenté de le penser, essentiellement à des *a priori* qui n'ont rien à voir avec la dynamique dramaturgique. Certains sont en fait ravis d'imaginer une mise en balance de deux « mystiques » qu'ils réprouvent en raison de leur haine historique pour l'Allemagne et pour les Juifs. Dans cette optique, il n'y a ni bourreau ni victime. Un journaliste s'exprime dans ce sens dans *Le Peuple* : « Ce qu'il faut admirer, c'est que M. Brückner [*sic*] ait si bien rendu le mysticisme trouble, mais puissant, à base de violence élémentaire, qui est à la racine du mouvement hitlérien. Comme de juste, il a fort bien exprimé aussi l'autre mystique, celle de la race juive persécutée et qui trouve dans ses tortures et ses souffrances séculaires, une sorte d'amer orgueil, l'orgueil du "peuple élu". »²⁶

²³ Sam, « Au Parc. Les Races », dans *L'Étoile belge*, 23 septembre 1934.

²⁴ Louis Chauvet, « Le théâtre à Paris », dans *La Gazette*, Bruxelles, 5 avril 1934.

²⁵ S. n., « Les projets du Parc. Théâtres et Concerts », dans *La Libre Belgique*, 20 septembre 1934.

²⁶ L. P. [Louis Piérard ?], « Les races », dans *Le Peuple*, 23 septembre 1934.

On retrouve ici l'antienne selon laquelle le « problème des réfugiés juifs [est] inhérent au phénomène – voulu par Dieu – de la diaspora des juifs »²⁷. De la sorte, non seulement, les Juifs consentiraient à l'exil, mais ils en feraient l'un des points cardinaux de leur identité, lequel point conditionnerait leur pratique de vie et informerait leur représentation du monde.

Par ailleurs, la mise en équivalence des idéologies est également propre aux années 1930. Nous sommes alors à une époque où une kyrielle de revues et chapelles plus ou moins littéraires se regroupent autour d'un credo, celui d'appartenir à ce que le politiste Loubet del Bayle a appelé les « non-conformistes »²⁸. Parmi eux, en Belgique, le groupe du *Rouge et le Noir* se distingue par sa créativité et sa persévérance à vouloir appliquer une position anarchiste de droite à toutes les situations²⁹. Le peintre surréaliste Félix Labisse (1905-1982) – installé à Paris, où il assiste aux *Races* en mars 1934 – y écrit un article qui illustre bien cette volonté de renvoyer toutes les convictions dos à dos : « Un spectacle dur qui, sans doute, fera éclater dans la salle de joyeuses bagarres politiques. La première partie fera trépigner les patriotes français ; la seconde fera bondir les patriotes allemands. Seuls les Juifs auront quelque plaisir. Réussite théâtrale complète. Mais l'heure est-elle bien choisie pour un tel sujet ? Je ne fus pas le seul à remarquer dans la salle, le soir de la générale, des visages mécontents et ces faciès significatifs, des gens qui ne sont pas de cet avis. [...] Antisémitisme ?... Fascisme ?... Époque critique ! »³⁰

Une actualité qui dérange

Ferdinand Bruckner a clairement inscrit sa pièce dans le genre du théâtre d'actualité (*Zeittheater*). Ce théâtre s'appuie sur le reportage et le document et s'enracine dans l'histoire, qui devient un acteur fondamental de l'intrigue. Ainsi, *Les Races* ne sont-elles pas découpées en

²⁷ L. Saerens, « L'attitude du clergé catholique belge à l'égard du judaïsme (1918-1940) », dans *Les Juifs de Belgique. De l'immigration au génocide (1925-1945)*, Bruxelles, 1994, p. 52-53.

²⁸ J.-L. Loubet del Bayle, *Les non-conformistes des années 30. Une tentative de renouvellement de la pensée politique française*, Paris, 1968.

²⁹ J.-F. Füeg, *Le Rouge et le noir. La tribune bruxelloise non-conformiste des années 30*, Ottignies, 1995.

³⁰ Félix Labisse, « Les Races », dans *Le Rouge et le Noir*, 21 mars 1934.

actes, mais en tableaux, soit des séquences plus proches du reportage. Tout au long de la pièce, des références à l'actualité sont insufflées : les remous de la rue, les défilés, les conférences du parti nazi, des tracts et circulaires irriguent l'action. Plusieurs répliques sont construites comme des présentations pédagogiques de l'idéologie nazie. Tous ces procédés instillent une distanciation dialectique, presque didactique. L'histoire est également convoquée pour mieux camper les personnages et elle devient dès lors déterminante sur les événements – les conséquences de la Première Guerre mondiale et de la crise économique sont décisives dans l'adhésion des deux étudiants allemands au nazisme. Mais, tandis que ce mouvement dramaturgique a connu un succès certain dans l'Allemagne des années 1920, il ne sera véritablement adopté et suivi en France que dans les années 1930. Tant en France qu'en Belgique, les formules du théâtre d'actualité restent peu appréciées des critiques les mieux installées dans les appareils institutionnels proches de l'État (les académies, la grande presse quotidienne). Pour elles, traiter de politique est « vulgaire »³¹. Il n'est donc pas étonnant que l'un des reproches le plus souvent adressé aux *Races* est de traiter d'un sujet événementiel, et donc illégitime d'un point de vue artistico-dramaturgique. « [Ferdinand Bruckner] n'a point vu, comme Shakespeare, dans son *Marchand de Venise*, le côté humain et universel du drame, mais un accident local et momentané. C'est la faiblesse de l'œuvre. Dans quelques années, il n'en sera plus question, pas plus qu'il n'est encore question du "Grand Soir" ou de tout drame empruntant son intérêt à une actualité éphémère. »³² « On devine que l'élément documentaire l'emporte là-dedans sur les éléments éternels chers à Copeau. Tout existe ici en fonction de l'événement. Lui seul est maître, lui seul est capable de fournir une explication des héros. »³³

On retrouve évidemment dans ces critiques l'idée selon laquelle les grandes œuvres, celles qui traversent les siècles, ne touchent qu'à des sujets universels. Les autres, celles qui font allégeance à la politique (aux hommes qui la font et aux préoccupations ponctuelles de la ges-

³¹ Sur l'entendement littéraire du pôle académique du champ littéraire, on lira : G. Sapiro, *La guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, 1999, p. 249-316.

³² V. G., « Première représentation Théâtre du Parc. – *Les Races*, pièce en 8 tableaux de F. Bruckner, adaptation de Mme R. Cave », dans *La Dernière Heure*, 23 septembre 1934.

³³ Paul Werrie, « Les Races, ou la pièce d'actualité », dans *Le Vingtième Siècle*, 23 septembre 1934.

tion de la cité) font peser un discrédit sur la réelle liberté créatrice de leur auteur. Il est reproché aux personnages de Bruckner d'être trop façonnés par leur temps et leur milieu. Dans *Les Races*, l'amour et des relations humaines désenclavées de la conjoncture – l'idéal de l'art pour l'art – n'impriment pas leur marque sur l'intrigue et les dialogues, que certains vont jusqu'à trouver trop intellectuels.

Enfin, il ne faut pas oublier, évidemment, que le théâtre « politique » tel que pratiqué par Piscator et Brecht relève d'un engagement socialiste, voire communiste. Pour longtemps, l'engagement politique dans la littérature est une prise de position forcément connotée à gauche de l'échiquier politique. De ce fait, alors que Bruckner ne revendique à aucun moment une telle adhésion, ses choix littéraires sont particulièrement goûtés par les critiques socialistes. Ce n'est pas un hasard si c'est dans *Le Peuple* que la question est abordée, et appréciée, avec le plus d'enthousiasme. « Combien de fois n'avons-nous pas entendu les plus clairvoyants, les plus éminents de nos critiques – ceux qui ne se contentent pas de tenir une balance sensible, ceux qu'anime vraiment la flamme d'une doctrine – dire : “le théâtre meurt, faute de grands sujets”. Quel sujet plus grand, plus actuel, que le choc, la tragédie des races ? FB, au carrefour de ce mouvement, s'est défendu de toute politique. Il a observé. Il a mesuré. Il a enregistré. [...] La pièce de Brückner [*sic*] porte sur un plan individuel le soulèvement d'un peuple et sa soif d'une nouvelle discipline. L'auteur s'est bien gardé de n'en tirer aucune conclusion politique. Sa conclusion n'est qu'humaine. Mais qu'y a-t-il en art, de plus grand que l'humain ? »³⁴

Des événements datés

Le délit littéraire que suppose l'ancrage dans l'actualité se combine aux yeux des critiques avec celui d'être démodé, hors du temps. Paul Werrie, critique de théâtre et de cinéma très écouté, écrit au *Vingtième Siècle*³⁵ : « Au surplus, il se pourrait – et c'est l'écueil de l'actualité

³⁴ Claude Ivers, « Les Races. Le théâtre à Paris », dans *Le Peuple*, 11 mars 1934.

³⁵ Paul Werrie (1901-1974) est journaliste dans des revues modernistes (*Sept Arts*) des périodiques catholiques (*La Nouvelle Équipe*, *La Revue générale*, *Le Vingtième Siècle*). Ses thèmes de prédilection sont le cinéma, la critique artistique et théâtrale et les chroniques de sport. Il est président du Comité national de l'Association de la Presse cinématographique belge et membre de l'Association professionnelle belge des Journalistes sportifs ainsi que de l'Union de la Presse

quand elle n'est pas transposée, comme nous l'avons dit –, que la pièce est déjà vieillie. [...] Tout comme un journal de la veille est vieux. Plus vieux sans doute qu'un journal d'il y a dix ans. Le succès que la pièce eut à Paris – plus de cent représentations – s'expliquerait en partie tout au moins par le fait qu'elle se jouait au moment où le drame qu'elle illustre était encore tout chaud. Il se pourrait aujourd'hui qu'il soit un peu refroidi. »³⁶

Mais Werrie n'est pas le seul à penser de la sorte. Les journalistes de *l'Étoile belge* (libérale) et du *Soir illustré* ne disent pas autre chose. « La nouvelle pièce de M. Ferdinand Bruckner, aussi paradoxal que cela puisse paraître, a perdu, pour nous, son caractère d'actualité. Les événements se succèdent en Allemagne avec une telle rapidité que la tragédie juive de 1933 nous semble appartenir au passé. »³⁷ « La pièce donne l'impression d'avoir vieilli, car les événements ont été beaucoup plus vite que l'auteur n'a semblé le supposer. »³⁸

Il n'est évidemment pas impossible que les journalistes se soient répétés l'un l'autre, phénomène bien connu qui participe d'un effet d'emballement qui peut laisser croire, si on n'y prend garde, à une opinion plus consensuelle qu'elle ne l'est en réalité. Cependant, il est intéressant de constater que ce reproche est moins souvent émis par la critique française encore sous le choc du 6 février. Cette différence mérite qu'on s'y attarde : la comparaison permet de réaliser toute l'importance de la chronologie et du contexte national dans un phénomène de réception.

En mars 1934, l'opinion internationale est ébranlée par la violence extrême déployée par Hitler pour procéder à la *Gleichschaltung* (mise au pas) de l'Allemagne. Les premières exactions contre les Juifs et l'incendie du *Reichstag* émeuvent les populations. La crainte que cette brutalité s'externalise est patente.

théâtrale belge. Rédacteur au *Nouveau Journal* et à *Cassandra*, il suivra ces journaux dans la collaboration. Pendant la guerre, il est attaché de presse au Commissariat général aux Sports. À la Libération, il est condamné par contumace à la peine de mort par fusillade. Il s'exile ensuite en Espagne, où il sera précepteur. Il part ensuite à Paris, où il décèdera en 1974 (C. Vanderpelen-Diagre, *Écrire sous le regard de Dieu. Le monde catholique et la littérature en Belgique francophone*, thèse de doctorat, manuscrit, 2002, n. p.).

³⁶ Paul Werrie, « Les Races ou la pièce d'actualité », dans *Vingtième Siècle*, 23 septembre 1934.

³⁷ Sam, « Au Parc. Les Races », dans *L'Étoile belge*, 23 septembre 1934.

³⁸ H. L., « Au feu de la rampe », dans *Le Soir illustré*, 29 septembre 1934, p. 7.

Rien de comparable ne se passe en Belgique en septembre 1934. Si, certes, les postulats de l'extrême droite gagnent chaque jour davantage les esprits – y compris au sein des organes étatiques traditionnels – et si les mises en scène du congrès de Nuremberg de 1934 (filmé par Leni Riefenstahl pour le *Triomphe de la volonté*) impressionnent fortement, ses zéloteurs sont encore loin d'avoir des assises institutionnelles solides. En Flandre, le *Verdinaso* a été fondé en 1931, mais le *Vlaams Nationaal Verbond* (VNV) n'a qu'un an et, au sud du pays, Léon Degrelle en est encore à ferrailler avec le Parti catholique, dans lequel il essaye d'occuper une place forte. Le parti rexiste ne sera fondé qu'en février 1936. Par ailleurs, les tensions internationales sont perçues différemment entre mars et septembre 1934. Si dans les années trente les autorités des pays européens se déchirent sur la meilleure stratégie à adopter en matière de politique étrangère, hésitant entre la neutralité et le renforcement d'une présence armée aux frontières et une politique plus agressive à l'égard de l'Allemagne, en septembre 1934, la diplomatie semble quelque peu se détendre. Le jeu de « savante alternance de provocations et de violations du traité de Versailles avec des quasi-concessions et des appels à la paix » d'Hitler, est alors dans une phase de relative accalmie³⁹. C'est du moins ce que beaucoup d'États feignent de croire. La mort d'Hindenburg (2 août 1934) et l'appui de l'armée à l'accession du chancelier aux fonctions de président du *Reich* incitent certains à croire que le *Führer* pourrait enfin être rassasié, d'autant qu'il diffuse un discours très lénifiant à l'attention des pays étrangers. Enfin et surtout, l'échec de la tentative d'*Anschluss* de l'Autriche le 25 juillet 1934 essuyé par les nazis a de quoi rassurer l'opinion internationale.

En filigrane des articles parus en Belgique, on peut lire une prise de position en retrait qui correspond à la politique des autorités. En Belgique, beaucoup se retranchent derrière la posture historique de la neutralité, statut imposé au pays en 1831 et que l'invasion de 1914 battra en brèche. Cette stratégie n'est certes pas l'apanage de la Belgique puisqu'elle mènera aux accords de Munich. Dans le royaume de Léopold III, la politique d'indépendance est, en dépit de lourds débats, majoritaire, et elle devient effective dans le courant de 1937 quand la

³⁹ E. Gérard, *La démocratie rêvée, bridée et bafouée (1918-1939)*, *Nouvelle histoire de Belgique*, vol. 2, Bruxelles, 2006, p. 166.

France et la Grande-Bretagne délient le pays des obligations de Locarno. En attendant, elle est assumée par une grande partie de l'opinion publique ; elle est « politiquement correcte ». Cependant, si la neutralité est une manière élégante de cacher la crainte et l'attentisme, elle peut aussi être brandie pour métaphoriser une indifférence pas forcément bienveillante à l'égard du sort des Juifs.

Les races : question nationale ou religieuse ?

Pour Léopold Rosy (1877-1968), directeur de la revue littéraire *Le Thyse*, *Les Races* sont une juste dénonciation du bréviaire d'un antisémitisme assez typique contre lequel il s'insurge franchement⁴⁰. « L'antisémitisme est une formule que l'on met aisément en pratique. Il suffit de rafraîchir tous les péchés que les théoriciens systématiques de l'aryanisme ont découverts chez les Juifs. Ample provision d'arguments pour alimenter l'action de "partisans" qui ne demandent qu'à servir l'idéal de l'Allemagne, de la grande Allemagne ! Au prix de vilenies, de violences, peu importe. On ne s'embarrasse ni de scrupules, ni de correction, ni surtout de cœur. Une mystique excitante confère un semblant de grandeur aux pires turpitudes. »⁴¹

Ce vieux militant libéral est le seul à exprimer aussi clairement une opinion anti-antisémite. C'est aussi un des seuls à percevoir l'enjeu essentiel de la pièce : la dénonciation du nazisme et de l'antisémitisme. Beaucoup d'autres commentateurs se sentent complètement étrangers à la persécution des Juifs en Allemagne. Plus exactement, ils méconnaissent la dynamique raciale dont elle relève. Le plus prolix à ce sujet est Armand Thibaut, lui-même dramaturge, régulièrement monté au Théâtre royal du Parc. Dans notre corpus, il est, avec Paul Werrie, le seul auteur de conviction catholique revendiquée. « La question sémite ne nous touche guère en Belgique, pour ne pas dire qu'elle ne nous touche pas du tout. Les israélites sont Belges au même titre que les catholiques ou les protestants, et ils en ont fait la preuve aussi bien sur le champ de bataille que dans notre vie normale. S'il reste, à leur

⁴⁰ Léopold Rosy est fonctionnaire au Gouvernement provincial du Brabant, animateur littéraire et homme d'œuvre. Il est initié à la loge des Vrais Amis de l'Union et du Progrès réunis en 1919 (P. Delsemme, *Les écrivains francs-maçons de Belgique*, Bruxelles, 2004, pp. 233-235).

⁴¹ L[éopold] R[osy], « Spectacles », dans *Le Thyse. Revue d'Art et de Littérature*, 1^{er} octobre 1934, p. 325.

propos, une certaine défiance ethnique, elle ne s'attache jamais à l'individu a priori. Le fameux mouvement racique qui s'est récemment déchaîné en Allemagne a indigné les uns et fait hausser les épaules aux autres. Personne ne l'a compris. »

Et de préciser qu'il a des difficultés à s'intéresser à « un problème dont nous ne sentons au fond de nous ni les raisons ni les remous » ; « le conflit nous est radicalement étranger ». Ce qui ne l'empêche pas, au contraire, de ressentir ces violences comme « inhumaines au sens exact du terme »⁴². Ce sentiment d'éloignement est partagé par le journaliste de *l'Étoile belge*. Lui aussi estime « les persécutions nazistes » [*sic*] révoltantes, mais avoue être relativement peu « sensible à l'idée qui les avait suscitées ». Pour lui, il s'agit d'un « problème des religions » qui le « laisse indifférent » ; il n'est pas prêt d'« entamer une croisade pour assurer la pureté de notre race ». Il estime que ces phénomènes s'expliquent par le caractère de « la jeunesse allemande, assoiffée d'un idéal qui offre un curieux mélange de cruauté, d'orgueil et d'intellectualité qui ne peut mener qu'à l'excès ». Et de se rassurer : « Comme toutes les manifestations de la révolution germanique, la crise antiisraélite ne peut être qu'éphémère. »⁴³

Il est patent que l'un des ressorts des *Races* a échappé aux auteurs. Dans la pièce, en effet, le méfait des Juifs est de ne pas être Allemands, d'être des étrangers, des éléments perturbateurs dans la communauté séculaire. Le paradigme bien connu du « Juif déraciné » semble ne pas encore avoir traversé les frontières de manière massive. L'intelligentsia belge raisonne en termes de nations. Un article paru quelques mois plus tôt, *La Belgique devant l'Allemagne antisémite*, va dans le même sens et est éclairant sur l'état d'esprit en 1934. Son auteur, Alfred Errera, professeur de mathématiques à l'Université libre de Bruxelles (ULB) et échevin libéral de la commune d'Uccle, y dresse un argumentaire pour inciter la Belgique à intervenir en faveur des réfugiés juifs et pour susciter l'invention d'une stratégie diplomatique visant à faire pression sur l'Allemagne pour que cessent les exactions. Pour ce faire, Errera doit trouver une parade contre l'un des arguments qu'il entend régulièrement dans la bouche de ses

⁴² Armand Thibaut, « *Les Races* de Ferdinand Bruckner », dans *L'Indépendance belge*, 20 et 24 janvier 1934.

⁴³ Sam, « Au Parc. Les Races », dans *L'Étoile belge*, 23 septembre 1934.

compatriotes et qu'il partage en partie : « Après tout, ce sont des Boches, qu'ils s'arrangent entre eux ! »⁴⁴ À vrai dire, lui-même est mal à l'aise. Vouant une haine viscérale à l'Allemagne, contractée lors de la Première Guerre mondiale, ce fervent patriote ne pardonne pas aux Juifs allemands de ne pas avoir eu le moindre égard pour la « *Poor little Belgium* » et d'avoir suivi sans sourciller la belliqueuse Prusse. Il prêche cependant l'empathie : « [Les réfugiés juifs] sont des malheureux, et nous ne sommes pas des Boches. »⁴⁵

D'une manière générale, il faut souligner que le racisme est une croyance et une opinion plutôt marginale dans la presse belge dominante. Il est possible que sur cette question, le discours de l'Église ait eu une certaine influence. Si, comme l'a montré l'historien Lieven Saerens, le clergé est certes très ambivalent concernant les Juifs – réprouvant la violence physique, mais pas psychique –, elle est en revanche intransigeante dans sa condamnation du racisme⁴⁶. Celui-ci est en effet contraire à un élément fondamental du dogme qui fait descendre tous les hommes d'Adam et Ève et les réunit au sein d'une seule et même famille : la communauté catholique ayant à sa tête un seul homme, le pape. Il est vraisemblable que dans un pays aussi catholique que l'est la Belgique, cette position se soit imposée, selon des modalités différentes selon que l'on soit croyant ou non.

La critique de Paul Demasy : antisémitisme et concurrence littéraire

La critique la plus virulente paraît dans *Le Soir* sous la plume de Paul Demasy (1884-1966), dramaturge et journaliste (au *Soir* et à la *Wallonie* principalement). Ce futur collaborateur zélé des autorités d'occupation (notamment via son activité de journaliste à *La Gerbe*) prône à l'époque un apolitisme qu'il illustre dans son *Zeitstück* de 1935, *Panurge*, qui refuse toutes les idéologies⁴⁷. Pour lui, aucun aspect de

⁴⁴ Alfred Errera, « La Belgique devant l'Allemagne antisémite », dans *Le Flambeau*, 5 mai 1934, vol. 17, p. 493.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 495.

⁴⁶ L. Saerens, « L'attitude du clergé catholique belge à l'égard du judaïsme (1918-1940) », *op. cit.*, pp. 45-50.

⁴⁷ Nous renvoyons à l'article de D. Droixhe, « Le désarroi démocratique dans *Panurge* (1935) de Paul Demasy », sur <http://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/droixhe121105.pdf> (Bruxelles, 2007). Voici sa conclusion : « À la fin de la scène avec le sous-secrétaire, le gouverneur et l'archevêque, Panurge s'écrie : "C'en est fait. Je suis mort. Je ne distingue plus ma droite de

l'œuvre ne mérite l'indulgence. Les personnages mis en scène sont invraisemblables, tant ils sont maniaques et dégénérés et il est impossible que de tels fous constituent l'armée des militants du nazisme. « Est-ce que vraiment les Allemands de chair et de sang qui suivent Hitler sont si idiots que cela ? », se demande-t-il. « Croient-ils vraiment en cet évangile déraisonnable, en ce racisme chimérique, inhumain, et féroce ? [...] Hitler ne pourrait pas trop compter sur des malades de cette sorte. Il doit s'appuyer sur des éléments plus sains, sur des brutes moins cérébrales, mais mieux portantes. »⁴⁸ Dès lors, le critique dénie toute qualité documentaire au texte, décrété en outre sans qualité esthétique aucune. Mais l'attaque la plus cinglante, et la plus définitive puisqu'elle constitue la conclusion de l'article, concerne l'écrivain lui-même. « L'intelligence de Bruckner fait tort à son imagination créatrice. Je ne sais pas jusqu'à quel point ce n'est pas calomnier les hommes que de les présenter comme absolument indignes de toute sympathie. Il y a quelque chose d'inhumain, et d'un peu irritant, dans l'attitude d'un artiste qui refuse de prendre parti. Attitude d'intellectuel plus que de poète. Cette absence de passion, d'ailleurs, ressemble assez bien à l'incapacité juive de créer. Les pièces de Bruckner sont, avant tout, des documents sur sa race. N'attendons pas de lui les pleurs de sang et de feu que mérite le destin de l'autre race. N'est pas Nietzsche, Beethoven ou Schiller qui veut. »⁴⁹

Demasy fait sien, sans même s'en rendre compte semble-t-il, les ressorts du stéréotype le mieux déplié par les personnages de Bruckner : la froide raison intellectuelle des Juifs contre la foi idéale des Allemands. Ce lieu commun de l'antisémitisme se fonde sur un paradigme plus large qui repose sur une dichotomie structurale entre d'une part l'intellectualisme stérile parce que destructurant, individualiste et scientiste et, d'autre part, le mysticisme romantique tissant des liens entre les individus pour construire une société organiciste. Ces postulats sont partagés par les catholiques conservateurs disciples de Charles Maurras et d'Henri Massis et, plus généralement, par les tenants du néo-classicisme, dont est, à en juger par son œuvre, Paul Demasy.

ma gauche." Était-ce aussi, d'une certaine manière, le sentiment de Paul Demasy en 1935, devant le vide personnel de la perspective politique et le constat d'une impuissance généralisée ? Cela ou autre chose... »

⁴⁸ [Paul Demasy], « Les Races », dans *Le Soir*, 30 mars 1934.

⁴⁹ *Ibid.*

Nous ne pensons toutefois pas qu'il faille trop creuser les convictions idéologiques de l'écrivain pour expliquer sa détestation de son homologue autrichien.

De sept ans son aîné, le fils de petits commerçants liégeois a précédé le fils de banquier autrichien de plusieurs années dans la conquête des théâtres parisiens. Monté à Paris en 1906, il y devient pianiste pour films muets et essaye sans grand succès de faire jouer ses pièces de facture et aux thèmes très classiques. À force de persévérance, il parvient à faire jouer sa *Tragédie d'Alexandre* au Théâtre de la Renaissance (1919, une seule représentation), *La Tragédie du docteur Faust* au Théâtre de la Porte-Saint-Martin, *Jésus de Nazareth* et *Dalilah* à l'Odéon (1926), *la Tragédie d'Alexandre* à la Comédie française (1931) et *Milmort* au Théâtre de l'Œuvre (mis en scène par Paulette Pax, 1933). Les deux hommes creusent donc le même sillon et fréquentent le même sérail. Mais tandis que la trajectoire de Bruckner suit une courbe ascensionnelle stable étonnée par une reconnaissance par les pairs d'une portée internationale, celle de Demasy demeure d'une réussite très incertaine. Voilà qui est particulièrement difficile à supporter pour un écrivain certain de son talent et qui caresse des ambitions plutôt démesurées⁵⁰. Et, puisqu'il ne peut pas s'en prendre au Théâtre de l'Œuvre qu'il espère voir continuer à monter ses pièces, il s'en prend à Bruckner lui-même. Par la suite, il se mesurera à lui d'une manière plus littéraire en écrivant un *Hitler* joué au Théâtre de Belleville en 1936. Le texte n'a malheureusement jamais été édité et il est impossible d'en connaître le contenu. On peut supposer qu'il manifeste toute la fascination de son auteur pour la force virile incarnée par un « grand homme ». C'est d'ailleurs vraisemblablement cette fascination qui le mènera en 1940 à se convertir radicalement à l'Ordre nouveau, prêtant sa plume à la collaboration intellectuelle comme rédacteur zélé à *Aujourd'hui* et à *La Gerbe*⁵¹.

Ainsi donc, si le ressentiment de Demasy à l'égard des *Races* tient en partie à une divergence idéologico-esthétique, il s'explique aussi et surtout par une rivalité professionnelle. Comme Bruckner, Demasy

⁵⁰ Il suffit pour s'en rendre compte de consulter les lettres qu'il écrit à Maurice Marcinel (Maurice Dethier), de 1923 à 1936, AML, 08722/0036-0051.

⁵¹ J.-L. Hanuise, *Paul Demasy, approche de la tragédie d'Alexandre*, mémoire de licence, UCL, 1983.

cherche à percer par le théâtre politique. Cependant, il s'est toujours emparé de sujets historiques, même antiques, pour y parvenir. Le thème est visiblement peu porteur en 1934 et le succès des *Races* l'irrite autant qu'il lui inspire le désir de l'imiter. Restait, pour que la recette prenne, à discréditer l'original en disqualifiant son auteur pour cause de judéité. Il n'était ni le premier, ni le dernier, à tenter ce procédé...

Conclusions

L'héroïne des *Races*, Hélène, aurait pu s'appeler Cassandre, tant l'une de ses répliques sonne aujourd'hui comme une prophétie : « Devant cette vague immense, mugissante qui déferle sur l'Allemagne, sur toute l'Allemagne, je ne peux rien. »⁵²

Bruckner a beau décrire par les phrases les plus claires et Raymond Rouleau par la mise en scène la plus suggestive la « vague qui déferle sur l'Allemagne » et qui menace l'Europe, la presse trouve mille et un prétextes pour renforcer la posture du déni dans laquelle elle se complaît, sans doute par peur : les événements décrits sont éphémères, dépassés, démodés ; le problème est circonscrit à l'Allemagne et est de l'ordre de la guerre civile ; la pièce ne montre en fait qu'une poignée d'individus, etc. Avec quelques variantes, c'est ce même état d'esprit qui imprègne la vingtaine de coupures de presse que nous avons analysées. On n'y trouve donc pas les grandes fractures idéologiques des trois grands piliers du champ politique belge. Au contraire, l'article le plus clairement antisémite paraît dans le journal connoté neutre *Le Soir*, cependant que les auteurs qui écrivent dans la presse catholique tiennent des propos absolument opposés.

Deux explications sont à avancer pour comprendre ce consensus. Premièrement, le corpus que nous avons examiné ne concerne en fait que le petit sérail des amateurs de théâtre bruxellois. En son sein, les préoccupations esthétiques tendent à primer sur les considérations politiques, même si, comme nous l'avons vu, leur perception reflète en grande partie l'état de l'opinion générale. Deuxièmement, et corollairement, l'état du champ littéraire par rapport auquel ces critiques se positionnent n'est pas encore dans les conditions de

⁵² Ferdinand Bruckner, *Les Races*, dans *La Petite illustration*, n° 673, Théâtre n° 345, Paris, 5 mai 1934.

surpolitisation qui le travailleront à partir de la fin des années 1930 et surtout dans les années 1940. Si les grands paradigmes idéologiques hérités des décennies précédentes (le théâtre politique contre l'art pour l'art, le théâtre des masses contre le théâtre des individus, le problème de la responsabilité de l'écrivain) sont certes déjà décelables, la radicalisation en camps opposés arc-boutés sur un discours de l'invective n'est pas encore à l'ordre du jour, en Belgique tout au moins. Les groupements fascistes comme les mouvements antifascistes ne sont encore qu'embryonnaires.

Il résulte de ce constat pour l'historien la nécessité de toujours prendre la mesure exacte du contexte de toute prise de position. Concernant l'histoire de l'opinion publique belge à l'égard du fascisme, du nazisme et plus particulièrement de l'antisémitisme, un énorme chantier reste à investir, chantier d'autant plus démesuré que, comme nous avons tenté de le montrer, il exige un travail minutieux qui situe chaque discours par rapport aux différentes conjonctures qui l'encadrent (politique, culturelle, artistique, sociologique, etc.).

En outre, cette pièce, et sa réception en Belgique, pose une question relayée aujourd'hui par la polémique suscitée par le texte de Yannick Haenel puis sa mise en scène par Arthur Nauzyciel sous le titre *Jan Karski (mon nom est une fiction)* pour l'ouverture du festival d'Avignon 2011 : comment articuler les rapports entre théâtre, histoire et mémoire ? On se souvient que les historiens, menés par Annette Wieviorka, avaient dénoncé une méconnaissance des travaux des chercheurs, notamment dans la partie « fiction » du livre de Haenel, où Roosevelt, plongé dans la contemplation des jambes de sa secrétaire, ne prêtait qu'une oreille distraite au témoignage alarmé de Karski. En somme, on peut se demander si la pièce *Les Races*, malgré les intentions de témoignage et de combat de l'auteur, n'a pas été perçue, intentionnellement peut-être, comme une autre distraction par les critiques, comme si la mise en spectacle détruisait toute valeur politique et historique au témoignage, comme si, en 1934 du moins, la forme d'un théâtre politique et engagé dans le réel, pour le témoignage et le combat, restait à élaborer.

Le dramaturge Ferdinand Bruckner.

Le comédien et metteur en scène
Raymond Rouleau.

Culs de lampe (Georges Braun) du
texte *Les Races*, dans
La Petite Illustration, 5 mai 1934.