

Zeitschrift: La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère
Herausgeber: Association des musiciens suisses
Band: 1 (1907-1908)
Heft: 15

Artikel: Notes sur le théâtre [à suivre]
Autor: Appla, Adolphe
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068767>

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: 12.01.2026

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

La Vie Musicale

SOMMAIRE : Notes sur le Théâtre, ADOLPHE APPIA. — Les Jumeaux de Bergame, de E. Jaques-Dalcroze, à Bruxelles — La musique en Suisse : Bâle, Berne, Fribourg, Genève, Lausanne, Morges, Neuchâtel, Sion, Soleure, St-Gall. — La musique à l'Etranger : Etats-Unis d'Amérique. — Echos et nouvelles. — Nécrologie. — Société de gymnastique rythmique. — Calendrier musical.

Notes sur le Théâtre.

L'œuvre d'art a pour but de manifester quelque caractère essentiel et saillant, partant quelqu'idée importante, plus clairement et plus complètement que ne le font les objets réels. Elle y arrive en employant un ensemble de parties liées, dont elle modifie systématiquement les rapports. TAINE.

Un soir, au théâtre, je me trouvai voisin de deux dames qui accompagnaient un écolier. Manifestement le gamin était assis pour la première fois en face de ce grand cadre mystérieux fermé par un rideau derrière lequel devaient resplendir d'inconcevables merveilles. Sur un ton protecteur et entendu, ces dames cherchaient à initier leur jeune ami : « Vois-tu, cela c'est le rideau ; il n'est pas vraiment comme cela, il est peint. Voici les avant-scène, puis les loges » etc....

L'orchestre éclate ; la sonorité fait trembler d'apprehension délicieuse le malheureux garçon. « C'est l'ouverture, ce qui se joue avant de commencer. » Je lis sur les traits de l'enfant quelque chose de ce genre : « Alors, tout à la fois..., le concert, la scène, les loges..., et l'on est assis pour toute la soirée... ! » L'indifférence qui l'entoure lui est incompréhensible.

Une pause, angoissante, puis le rideau se lève : « C'est le lever du rideau ; tu vois le décor ! Des deux côtés ce sont les coulisses, au fond la toile est peinte ; c'est la nuit parce que la lumière est bleue. Ceci, c'est le ténor. Voilà le duo du premier acte. » Et ainsi de suite, presque à voix haute.

Entre temps, ces dames échangeaient des opinions : « Il fait bien le dialogue, n'est-ce pas ? » — « Tiens, c'est la doublure ! »

Emerveillé, oppressé, l'écolier regardait ; une déception indéfinissable commençait à immobiliser ses traits.

Le théâtre ! voir des choses amusantes et belles, et *qui sembleront être la réalité*, telle est la conception du théâtre chez l'enfant. En entrant, c'est la salle qui lui paraît fictive : la réalité qu'il cherche est pour lui derrière le

rideau. Notre ami, quittant cette salle hier encore si pleine de promesses, dut s'écrier : « Ce n'est que cela ! »

Eh, oui, mon pauvre ami ; et *ces dames avaient raison* ; seulement il fallait parler quelques mois auparavant, et, par conséquent, en d'autres termes. *L'idée du théâtre*, si absorbante pour la jeunesse surtout, nous la livrons encore aux hasards d'une représentation de répertoire ; et c'est seul, dans le tumulte de ses sensations suraiguës, que l'enfant doit chercher à s'orienter¹.

Elles avaient raison et marquaient avec justesse que le théâtre doit être, comme toute œuvre d'art, « un ensemble de parties liées » dont on « modifie systématiquement les rapports » ; ce qui, pour le théâtre, se traduirait superficiellement ainsi : un ensemble d'artifices groupés par les auteurs dramatiques, consacrés par leur maîtrise et devenus convention acceptée du public. Ces dames marquaient cela grossièrement ; nos conventions scéniques actuelles sont grossières ; leur instinct pourtant ne les trompait pas, et l'enfant n'oubliera jamais ces paroles décevantes qui l'ont si cruellement sorti de la forêt de ses rêves, pour le placer sur un chemin solide et nettement tracé, sur le chemin qui mène à l'esthétique théâtrale. Que n'avons-nous eu tous de semblables initiateurs...

Nous confondons encore *théâtre* et *spectacle*. Se distraire en regardant des choses propres à vous distraire, voilà l'étape préhistorique sur la route dont nous parlons ! Entre la bonne femme qui regarde pendant des heures de sa fenêtre, et le Romain de jadis assis dans son cirque, il n'y a de différence que dans la quantité ; la qualité reste la même².

Un spectacle devient œuvre d'art, lorsque ses parties liées sont systématiquement « modifiées » dans leurs rapports. C'est là le propre de l'art. Notre écolier, non averti, attendait de la scène un ensemble de parties liées selon le mode des « objets réels » — du moins en apparence. Ne retombons-nous pas tous dans son erreur, dès que nous abandonnons le principe des conventions si naïvement exprimé par mes honorables voisines ? Les représentations en plein air et le théâtre réaliste ne faussent-il pas toujours à nouveau notre jugement ?

Les uns demandent une mise en scène stylisée (par quel moyen ? dans quel style...), d'autres une mise en scène réduite. Pourquoi ? D'autres, au contraire, un luxe croissant, une recherche toujours plus scrupuleuse de reconstitution historique et sociale, et procurant un maximum d'illusion... D'autres ne veulent agir que par contrastes de lumière ; d'autres, faire un théâtre de marionnettes pour échapper à l'incommodité des acteurs ; d'autres un théâtre de couleurs, etc... ; et tout cela exclusivement... Pourquoi ?

Le fait est que nous devenons singulièrement loquaces et confus dès que la mise en scène vient sur le tapis : l'illusion, qu'en doit-on penser ? où l'arrêter ? comment la définir, est-elle le but du décor ? (Un mauvais plaisant nous répondra de son coin que cette illusion est à l'art dramatique ce qu'est le musée

¹ Pourquoi ne pas introduire dans l'enseignement un chapitre dont le but serait de régulariser l'idée du théâtre chez l'enfant, et d'en émousser par conséquent un attrait un peu corrupteur ?

² Jusqu'où peut mener la marche à reculons nous enseigne le cinématographe, d'une manière savoureuse : au lieu d'être un moyen inappréciable d'instruction et d'observation, une réduction portative de la nature — telle que le piano, de la musique — il veut faire concurrence... au théâtre.

Grévin à l'art d'un Rodin ; mais ne l'écoutons pas ; il exagère, sans doute.) Et l'éclairage ? (Le même inquiétant personnage nous soufflera aussitôt que d'y voir clair n'est pas encore la lumière ; que pour les hiboux la nuit est le grand jour. Et d'une voix forte il proclamera : Sans ombre, pas de lumière ; sans ombre, pas de plastique !) Dans la même minute on entend vanter comme le dernier mot de l'art scénique une représentation de « théâtre de la nature » (!), un nouveau décor de Jusseaume, une reconstitution laborieuse d'Antoine, quelque luxueux et disparate assemblage, à Bayreuth... ! Sur des ruines majestueuses on dispose des arbustes, parfois des décors, des planches couvertes d'oripeaux, même une rampe... ; puis, dans ce cadre falsifié, on joue une tragédie falsifiée, devant une foule cosmopolite assise sur les gradins de pierre... Dans nos théâtres modernes les places destinées au public sont aussi distinctes que possible de l'espace où l'action se déroule ; et la perfection nous semble atteinte à Bayreuth : là, le cadre de la scène n'est plus qu'un immense trou de serrure (qu'on me pardonne !) au travers duquel nous surprenons d'indiscrète façon des mystères qui ne nous sont pas destinés. En un lieu où la scène et l'amphithéâtre ne forment qu'un seul ensemble esthétique, tel que le théâtre des Anciens, la présence de notre triste public moderne est un non-sens barbare ; tout aussi barbare que le désir manifeste du metteur en scène de ramener aux rapports des « objets réels » entre eux, les rapports si merveilleusement « modifiés » de la tragédie grecque.

Ici, pourtant, arrêtons-nous. Cet ensemble de parties liées comprend au théâtre la lumière aussi bien que l'acteur et le décor. « Modifier systématiquement » les rapports de ces parties entre elles implique que nous les tenions chacune en notre puissance. La lumière du jour nous échappe complètement. En plein air, la mise en scène est donc privée d'un des plus puissants moyens de l'expression¹ ; l'équilibre esthétique entre les parties est rompu et toutes les « modifications systématiques » s'en trouvent infirmées. Il est probable que les Grecs étaient sensibles à ce fait, et cela expliquerait certaines de leurs « modifications » qui nous paraissent, *à nous*, excessives, et dont l'un des buts était peut-être d'accorder à l'élément indocile (la lumière) l'aspect des parties dirigeables et modifiables.

Nous touchons à l'un des problèmes essentiels de notre mise en scène : *la lumière* ! et il importe de nous en rendre un compte exact.

L'œuvre dramatique intégrale ne saurait échapper à la définition de Taine. Nous devons donc trouver le moyen de rendre chacune de ses parties souple et obéissante. La pièce écrite, avec ou sans musique, l'est déjà pour l'auteur ; reste la mise en scène dont voici les facteurs par ordre hiérarchique : l'acteur, la disposition du décor, l'éclairage, la peinture des toiles.

En laissant à l'acteur l'indépendance nécessaire à la vie dramatique et à l'intérêt d'une interprétation personnelle, il nous restera toujours assez d'autorité sur lui pour l'empêcher de sortir de cette hiérarchie organiquement fondée. Les trois autres facteurs sont solidaires ; la lumière a cependant l'avantage d'être idéalement souple et d'une parfaite docilité, ce qui la place au tout premier rang entre les moyens d'expression, après l'acteur.

¹ Inutile de dire qu'en art les hasards du baromètre n'ont pas cours !

Le problème se pose ainsi : comment, dans les théâtres fermés, conserver à l'éclairage sa supériorité vis-à-vis des autres parties de la mise en scène ; et comment remplacer sa toute puissante expression dans les théâtres de plein air ?

Il s'agit, on le voit, de l'ordonnance des facteurs qui ne sont pas l'éclairage, puisqu'en plein air ce dernier nous échappe et que sur la scène fermée il nous est docile.

En analysant les éléments constitutifs de la mise en scène moderne, leur effet réciproque, leur emploi simultané tel qu'il s'opère actuellement et son influence sur le jeu de l'acteur et sur la conception même de l'action dramatique, nous comprendrons pourquoi la suprématie de l'éclairage reste encore méconnue et nous arriverons peut-être à fonder la mise en scène sur une économie différente.

Nécessairement cette analyse nous amènera jusqu'à la pièce elle-même dans ses rapports plus ou moins étroits, plus ou moins légitimes avec la mise en scène, et nous pourrons déterminer son influence sur les éléments de la représentation scénique.

La musique, quand elle fait partie intégrante du drame, « modifie » profondément la durée, ce qui entraîne ou devrait entraîner une modification tout aussi profonde de l'aspect général dans le drame chanté. En outre, partant du simple récitatif, la musique permet de s'élever jusqu'à une invraisemblable intensité dans l'expression ; cette envergure est à elle seule une « modification » esthétique de la plus haute valeur.

Considérée de ce point de vue, la musique contient pour la mise en scène un pouvoir stylisateur inappréhensible, et probablement le seul qui puisse définitivement régulariser la représentation, c'est-à-dire la dépouiller des artifices inutiles qui nuisent à l'effet de ceux qui sont indispensables.

Entre la musique et la lumière, il existe une relation mystérieuse : « Apollon n'était pas le dieu du chant seulement, mais encore celui de la lumière. » (H.-St. Chamberlain.) Ne séparons plus ce qu'il a divinement uni, et cherchons à lui obéir.

II

Les sons et la lumière ! Deux éléments qui, du point de vue esthétique, se dérobent à l'analyse.

« Où les autres arts disent : cela *signifie*, — la musique, elle, dit : cela *est* ! » (R. Wagner).

Quand les formes et les couleurs cherchent à exprimer quelque chose, la lumière, elle, dit : je *suis* ; les formes et les couleurs ne seront que par moi.

Comment aborder ces éléments tout puissants ; qui nous aidera à les unir indissolublement ?

De grands musiciens n'ont jamais ... remarqué la lumière ; de grands peintres ou sculpteurs n'ont jamais remarqué la musique. — Que nous importe, dira-t-on : les moyens techniques sont entre nos mains.

Il me semble au contraire que nous sommes coupables de cette indifférence réciproque, et qu'il importera de rendre la lumière visible à l'œil souvent distract du musicien, et la musique plus accessible à l'oreille souvent réfractaire de l'artiste. Car alors, seulement, nous pourrons partir à la conquête de la mise en scène.

C'est un motif intérieur et profond qui éloigne les artistes du théâtre. Permettront-ils à un laïque respectueux d'en chercher l'origine ?

« La manque d'art ? » — Sans doute et nous en souffrons tous. Mais il y a beaucoup plus.

L'artiste est accoutumé à ne contempler avec ardeur, c'est-à-dire à ne goûter « en artiste », que les œuvres qui nécessitent de sa part une activité personnelle, un apport spécifique. Nous appelons cela : comprendre une œuvre d'art. Nos spectacles mettent tout à contribution pour rendre cet apport inutile, ou même simplement impossible. Sans doute, l'illusion tant prisée de nos décors c'est nous qui devons la constituer de minute en minute par une habitude trop indulgente. Mais ..., est-ce là l'activité personnelle si chère à l'artiste ?

Hélas, non ; et sa seule idée lui répugne. Or, notre théâtre moderne ne demande rien autre de nous, ... sauf, il est vrai, la plus effroyable des passivités.

Que ferait l'artiste d'un spectacle semblable ? Car l'artiste veut faire quelque chose, et l'horreur que lui cause le théâtre vient de ce que celui-ci fait injure à son suprême désir : à l'activité esthétique du contemplateur.

Si nous voulons rétablir l'union de la lumière et des sons, — de la vision de l'artiste et de l'expression du musicien, — il est indispensable de trouver une économie scénique propre à satisfaire le désir essentiel de l'artiste, et une forme musicale qui ne puisse exister sans cette économie nouvelle dont elle sera l'expression.

Actuellement la musique s'en est allée de son côté pour développer sa virtuosité sans contrôle et jusqu'à la démence, et s'éloigner ainsi toujours davantage du rythme intégral de l'être humain, dont elle est cependant issue.

La mise en scène a fait de même : la peinture des décors est devenue une virtuosité qui ne se soucie plus guère de la présence de l'acteur.

La réunion de ces deux formes d'art, telles qu'elles nous sont offertes à l'heure qu'il est, ne peut donc pas conduire à l'harmonie.

L'artiste doit désirer, — et cela pour lui-même, — la vie des sons ; et le musicien ressentir impérieusement le besoin d'une extériorisation artistique de son art. De ces relations, devenues alors nécessaires, et par conséquent organiques, sortira pour s'épanouir l'art conciliateur.

Apollon vivra de nouveau parmi nous !

Mais sur quel point faire converger les sons et la lumière en une même œuvre d'art ? Comment, *a priori* et sans expérience encore possible, opérer l'union désirée en vue de l'œuvre à venir ?

Le rythme unit étroitement la vie des sons aux mouvements de notre organisme. Voici déjà un jalon, une transposition importante. D'autre part les formes plastiques sont indispensables à la lumière pour s'exprimer⁴. Reste à unir les mouvements transmis par le rythme à notre organisme, — et qui sont l'essence de la musique rejetée dans l'espace, — aux formes plastiques révélées par la lumière, qui sont l'essence de la lumière pour nos yeux.

Le foyer où convergent d'un côté, par le rythme, les ondes sonores, de

⁴ Pour la lumière seule, et sans obstacle où elle se brise, nous ne possédons, hélas, que le verre fumé. . .

l'autre, par la plastique, les rayons lumineux, c'est le corps humain. Voilà le terme conciliant, l'incarnation temporaire du dieu du chant et de la lumière.

Apollon rassemble d'une main les ondes sonores, de l'autre les rayons lumineux ; puis, irrésistiblement, il ramène l'une vers l'autre ses deux mains, l'un vers l'autre ces deux faisceaux, et leur confère la toute-puissance par leur pénétration réciproque.

La nouvelle économie scénique sera fondée sur la présence du corps humain, du corps plastique et mobile. Tout lui sera subordonné.

« La musique, dès qu'elle parvient à son expression la plus noble et la plus haute, revêt nécessairement une forme extérieure. »¹

Schiller, en ces mots admirables, s'est fait le précurseur de l'art vers lequel nous voulons tendre. Il y a un siècle que ce grand maître a lancé dans le monde ce *halte-là* prophétique. Ecoutez-le ; prêtons-lui confiance ; et proclamons hardiment que toute musique qui ne tend pas vers une forme extérieure s'éloigne de « sa plus noble et plus haute expression. »

Certes il en est temps ! Avons-nous seulement gardé le souvenir de la bifurcation où, sollicités par la volupté des sons, nous avons méprisé le chemin plus rude de leur haute noblesse... ?

Retournons sur nos pas. La lumière va nous conduire, nous précéder même ; au lieu de jeter devant nous l'ombre toujours plus épaisse de notre égoïsme et de notre passivité.

Et voilà l'activité esthétique dont je parlais tout à l'heure, qui devient partie intégrante de cette renaissance... — L'artiste, attiré par la lumière qu'il connaît bien vers les sons qu'il connaît mal, se voit obligé de « faire quelque chose » pour opérer leur union et pour en goûter le fruit. Le musicien, lassé enfin d'une école buissonnière peu estimable, revient à de meilleurs sentiments, et reprend contact avec l'art qu'il ne connaissait plus.

Régularisation, des deux parts.

Au lieu d'imiter l'isolement volontaire, inhumain et contre nature du musicien, l'artiste prendra conscience des limitations solennelles de son art ; il saura qu'au-delà c'est la musique qu'il rencontre ; et le public de nos expositions lui en saura gré... — Le musicien, de même, trouvera devant lui l'artiste partout où sa fantaisie l'induirait à s'égarer hors de son vaste domaine.

Nous attendons tous une mise au point. Et, néanmoins, chacun s'obstine à garder des œillères qu'il croit une sauvegarde, alors qu'elles lui masquent sournoisement les dangers croissants du chemin de traverse et sans issue où nous nous sommes engagés.

Dans mes prochaines et dernières notes sur le théâtre, j'esquisserai les éléments d'une mise en scène fondée sur la présence plastique et mobile de l'être humain et non plus sur l'étalage de peintures mortes sur toiles verticales. Et je chercherai surtout à établir l'influence de ce nouvel art scénique sur la conception dramatique dès avant la représentation.

(à suivre)

ADOLphe APPIA.

¹ « Die Musik in ihrer höchsten Veredelung muss Gestalt werden. » (SCHILLER.)

LA VIE MUSICALE publiera dans son prochain numéro la fin des
„Notes sur le théâtre” de M. Adolphe Appia.
