

**Zeitschrift:** La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère  
**Herausgeber:** Association des musiciens suisses  
**Band:** 1 (1907-1908)  
**Heft:** 16

**Artikel:** Notes sur le théâtre [suite et fin]  
**Autor:** Appia, Adolphe  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1068769>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 10.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# La Vie Musicale

**SOMMAIRE :** Notes sur le Théâtre (suite et fin), ADOLPHE APPIA. — *Les Jumeaux de Bergame*, EDOUARD COMBE. — La musique en Suisse : Aarau, Berne, Genève, Lausanne, Neuchâtel. — La musique à l'Etranger : Lyon, Paris. — Echos et nouvelles. — Nécrologie. Bibliographie. — Revue des Revues. — Société de gymnastique rythmique. — Calendrier musical.

## Notes sur le Théâtre.

(SUITE ET FIN)

La musique, à elle seule, n'exprime jamais le phénomène, mais l'essence intime du phénomène.

SCHOPENHAUER.

En matière de théâtre « le phénomène » c'est le réalisme ; c'est l'indication historique, géographique, sociale ; ce qui présente une espèce d'arbre, de maison, d'individus. « L'essence intime du phénomène » sera donc — dans le phénomène choisi par l'auteur de la pièce — les éléments qui ont une valeur impérissable.

Le « motif de l'épée » dans *l'Anneau du Nibelung* ne saurait exprimer l'objet d'une épée, mais bien la valeur défensive de cette arme, avec ce qu'elle comporte d'associations d'idées et de suggestions dans le drame. Aussi est-ce la résolution de Wotan en face du Walhall — à la fin de *l'Or du Rhin* — qui oblige ce motif à retentir : la résolution de prendre désormais la défensive et d'en accorder le moyen à ses créatures (Siegfried). Le « motif de l'épée » exprime une attitude intérieure. Voilà l'essence intime du phénomène.

Une action dramatique est une combinaison de ces deux notions, si bien distinguées par Schopenhauer. Et le secret de la mise en scène sera de comprendre comment ces deux éléments dramatiques se réalisent *pour nos yeux* ; comment il sera possible en quelque sorte de les doser sur la scène, pour obtenir une constante et parfaite concordance avec l'intention du dramaturge.

Or, cette intention ne dépend-elle pas des ressources qu'on lui offre au théâtre ?

Le théâtre se distingue des autres arts en ce qu'il est ou bien ... un livre (pour quelques-uns c'est sa seule existence !), alors ce n'est pas le théâtre et pas non plus un livre ... ; ou bien et *seulement* une réalisation intégrale qui demande le concours de volontés distinctes et toutes asservies à une seule et tyrannique direction.

Comment exiger à la fois du même homme et le génie dramatique et la connaissance des ressources techniques de son temps, en faveur de la mise en scène ? La division du travail s'impose, là comme ailleurs. Le peintre ne tisse pas sa toile, le dramaturge ne saurait acquérir le savoir nécessaire à la réforme de la mise en scène. Faisons les premiers pas ; il nous aura bien vite rejoint pour marcher avec nous au devant d'un art scénique, souple et conscient de sa souplesse.

Le phénomène est représenté sur la scène par la peinture des décors. Nous n'avons donc actuellement guère que le phénomène ; élément nécessaire sans doute à l'art dramatique, mais qui doit être subordonné à son supérieur. En outre il est sans contact possible avec la musique, et la musique étant par excellence le principe stylisateur, s'en éloigner n'est pas la direction que nous cherchons à prendre. Nous possédons deux formes dramatiques : la pièce parlée et la pièce chantée. La première, privée de l'élément stylisateur ou « modificateur », oscille forcément entre un réalisme exaspéré (et exaspérant) et un idéalisme qui tend à se rapprocher de l'expression que la musique seule détient. — La seconde, la pièce chantée, est privée par définition du réalisme ; et pourtant elle s'en est emparée avec violence et compte actuellement des œuvres séduisantes, mais bâtardes, où chaque mot devrait être compris pour justifier le réalisme scénique, et dont malheureusement il faudrait détourner les yeux toute la soirée pour suivre le livret ... dans l'obscurité. Voilà où mène la confusion des principes essentiels<sup>1</sup>.

En décors, nous avons le luxe tiré furtivement du grand opéra de jadis, ou bien le réalisme tiré officiellement de la pièce moderne. Et c'est tout.

Alors le musicien reste là, seul, devant son rêve irréalisable dès le germe. Le dramaturge qui ne veut pas se plier à la loi du réalisme obligatoire et ... si restreint, reste là, seul, avec toutes les possibilités latentes d'une pensée dramatique souple et profonde. Le metteur en scène coupe ce qui dépasse. La conception dramatique se replie sur elle-même pour entrer dans le cadre rigide qu'on lui offre comme définitif. Le « phénomène » triomphe ! Il triomphe avec ou sans musique ; et même, depuis longtemps, on en vient à fonder des morceaux symphoniques sur son principe ; ce qui est un viol.

Aussi nos peintres — pas de décors — expriment-ils leur horreur de cet état de choses en se lançant tête baissée dans la direction opposée ; il en est qui ne nous donnent même plus que « l'essence intime » ... ce qui les rend inintelligibles. — Sachons-leur gré, et profitons de leurs exagérations instructives pour revenir, nous, avec nos pièces, notre musique et notre théâtre, dans une atmosphère esthétique.

Pour la pièce parlée, l'élément stylisateur — à défaut de la musique — c'est le corps humain : le spectacle n'aura de style qu'en tant qu'il dérivera de cette présence plastique et vivante. Une reconstitution, si savante et ingénieuse soit-elle, n'aura de valeur esthétique que dans la mesure où son organisation sera fondée sur cette indispensable présence. Tout le reste sera phénomène mort parce que non vivifié. — Nous sommes gravement atteints de ce phénomène morbide.

<sup>1</sup> La faute en est à Richard Wagner et à l'abus que l'on fait de son œuvre incomparable.

Dans la pièce chantée, l'équilibre dépend uniquement de la musique — je veux dire de la partition intégrale — qui oscille (comme la pièce parlée, mais avec un champ beaucoup plus étendu) entre les notions qui s'adressent à notre intellect seulement — appelons-les le *Signe*, et l'appel direct qui est la façon d'être de la musique — l'*Expression*.

Montrer toute la place Saint-Marc pour une scène qui se passe dans un coin des Procuraties, voilà le règne du *Signe*. De même que peindre des muquets au bas des chassiss, pour indiquer le printemps ; minutieusement découper la forêt là où l'acteur ne peut se trouver, pour faire comprendre que l'acteur est dans une forêt ; accumuler les cordages et accessoires maritimes dans le but d'exprimer ... la mer ; ou les accessoires campagnards, les bibelots bourgeois, etc. ... là où l'acteur n'en a que faire. C'est le rabachage de la mise en scène moderne où l'on suppose un public de compréhension bien lente ; alors qu'un mot de l'acteur, un signe du décor suffit pour l'orienter. Et cela rappelle certaine cuisine noyée de sauce où le goût s'égare ; ou bien ces diseurs de bons mots qui répètent celui de la fin, pour être fixé sur votre hilarité.

Nous nous sommes accoutumés à ce manque de respect, c'est pourquoi le théâtre est en discrédit. Un dilettante sans art peint en brun des troncs vus à contre-jour en plein midi, parce qu'il les *sait* bruns. Notre mise en scène fait de même, pas en peinture — on connaît la virtuosité ingénieuse de nos peintres de décors — mais bien en intention. A l'avenir, nous voulons voir en scène non plus ce que nous *savons* que sont les choses, mais comment nous les *sentons* ; et le dramaturge, possédant enfin le moyen d'exprimer ce que nous sentons des choses, aura libre carrière.

Dans les notes précédentes nous avons constaté la suprématie de la lumière ; si la peinture représente excellemment le *Signe* sur la scène, la lumière, elle, proclame le règne de l'*Expression*. Par la lumière nous pouvons répandre les couleurs, vivantes, dans l'espace, assouplir le spectacle, tenir en échec le *Signe*, l'indication morte, et plonger ainsi l'acteur dans une atmosphère qui lui sera destinée.

C'est pour échapper — ou s'en donner au moins l'illusion — aux limitations austères de la mise en scène que l'on a développé si prodigieusement la peinture des décors et avec elle le réalisme scénique. Or ces limitations sont au contraire notre sauvegarde ; ce sont elles qui, en nous obligeant à « modifier les rapports des parties entre elles » (pour parler avec Taine), garantissent au théâtre sa qualité d'œuvre d'art.

Il va de soi qu'en renonçant à une grande partie de l'illusion produite par la peinture, nous changeons la direction de notre goût ; et c'est là, me semble-t-il, le point le plus intéressant de la question, je veux parler de l'influence de la mise en scène sur la production des auteurs, sur leur conception dramatique elle-même, sur les motifs qu'ils choisiront pour les développer et en faire une pièce. Car le réalisme au théâtre c'est la monotonie définitive, le piétinement sur place et surtout la mort de l'imagination. De plus, c'est un enfantillage. — Un conflit de passions doit nous être présenté non pas tel qu'il serait *en apparence* dans la réalité quotidienne, mais tel qu'il *est* dans sa réalité intérieure, sinon l'art du théâtre n'est pas un art et n'est pas justifiable sous ce titre.

Est-ce la faute de nos auteurs s'ils ne peuvent plus concevoir le théâtre



autrement que réaliste ? Un Richard Wagner lui-même ne le concevait pas différemment en ce qui concerne la mise en scène. Pour lui comme pour les autres il fallait produire l'illusion ; et ce qui se passait en scène s'y passait exactement de la même façon pour l'acteur que pour le public.

Or, en dernière analyse, c'est là ce qui caractérise le principe du réalisme.

Avec une nouvelle économie scénique, l'auteur saura que la représentation de son œuvre est capable des mêmes « modifications dans les rapports » que celle qu'il désire opérer dans son idée dramatique pour la sauver du réalisme, la rendre expressive et la placer sur le terrain de l'art ; et, alors, certain d'être suivi avec respect et compréhension par le metteur en scène, il sentira sa fantaisie affranchie.

Il est impossible de mesurer la portée d'une telle réforme — et l'influence qu'exercera sur le public un théâtre exigeant de chaque spectateur l'apport tout personnel qui est le propre du plaisir esthétique — au lieu de le livrer à l'inertie.

Des considérations purement techniques n'ont pas leur place ici. Dans une étude comparative, traitant de nos spectacles actuels, je chercherai à serrer de plus près la question au moyen de l'exemple.

Si par ces notes j'ai pu rencontrer le désir du lecteur — désir dont il cherchait peut-être la formule —, mon but est atteint.

La musique seule peut nous guider dans la nouvelle voie ; mais il faut, comme les serviteurs des *Mille et une Nuits*, « lui répondre par l'ouïe et l'obéissance ».

ADOLPHE APPIA.

LA VIE MUSICALE publiera dans son prochain numéro un article  
de M. Ed. Platzhoff-Lejeune : „Le soliste”.

## Les Jumeaux de Bergame

*Arlequinade en deux actes*

de MAURICE LÉNA (d'après Florian), musique de E. JAKES-DALCROZE.

Qu'il est frais, qu'il est chantant le souvenir laissé dans la mémoire par le nouvel ouvrage de Jakes-Dalcroze, donné pour la première fois à la Monnaie de Bruxelles, le lundi 30 mars ! Quelques accords *pizzicato* qui vont se précipitant, puis le rideau s'ouvre. Arlequin aîné est aux prises avec Nérine, qui le persécute d'une tendresse nullement partagée. Il lui répond par monosyllabes, puis lui déclare sans ambages que son cœur est à une autre. L'esprit plein de vengeance, Nérine s'en va et Arlequin aîné dit son amour pour Rosette. Mais la voici en personne, et à cette apparition (M<sup>me</sup> Jakes-Dalcroze), toute la salle applaudit au choix d'Arlequin. Il y a en foule des détails exquis dans ce duo. Rosette montre à Arlequin son portrait, mais le lui reprend aussitôt : quelques retouches à faire. Puis elle rentre achever son trousseau. Arlequin de son côté va rendre son tablier : c'est demain le mariage !

Mais quel est cet autre Arlequin, en tout semblable au premier, qui s'avance du côté opposé ? Il nous le dit avec une bonhomie joyeuse tout à fait remarquable chez un homme qui vient à pied de Bergame et n'a pas mangé depuis trois jours :