

Quand Berlin appréciait le Danton de Romain Rolland, en 1920

Jean-Claude François

Ce n'est pas le moindre paradoxe : alors que la France avait créé très timidement le *Danton* de Romain Rolland, à Paris, en 1900, c'est en Allemagne, à Berlin, que sa pièce trouva ses premiers succès. Le théâtre qui l'accueillait était le plus grand de la capitale de la très jeune République de Weimar, et son nom l'indique : *Großes Schauspielhaus*.¹ A sa tête, un illustre metteur en scène : Max Reinhardt.² A son programme, les grands « classiques » : *L'Orestie*, *Hamlet*. Mais cette scène apparaît d'emblée comme disproportionnée : trop grande pour des drames où la psychologie individuelle requiert une focalisation sur le jeu des comédiens. Max Reinhardt connaissait « l'autre » *Danton*, celui de Büchner, qu'il avait monté en 1916 au *Deutsches Theater* de la même ville, une salle comparable, dans ses proportions, à notre Comédie Française.³ Comment allait-il s'en sortir dans cette salle-cirque, à laquelle on prêtait la possibilité d'accueillir cinq mille spectateurs ?

Les grands quotidiens de Berlin lui consacrent des articles dans l'ensemble élogieux, et très détaillés, comme le voulait, en ce temps-là, la critique de théâtre.⁴ Il ne semble pas que le gigantisme de la salle ait nui à l'aura des grands comédiens employés. La Révolution Française est, après tout, une affaire de vastes espaces, de la Salle du Jeu de paume de 1789 à la Place de la Révolution de 1794. C'est aussi une galerie de grandes figures, comme dans *L'Illiade* : pour Paul

Wiegler, Danton est un « Achille de la Révolution ».⁵ Pour Robespierre, par contre, pas de rapprochement avec un héros homérique. Car l'auteur, « le Français Romain Rolland », a voulu « humaniser » le « fanatique de la vertu » en modeste locataire de « la veuve Duplay » (ce qui est inexact, car le sieur Duplay est présent dans l'action). Le feu sacré semble brûler plus intensément chez Saint-Just.

Le décor est disposé astucieusement pour les deux premiers actes, qui sont des « intérieurs ». Dans l'immensité du plateau, aménagé en escalier, la lumière peut mettre en valeur une haute fenêtre ouvrant sur un ciel bleu pâle (chez les Desmoulins) ou le mur aveugle de la pièce de travail (Robespierre chez les Duplay). Pour le troisième acte, Max Reinhardt joue avec les différences de niveau. Tout en haut du plateau, les « dantonistes » derrière des grilles. Au milieu, les tables du Tribunal Révolutionnaire et en bas, presque au devant des spectateurs, « les foules de sans-culottes au bonnet rouge ». Le rapport scène-salle est ainsi instauré comme si les spectateurs étaient le public du tribunal. Max Reinhardt, en bon magicien, fait sortir de partout « la populace », ce qui fait trembler le sol, effet accentué par le vacarme des tambours.

Comme toujours, les principaux interprètes ont droit à une description précise de leur apparence et de leur jeu. Prenons Paul Wegener,⁶ qui joue Danton :

« Son Danton s'avance majestueusement, comme

1. Dans le Berlin d'aujourd'hui un grand bâtiment néo-classique existe encore, sous le nom de Konzerthaus. Construit par Friedrich Schinkel entre 1818 et 1821 (on lui doit aussi l'opéra Staatsoper, non loin de là), il est le siège de l'orchestre symphonique de Berlin. Mais en 1920, l'appellation *Großes Schauspielhaus* avait été donnée à une très grande salle de Berlin, le Zirkus Schumann, aménagée comme un théâtre moderne, et plus « populaire » que le vrai « grand théâtre » de Schinkel, réputé « aristocratique ».

2. Max Reinhardt (1873-1943) fut d'abord comédien. Il fut mêlé très tôt à la vie théâtrale de Berlin, à ses conflits entre le naturalisme et le « théâtre d'art », et devint le directeur (et propriétaire) de plusieurs scènes. A la fois classique (mises en scène de Shakespeare) et moderniste (les auteurs de son temps, comme Hofmannsthal, Wedekind, Ibsen, Strindberg), il a les moyens de spectacles grandioses, et invités à Vienne, Paris et Londres. Il lui faut de grands espaces, comme le parvis de la cathédrale de Salzbourg, où il crée un festival qui dure toujours. On lui a reproché une certaine mégalomanie et sa volonté de rapprocher tous les spectateurs dans la communion autour de son art.

3. La « jauge » est respectivement de 539 places (*Deutsches Theater*) et de 826 places (Salle Richelieu).

4. La source de toutes les critiques citées est le remarquable livre, en deux volumes, de Günther Rühle : *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik*, Henschelverlag, Berlin, 1988. Günther Rühle, grand critique de théâtre à la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, a réussi à rassembler des centaines d'articles parus dans la presse des années de la République de Weimar, qu'il fait commencer en 1917 sur le plan théâtral et qui s'achève en 1933 avec la mise au pas de tous les théâtres par le régime nazi. Chaque saison est située dans une introduction historique, de même que chaque production retenue comme événement de l'année. Dans le cas qui nous occupe, la source est le volume I, pages 203 à 209. Pour les citations qui vont suivre nous adopterons le sigle *Rühle I*.

5. *Rühle I*, p. 204-206, article de Paul Wiegler dans le journal *BZ am Mittag*, du 16.2.1920 Paul Wiegler (1878-1949) était un démocrate libéral, qui fut membre de la rédaction de la revue *Sinn und Form*, éditée en zone soviétique après 1945, mais non alignée sur l'idéologie du « réalisme socialiste ».

6. Paul Wegener (1874-1948) était un « acteur-fétiche » de Max Reinhardt, recruté par lui dès 1906 au *Deutsches Theater*. Sa stature lui permettait de jouer les « grands premiers rôles », dans les classiques en particulier (le colonel Kottwitz dans *Le Prince de Hombourg*, Holopherne dans une pièce de Hebbel, Méphisto, Jago, Macbeth, Richard III, etc.). Après 1945, il fut un des premiers à retrouver les planches, car il était considéré par les Alliés occupant Berlin comme non compromis avec le nazisme. Un de ses derniers rôles : *Nathan-le-Sage* dans la pièce éponyme de Lessing.

un capitaine sur le pont d'un bateau, il frappe du pied, il crache des injures à la ronde, il s'arrache la chemise (...) c'est l'incarnation physique et morale d'une force humaine bien supérieure à la moyenne ».

Werner Krauß⁷ est un Robespierre à l'opposé de Danton :

« Avec sa chevelure rousse, ses vêtements noirs, son col rouge, il rend bien le fanatisme grâce à la pénétration coupante de ses paroles, à ses mouvements saccadés, à son regard fixe ».

Le Saint-Just d'Ernst Deutsch⁸ n'est pas moins fanatique :

« Un corps amaigri, fluet, plongé dans l'extase ».

Un autre grand de la critique, Herbert Jhering,⁹ commence par distinguer Büchner et Romain Rolland. Chez le premier, les faits historiques étaient encore présents à l'esprit et bouillonnaient comme une lave non éteinte, ils étaient en eux-mêmes « un appel, une protestation, une charge offensive ». Chez le second on trouve la volonté d'analyser de façon critique ce passé à la lumière des idées qui l'ont porté. De ces idées restent leur abstraction, leur sens profond, leur aboutissement radical. De cette manière, l'opinion de l'auteur apparaît mieux, mais ce n'est pas une « pièce à thèse » (*Tendenzstück*). Il rend Robespierre petit, Saint-Just étroit, mais ne retire pas à Danton sa grandeur « d'homme sans liens ».

Une autre façon de comprendre la Révolution Française en ses moments paroxystiques consiste à mettre la rhétorique au premier plan : c'est elle qui crée l'action et non l'inverse. Danton n'est pas un « caractère », c'est un orateur, et même dans les scènes « intimes » des actes I et II, il se croit sur une tribune. C'est d'ailleurs visible dans le décor, qui place les comédiens très près du public, sans souci d'imitation naturaliste (que donneraient meubles authentiques et objets caractéristiques).

De ce parti pris de mise en scène découlent des « défauts » comme ce qu'on appelle aujourd'hui le « sur-jeu ». C'est le cas pour les interprètes de Saint-Just et Robespierre, ce dernier étant qualifié de « puce prosélytique ». D'autres acteurs sont dirigés vers un jeu « discret » pour faire contraste : Phillipeaux (Aribert Wäscher) et Fabre d'Eglantine (Hans Schweikart).

De la même façon, le public est appelé à « surjouer » son rôle de foule spectatrice, à commencer par les « faux spectateurs », désignés par Romain Rolland, comme le peintre David, qui se mêlent au déroulement de l'audience du Tribunal Révolutionnaire (acte III) et invitent les « vrais » spectateurs à en faire autant. Le critique est contre cette fusion, ou même confusion, qui va jusqu'au point de répartir des figurants dans la salle.

Quand on sait le rôle que jouera Jhering pour justifier la « distanciation » et combattre « l'identification » au théâtre (il fut ardent défenseur de Brecht), sa formule, somme toute critique, n'étonne pas : « l'art ce n'est pas l'illusion ». Max Reinhardt semble pris à son propre piège : il provoque l'excitation et néglige l'explication. Que le peuple soit représenté sous la forme d'un « tableau vivant », c'est possible, mais s'il intervient en masse, comme à la fin de la grande scène du tribunal, on aboutit à une confusion sans expression des points de vue par la voix de « leaders » (*Exponenten*). Danton sauve finalement la mise dès qu'il parle : on l'écoute planter ses répliques comme autant de banderilles.

Un avis globalement négatif est donné par Paul Fechter.¹¹ Il oppose d'emblée Büchner et Romain Rolland, qui n'a réussi à écrire qu'une « histoire dure à avaler ». D'où son aveu : pendant deux actes il a songé à fuir, il n'est resté que par curiosité. Car la question est : qu'a cherché Max Reinhardt en embarquant dans cette galère ? Donner à penser sur l'image de la Révolution Française, alors que les maigres essais d'imitation de celle-ci en Allemagne n'ont donné que du chaos ? En fait, c'est la longue scène qu'est le IIIème acte qui a intéressé Max Reinhardt. Paul Fechter fait une allusion à un poème de Schiller, qui se termine par : « et la scène se transforma en tribunal ». Et il est vrai que le vaste public (évalué à trois mille personnes) se met à suivre avec attention ce qui était resté jusqu'ici « cantonné » à deux chambres.

Max Reinhardt ouvre le plateau en grand, réduit auparavant à un quart de son volume. Il utilise à plein les fameux « projecteurs coniques », typiques de l'esthétique expressionniste. Du coup, tout l'espace est éclairé et la salle est quasiment envahie, « dans tous

7. Werner Krauß (1884-1959). Commence par une carrière assez heurtée de comédien itinérant. Remarqué par Max Reinhardt, il entre au Deutsches Theater en 1913, où il excelle dans les pièces de Wedekind. Il porte très haut l'art de se grimer, de se « mettre dans la peau » du personnage. Il « est » Wallenstein, Shylock, Guillaume Tell, Jules César, Napoléon. Après la guerre, on lui reproche, à juste titre, sa collaboration au film antisémite *Le Juif Süß* (de Veit Harlan, 1934). Interdit de scène pendant quelque temps, il revient sur les planches dès 1948.

8. Ernst Deutsch (1890-1969). Originaire de Prague, il débute à Vienne, où il devient la vedette des pièces expressionnistes, pour son allure « enflammée » (succès dans *Le fils*, de Hasenclever, en 1916, la pièce emblématique de ce courant esthétique). Pourchassé en tant que Juif, il passe la période nazie aux Etats-Unis, et ne revient qu'en 1947. Il triomphe encore durant de longues années, notamment dans *Nathan-le-Sage*, de Lessing (en 1954).

9. Herbert Jhering (1888-1977). Un des meilleurs critiques de théâtre des années weimariennes, avec Alfred Kerr. Il fut aussi metteur en scène. Il polémiqua avec Max Reinhardt sur le côté « commercial » de son style théâtral et défendit la vocation « politique » de la mise en scène (chez Brecht, Piscator et Engel). Il eut l'interdiction d'écrire des critiques sous le 3^{ème} Reich, reprit la plume après 1945, en zone soviétique, appuya le Berliner Ensemble de Brecht contre les tenants du « réalisme socialiste ». Ses critiques furent rassemblées en des livres qui font encore autorité. Sa critique de *Danton* parut dans *Der Tag*, de Berlin, le 17.2.1920 (cf. *Rühle I*, p. 206-207).

10. Aribert Wäscher (1895-1961) eut une longue carrière, comme pilier des grands théâtres berlinois. Dans le *Danton*, il est encore jeune ; il fera son succès bien plus tard, dans des personnages grotesques de Kleist, Büchner et Wedekind.

Hans Schweikart (1895-1975) eut une carrière encore plus longue, fut aussi metteur en scène et scénariste. Dans *La Mort de Danton* de Büchner il joua le rôle de Camille Desmoulins. Il dirigea le grand théâtre de Munich, où il invita des metteurs en scène « sulfureux » comme Brecht et Kortner, et lança Dürrenmatt encore peu connu.

11. Paul Fechter écrit dans un journal de la droite nationaliste, *Deutsche Allgemeine Zeitung* (cf. *Rühle I*, p. 207-209, article du 16.2.1920). Sa critique est ici purement esthétique, et ne laisse pas penser à sa future collusion avec le 3^{ème} Reich.

les coins et recoins », de comédiens et comédiennes, qui rivalisent d'interpellations et d'interjections. Paul Fechter n'apprécie guère ce côté « racoleur », assez inhabituel dans les théâtres classiques. C'est l'existence même de ces « figurants » qui le gêne. Heureusement qu'il y a Danton (c'est-à-dire Paul Wegener), violemment éclairé, capable d'attirer sur lui l'attention d'une foule artificielle et composite. Son rire est, au sens littéral, « vrombissant », et il est capable, en certains moments, d'entraîner avec lui une « vague énorme » de rires et d'applaudissements. C'est du grand art, mais pour le constater nul besoin d'un cirque, un « théâtre normal » aurait suffi.

L'année 1920 fut donc celle de la célébrité relative pour Romain Rolland dramaturge en Allemagne. En

1922, on se souvient encore de la mise en scène de Max Reinhardt,¹² à propos d'une représentation de *Napoléon ou les Cent-Jours*, de Christian Dietrich Grabbe, la seule pièce digne de rivaliser avec *La Mort de Danton* de Büchner, sur le thème de la Révolution française, vue ici dans ses derniers soubresauts. La même année, le Deutsches Theater de Berlin donna *Les Loups*, dans une mise en scène de Berthold Viertel (un futur collaborateur de Brecht), mais sans laisser de trace notable.

février 2010

Jean-Claude François est professeur émérite de l'université de Nantes et membre du comité de rédaction de la revue *Allemagne* d'aujourd'hui.

12. Le souvenir laissé est avant tout celui de la foule des faubourgs envahissant le plateau (cf. *Rühle I*, p. 321). La pièce de Grabbe fut écrite en 1831, celle de Büchner en 1835.