



CLASSIQUES
GARNIER

Édition de MAZELIER-LAJARRIGE (Catherine), « Présentation », *Pantomimes fin de siècle en Autriche et en Allemagne. Textes et contextes*, p. 353-359

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-12938-7.p.0353](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-12938-7.p.0353)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2022. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

PRÉSENTATION¹

La pantomime orientale que propose le jeune écrivain berlinois Friedrich Freksa (1882-1955), publiée² et représentée pour la première fois en 1910, remporte un immense succès sur les scènes allemandes et européennes. D'abord mise en scène à Berlin par Max Reinhardt aux Kammerspiele de Berlin, le 24 avril 1910, puis donnée à Munich, Londres et Paris, elle est la première réalisation scénique d'envergure d'une pantomime, avant le spectacle de masse que constitue *The Miracle / Das Mirakel*. Victor Hollaender en compose la musique et Ernst Stern, fidèle collaborateur de Reinhardt, signe les décors. Elle est également servie par des actrices et acteurs prestigieux, et non des mimes professionnels, ainsi que le souligne le metteur en scène³ : Grete Wiesenthal, pour le rôle-titre, ainsi que sa sœur Elsa dans le rôle de la servante de Sumurûn, Paul Wegener dans le rôle du vieux Cheik, Rudolf Schildkraut dans celui du bossu, ou encore Alexander Moissi dans celui de Nour al Din. Le texte a été inspiré à Freksa par une idée de Grete Wiesenthal, qui souhaitait représenter un couple d'amoureux se détachant d'une masse de personnages féminins, les amies de la femme, afin de créer par ce spectacle une « pantomime nouvelle », aux antipodes d'une grammaire gestuelle stéréotypée⁴. Freksa s'est inspiré de plusieurs contes des *Mille et une nuits*, mettant l'accent sur quelques images fortes et contrastées, notamment lors d'un travail « de plateau » avec Max Reinhardt, une « pure expérience artistique destinée à prouver de quelles performances les acteurs allemands

1 Cette présentation est une version abrégée et remaniée de : Catherine Mazellier-Lajarrige, « Max Reinhardt et la pantomime : entre esthétique et stratégie, à l'exemple de la réception de *Sumurûn* en France », *L'art et la technique à la conquête de l'espace*, op. cit., p. 169-181.

2 Friedrich Freksa, *Sumurûn. Eine Pantomime in neun Bildern. Nach orientalischen Märchenmotiven*, Berlin, Erich Reiss, 1910.

3 Article de René Chavance dans le Recueil factice de coupures de presse sur *Sumurûn* à Paris en 1912, BNF, site Richelieu, fonds Rondel, RO-11456.

4 Grete Wiesenthal, « Tanz und Pantomime » [1910], art. cité.

sont capables⁵ ». La double intrigue amoureuse qui structure les neuf tableaux permet à deux danseuses de mettre en valeur tout leur art : Grete Wiesenthal en favorite dans le harem du Grand Cheik, et Leopoldine Konstantin en belle danseuse, esclave jalousement gardée par une sorte de Quasimodo, un saltimbanque bossu. Le personnage du bossu est le pantin de la belle danseuse ; il aimerait pourtant la manipuler comme la marionnette de bois qu'il maltraite devant le public du bazar, avide de spectacle⁶.

Ce spectacle est un grand succès populaire, qui contribue à renflouer les caisses des théâtres de Max Reinhardt. Ce magicien de la scène, qui a révolutionné la représentation théâtrale par ses innovations en matière de décors et d'éclairage, au service d'un art festif, repense l'inscription des corps et des objets dans l'espace, les fait advenir comme signes à part entière, dans un théâtre visuel de plus en plus performatif. Même si la mise en scène de *Sumurûn* des concessions au goût du public par certains aspects triviaux, le caractère monumental – 15 acteurs et 45 figurants sont sur le plateau –, l'exacerbation des pulsions et le fantasme d'un Orient de pacotille, sa porte également des exigences esthétiques qui n'ont pas toujours été appréciées par la critique allemande : certains contemporains raillent le kitsch oriental, l'intrigue trop touffue, les gags et *lazzi* hérités de la *commedia dell'arte*, le mélange de tragique et de comique, que Reinhardt admire tant chez Shakespeare. Quant à Erwin Lang, déçu par la gestuelle largement conventionnelle des acteurs, il salue tout de même la prestation de Rudolf Schildkraut et surtout celle de son épouse Grete Wiesenthal, pionnière d'une « pantomime nouvelle », non mimétique, où le geste ne veut pas singer la parole mais bien créer un art autonome⁷.

Les tournées, dans l'espace germanique et au-delà, permettent à Reinhardt de toucher les publics les plus divers, d'avoir un retour critique sur son travail et de rentabiliser ses spectacles : il s'agit pour

5 Friedrich Freksa, « Pantomimenexperiment » dans Friedrich Freksa, *Hinter der Rampe. Theater glossen*, München, Leipzig, Georg Müller, 1913, p. 111-116, ici p. 116 : « ein rein künstlerisches Experiment, das da erweisen sollte, welcher Leistungen deutsche Schauspieler fähig sind... ».

6 On trouve une mise en abyme similaire dans le premier tableau des *Métamorphoses de Pierrot*.

7 Sur la réception de *Sumurûn* en Allemagne, cf. Hartmut Vollmer, *Die literarische Pantomime, op. cit.*, p. 306-308.

lui de conquérir de nouveaux marchés. D'où le recours à des sujets qui « voyagent » bien, que ce soit la légende médiévale du *Miracle* ou l'Orient des Mille et une Nuits. *Sumurûn* sera 45 fois à l'affiche des Kammerspiele de Berlin entre la Première et mai 1914 ; une tournée internationale de 120 représentations remporte un succès phénoménal à Londres, Budapest et New York. Reste à conquérir le public parisien, réputé connaisseur en matière d'art dramatique.

Huit représentations sont ainsi données au théâtre du Vaudeville à partir du 24 mai 1912. L'attente est très forte à l'égard du metteur en scène et directeur berlinois, admiré tant pour ses innovations techniques que pour son traitement des classiques, et déjà encensé dans l'ouvrage de Jacques Rouché, *L'Art Théâtral moderne* (1910). L'avant-programme attise encore les attentes du public : « Le 24 mai, donc, Paris va être appelé à juger l'œuvre d'un homme de théâtre considérable qui a été acclamé dans toutes les grandes villes qui cultivent avec éclat l'art dramatique, et Paris dira certainement ce qu'ont dit toutes les autres capitales [...] »⁸. Alfred Mortier, collaborateur du théâtre du Vaudeville, loue les « artistes d'élite » de Reinhardt et le compare à Antoine pour la rigueur dans le choix du répertoire. L'attente est également forte à l'égard d'« une œuvre dont la mise en scène est peut-être la plus réussie », qui, « après avoir passionné Londres et Vienne pendant des mois, fait en ce moment fureur à New York », et « dont 3 000 représentations n'ont pas épuisé le succès colossal »⁹. Le programme illustré du spectacle, en 13 pages, souligne que Reinhardt « s'occupe aussi de récréer [*sic*] la Pantomime qui était jusqu'ici ravalée aux spectacles inférieurs ; et au lieu de faire représenter la pantomime par des acteurs insignifiants, il introduit les plus grands tragédiens de sa troupe »¹⁰.

Quant aux acteurs, précisément, la distribution a été modifiée pour la tournée parisienne, comme c'était déjà le cas pour les représentations londoniennes au Coliseum et au Savoy Theatre en 1911 : les sœurs Wiesenthal, qui avaient pourtant renoncé à d'autres engagements pour multiplier les représentations de *Sumurûn* à Berlin, après le succès de

8 Avant-programme du Théâtre du Vaudeville, mai 1912, non numéroté (BNF, 8-RO-11455). Reinhardt a été remarqué à Berlin par Jacques-Charles, directeur de l'Olympia, mais il préfère à cette salle de music-hall un « vrai théâtre », d'où le choix du « Vaudeville ».

9 *Ibid.* Cette annonce contient une erreur, puisque *Sumurûn* ne voyagera à Vienne qu'en février 1913.

10 Programme de *Sumurûn* au Théâtre du Vaudeville, 1912, BNF, RO-11454, p. 3.

la Première¹¹, sont à présent en tournée avec d'autres spectacles en Allemagne et dans le reste de l'Europe. Grete Wiesenthal, qui jouait le rôle-titre, est remplacée par Maria Carmi – la Madone dans *The Miracle* –, sa sœur Elsa laisse la place à Charlotte Fedak dans le rôle de la servante, tandis que la danseuse est jouée, comme à Berlin et Londres, par Leopoldine Konstantin¹². Gertrud Eysold joue pour sa part la mulâtresse, femme du harem. On retrouve Paul Wegener en Cheik, mais l'action est simplifiée : les rôles de la vieille, du nègre et du jeune Cheik sont supprimés, le bossu et Nour al Din¹³ sont présentés comme des frères, et la trame se voit réduite à une seule intrigue amoureuse. Elle se concentre sur l'amour de Nour al Din pour Sumurûn et sur la jalousie du bossu, éternel perdant¹⁴, à présent joué par Paul Biensfeldt, et dont la dimension tragique est atténuée. Non seulement l'intrigue est simplifiée, mais le programme insiste malicieusement sur son universalité : lorsque le bossu est laissé pour mort, Nour al Din court chercher l'inspecteur du bazar. « Selon la coutume de la police de tous les pays, l'inspecteur arrive trop tard, car entre temps la danseuse a fait disparaître le bossu dans un sac et l'a jeté devant la porte de la boutique¹⁵. »

La déception que reflètent les critiques françaises est inversement proportionnelle aux attentes suscitées. Certes, on loue le talent des acteurs, la virtuosité de leur jeu, la puissance d'expression des visages, surtout

11 Henning von Kügelgen, « SUMURÛN – Malheur oder Mißverständnis ? », *Max Reinhardt's Theater im Film*, Margot Berthold (Hg.), München, Münchner Filmzentrum, 1984, p. 9-19, p. 10. La captation filmique de la mise en scène, dès mai 1910, par la « Deutsche Bioskop-Gesellschaft » témoigne d'un espoir d'élargir encore le public potentiel, mais le résultat très décevant conduit à suspendre rapidement les projections (Henning von Kügelgen, « Sumurûn auf der Leinwand », *ibid.*, p. 13-19). *Sumurûn* est adaptée au cinéma en 1920 par Ernst Lubitsch, qui en écrit le scénario en collaboration avec Hanns Kräly et accentue le tragique. Le film est certes muet, mais non par essence, puisqu'il contient des dialogues, reproduits sur des cartons.

12 Le programme de Londres précise « a Beautiful Oriental Slave » : Heinrich Huesmann, *Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen*, München, Prestel, 1983, Nr 2449.

13 Nour al Din est joué par Alexander Moissi, qui conserve dans le programme parisien son prénom italien Alessandro.

14 Dans ses souvenirs, Ernst Stern note que visage du bossu était maquillé de blanc, tel un Pierrot (Ernst Stern, *Bühnenbildner bei Max Reinhardt*, Berlin, Henschelverlag, 1955, p. 53). On pourrait également voir dans ce rôle une influence de la pièce de Richard Specht, *Pierrot bossu* (1895).

15 Programme de *Sumurûn* au Théâtre du Vaudeville, RO-11454, p. 3.

celui de Leopoldine Konstantin, et l'atmosphère « funambulesque¹⁶ » de l'ensemble, soutenue par la musique de Felix Hollaender. L'emprunt au théâtre japonais du *hanamichi* (littéralement « chemin fleuri ») – sans doute sous l'influence de la tournée européenne de l'actrice Sada Yakko –, cette avancée de la scène en surplomb des fauteuils d'orchestre, trait d'union entre illusion et réalité, est très apprécié pour la proximité qu'il crée avec la salle¹⁷. Mais les critiques parisiens ont la dent dure pour plusieurs motifs. Tout d'abord, ce qui faisait l'exotisme de ce spectacle à Berlin ou à Londres ne provoque plus l'émerveillement du public parisien, qui ne peut s'empêcher d'établir une comparaison avec les Ballets russes et les somptueux décors et costumes de Léon Bakst pour *Shéhérazade* : « [...] au point de vue artistique, M. Reinhardt vient un peu tard – j'entends à Paris – pour nous initier aux merveilles théâtrales d'un décor oriental. Nous avons été gâtés, depuis quelques années, par l'étonnant kaléidoscope de Bakst. *Shéhérazade* est encore devant nos yeux avec toutes ses richesses de couleurs, de décors et de costumes [...]. » En comparaison, le conte oriental de Reinhardt lui paraît « un peu pauvre », les couleurs et les lumières décevantes : « Ces jaunes, ces verts, ces rouges, nous les avons vus déjà "égayant" de leur couleur lunaire le bâtiment A ou le bâtiment B d'une caserne de l'est. La lumière, en matière dramatique, ne vient pas toujours du nord lorsqu'il s'agit de décors¹⁸. » La simplicité du noir et blanc dans les décors d'Ernst Stern et la « dramaturgie de la lumière », qui ont pourtant fait la réputation de Reinhardt, ne sont pas jugés convaincants. Les décors, réduits à quelques pans de mur unis et à des rideaux d'étoffe sombre, sont jugés d'une « simplicité rudimentaire¹⁹ » : le public parisien est déçu.

L'argument de l'originalité tombe également à plat : *Sumurûn* avait été conçue par Grete Wiesenthal – certes absente à Paris – afin de représenter

16 Article d'Edmond Sée dans le Recueil factice, R0-11456. Le critique y salue Reinhardt comme « l'Antoine de Berlin ».

17 La mise en scène pour les scènes allemandes ajoute un prologue, dans lequel Nour al Din s'avance sur le *hanamichi*, déclarant au public : « Je viens à vous depuis des contrées lointaines par le chemin fleuri de la vie ». Cf. Ernst Stern, *Bühnenbildner bei Max Reinhardt*, op. cit., p. 53 (« Ich komme zu euch aus fernen Landen über den Blumenweg des Lebens. ») Sur ce prologue, cf. Hartmut Vollmer, *Die literarische Pantomime*, op. cit., p. 302-303.

18 *Ibid.*, Article de G. de Pawlowski.

19 Article de Robert de Flers dans le Recueil factice d'articles de presse sur les jubilés et anniversaires de Max Reinhardt, BNF, 8-RT-12390.

« pour la première fois une pantomime moderne d'envergure²⁰ », la plupart des pantomimes au tournant du siècle n'ayant pu être représentées pour des raisons techniques et financières. Toutefois, cette originalité n'en est plus une pour qui a vu le mimodrame de Catulle Mendès, *Chand d'habits*²¹, ou *L'Enfant prodigue* de Michel Carré, joué vingt ans plus tôt : « Car, au bon vieux temps, nos pères ont vu sur le boulevard des mimes qui avaient découvert la formule que M. Max Reinhardt prétend avoir inventée²². » En outre, *Sumurûn* passe moins pour une « pantomime d'envergure » que pour un spectacle de foire, notamment en raison des scènes de harem : « Cette rudesse, ce manque de grâce vient peut-être d'un entraînement physique excessif qui rapproche la mime de l'acrobate plutôt que de la danseuse, mais il en résulte (très rarement, je le reconnais) des gestes disgracieux qui rappellent un peu trop l'athlétisme hommasse de ces femmes, qui, à la foire, jouent la pantomime devant une boutique²³. » Le critique Paul Souday est même plus sévère encore lorsqu'il établit implicitement un rapprochement avec les Hanlon-Lees :

Cette machine informe et falote a bénéficié, paraît-il, d'une vogue énorme en Allemagne et en Angleterre : on l'a jouée assidûment pendant des mois à Londres, dans trois théâtres à la fois. Qu'est-ce que cela prouve ? Que les Anglais raffolent des clowneries burlesques. Nous le savions. Les Allemands partagent aujourd'hui ce goût : c'est leur affaire. Je doute que cette mode s'acclimate à Paris. Le café-concert, les foires de Neuilly et de Montmartre nous suffisent²⁴.

Parmi les causes de rejet figurent également la scène d'amour entre Sumurûn et Nour al Din, jugée scandaleuse, ou bien les jambes nues des actrices. Un « Monsieur de l'Orchestre » est frappé par le « costume intermittent » de la danseuse, « qui lui permet de révéler quelques-unes des perfections de sa plastique²⁵ ». À ces raisons s'ajoutent des préju-

20 Grete Wiesenthal, « Tanz und Pantomime », art. cité, p. 39 : « [...] zum ersten Mal [kam] eine moderne Pantomime in größerem Stil auf die Bühne ».

21 Robert de Flers, dans l'article cité, fait le rapprochement avec ce mimodrame de Catulle Mendès.

22 « Comment ils ont joué », article signé Émery dans le Recueil factice, R0-11456.

23 Article de G. de Pawlowski dans le Recueil factice, R0-11456.

24 Article de Paul Souday, *ibid.*

25 Feuilleton du *Figaro* du 26 mai 1912, dans le Recueil factice d'articles de presse sur les jubilé et anniversaires de Max Reinhardt, 8-RT-12390.

gés antiallemands exacerbés par l'humiliation de la défaite de 1870, toujours cuisante.

En somme, il se dégage le sentiment d'un *kairos* manqué, d'une réception parisienne ratée pour un spectacle qui n'est sans doute pas, il est vrai, la plus grande réussite artistique de Max Reinhardt, et qui souffre surtout de l'absence de Grete Wiesenthal et de Rudolf Schildkraut, porteurs d'une nouvelle expressivité et d'un désir de moderniser la pantomime.