

Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Band: 28-29 (1962-1963)

Artikel: La musique et la mise en scène (1892-1897)
Autor: Appia, Adolphe
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-986587>

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: 16.01.2026

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

ANNUAIRE DU THÉÂTRE SUISSE XXVIII/XXIX
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DU THÉÂTRE
1962—1963

SCHWEIZER THEATER-JAHRBUCH XXVIII/XXIX
DER SCHWEIZERISCHEN GESELLSCHAFT
FÜR THEATERKULTUR
1962—1963

Éditeur — Herausgeber:
Edmund Stadler

ADOLPHE APPIA

LA MUSIQUE ET LA MISE EN SCÈNE

ANNUAIRE DU THÉÂTRE
SUISSE XXVIII/XXIX
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE
DU THÉÂTRE



*Adolphe Appia à l'âge de 28 ans
Dresde 1890*

A D O L P H E A P P I A

*La musique
et la mise en scène*

(1892—1897)



THEATERKULTUR-VERLAG
BERN

MCMLXIII

© Copyright 1963 by Fondation Adolphe Appia Berne
Printed in Switzerland
Druckerei Fritz Frei, Horgen/Zürich

A LA MÉMOIRE D'EDMOND APPIA
(1894—1961)

Motti:

«Die Musik an sich und durch sich allein drückt niemals die Erscheinung aus, sondern das innere Wesen der Erscheinung.»
Schopenhauer

«Die Musik in ihrer höchsten Veredelung muss Gestalt werden.»
Schiller

TABLE DES MATIÈRES

ADOLPHE APPIA LA MUSIQUE ET LA MISE EN SCÈNE

Préface de l'éditeur (1962)

Seconde préface de l'auteur (1918)

Préface de l'auteur (1897)

PREMIÈRE PARTIE

LA MISE EN SCÈNE COMME MOYEN D'EXPRESSION	1— 83
---	-------

Chapitre I

La mise en scène — La musique	1— 8
1. <i>La mise en scène</i>	1— 4
2. <i>La musique</i>	4— 8

Chapitre II

La musique et la mise en scène	8— 83
1. <i>Principes théoriques</i>	8— 17
2. <i>Résultats techniques</i>	18— 78
Introduction	18
L'acteur	24
Suite à l'acteur	30
La plantation	36
L'éclairage	55
La peinture	61
La salle	72
3. <i>Conclusion</i>	79— 83

SECONDE PARTIE

RICHARD WAGNER ET LA MISE EN SCÈNE	84—107
--	--------

TROISIÈME PARTIE

LE WORTTONDRAMA SANS RICHARD WAGNER	108—165
1. <i>Existence fugitive de l'oeuvre d'art fondée sur la musique</i>	108—127
Intensité moderne de l'expression musicale	110
Rapports de l'œuvre dramatique avec son milieu d'existence	111
Comment renoncer à l'intensité moderne	
de l'expression musicale	113
Principe régulateur pour la conception dramatique	122
Latins et Germains	123

2. <i>Bayreuth</i>	127—136
3. <i>Germains et Latins</i>	136—165
Comment le génie allemand se révèle au Latin	137
Le désir de l'harmonie	140
L'avenir des procédés wagnériens pour l'Allemand	141
L'art parisien	144
Conflit entre l'art latin et l'art german.	
Sa solution par Bayreuth	146
Le désir musical chez le Latin	147
La mode	149
Le «spectacle musical»	150
Le drame allemand et le «spectacle musical»	151
Recherche d'un milieu pour l'œuvre d'art intégral	154
«L'artiste musicien»	160
L'objet de la musique en pays latin	162
Norme idéale pour l'artiste musicien et pour le poète-musicien	164

APPENDICE

INTRODUCTION	166—169
NOTIONS PRÉLIMINAIRES POUR LA MISE EN SCÈNE DU RING	169—182
ESQUISSE GÉNÉRALE POUR LA MISE EN SCÈNE DE TRISTAN ET ISOLDE	182—196
DESSINS	197—201

SCHWEIZER THEATER-ALMANACH XVIII 1962/63

<i>Die Musik und die Inszenierung.</i>	
Zu Adolphe Appias grundlegenden Werken. Von Edmund Stadler	205—229
<i>Schweizerische Bibliographie des Theaters 1957 und 1958</i>	231—271
<i>Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur</i>	
Publikationen	273—275
Adressen	276
<i>Andere Verbände</i>	277—278

PRÉFACE DE L'ÉDITEUR

Il y aura bientôt soixante-dix ans qu'Adolphe Appia écrivait sa grande œuvre théorique «La musique et la mise en scène». Né à Genève, le 1er septembre 1862, le célèbre maquettiste et metteur en scène romand est mort le 29 février 1928.

Alors que les éditions Bruckmann, à Munich, ont pu faire paraître, en 1899 déjà, une traduction allemande de cette œuvre, il a été impossible de trouver jusqu'à maintenant un éditeur pour la version originale française. La Société Suisse du Théâtre est heureuse d'être parvenue à publier enfin, avec l'appui de la Fondation Pro Helvetia, cette œuvre fondamentale de la mise en scène moderne, à l'occasion du centenaire de la naissance d'Adolphe Appia. Cette édition de la collection des Annuaires suisses du théâtre est la version originale revue par l'auteur lui-même après sa parution en langue allemande.

Nous avons respecté les particularités de style d'Adolphe Appia sans traduire en français les termes allemands que l'auteur lui-même avait utilisés: n'ayant pas trouvé, par exemple, une locution française qui exprimât l'identité de signification que les termes Wort und Ton avaient dans la nouvelle forme dramatique de Richard Wagner, il a choisi le mot allemand «Worttondrama», dérivé de l'expression «Wort-Tonsprache» employée par Wagner.

Le choix des illustrations nous a été dicté par l'édition allemande de 1899, dans la mesure où nous disposons encore des originaux. Nous l'avons complété par les trois maquettes de «Parsifal», conçues en 1896, et la deuxième version du «Rheingold», de 1897. Les légendes sont tirées de l'Appendice et des manuscrits de la mise en scène de «Ring des Nibelungen» (1891—1892), des éditions de «La mise en scène du drame Wagnerien» (Paris 1895), et de «L'Oeuvre d'Art vivant» (Genève 1921).

La Société Suisse du Théâtre se propose de publier en outre une édition historique et critique des Oeuvres complètes et de la correspondance d'Adolphe Appia.

Edmund Stadler

SECONDE PRÉFACE DE L'AUTEUR

Cet ouvrage a été écrit de 1892 à 1897 et publié en 1899.¹ Il semble étrange, sans doute, qu'il puisse avoir conservé — à 25 ans de distance — encore quelque portée et mériter sa réédition.² La mise en scène est en effet un objet mal défini, sujet aux fluctuations du goût et de la mode, et dont la pratique est restée simplement empirique. De son côté la musique a beaucoup évolué.

Le but de cette préface est d'indiquer sommairement pourquoi des idées d'une portée générale ont dû jadis se rattacher, pour être comprises, à une œuvre d'art circonscrite — l'œuvre de Richard Wagner, — et comment elles ont conservé, en dehors de cette œuvre, une valeur indépendante, qui justifie une nouvelle publication.

A l'époque où l'auteur a écrit ce volume et l'a publié, le problème de la mise en scène, et partant de l'art dramatique, ne se posait à personne. Le public, comme les spécialistes, étaient uniquement préoccupés d'innover par un luxe croissant de décos, ou bien par un réalisme toujours plus parfait; et la mise en scène ainsi comprise condamnait le dramaturge à piétiner sur place.³ Seul le caractère d'exception des représentations et de la salle de Bayreuth fut, à cette époque, une tentative de réforme vraiment révélatrice. — Pourtant, au delà du rideau, la scène ne nous présentait là rien qui correspondît en quoi que ce fût à la partition merveilleuse. — C'est ce conflit toujours répété, toujours renaisant, c'est ce contraste douloureux qui fit de l'œuvre de Bayreuth l'origine d'une révolte artistique des plus fécondes. Et c'est pourquoi l'œuvre de Wagner restera toujours inseparable de la réforme dramatique et scénique qui est en train de se réaliser.

Pour les uns, cette œuvre a transformé l'idée dramatique elle-même, en en plaçant le centre de gravité dans l'action *intérieure* dont la musique *seule* a la clef et dont l'acteur reste pourtant le représentant corporel sur la scène. — Nous verrons plus loin l'évolution inattendue qui en est résultée. — De ce fait, la scène s'est trouvée certainement

¹ Édition allemande: «Die Musik und die Inszenierung». Verlagsanstalt F. Bruckmann. München 1899.

² Une édition anglaise était alors prévue mais ne se réalisa pas.

³ Des représentations de drames grecs falsifiés, dans des ruines profanées et falsifiées, ne sauraient, je l'espère, nous faire illusion.

ennoblie, sinon effectivement, du moins en puissance; et Bayreuth en demeure l'exemple désormais classique.

Pour les autres, — arrivés du reste beaucoup plus tard, c'est au contraire cette intériorisation excessive qui les a orientés vers la culture opposée, la culture du corps humain comme moyen d'expression à lui seul. — Les premiers, constatant que le drame de Wagner s'adressait avant toute autre chose à nos oreilles, ont cherché à mettre en une légitime corrélation esthétique ce que la musique offrait à notre ouïe avec ce que la mise en scène, si elle voulait être conséquente, devait à nos yeux. L'auteur de cet ouvrage est de ceux-là; et c'est la défiguration grossière que notre mise en scène moderne infligeait à l'œuvre magnifique de Wagner qui l'a poussé à ses recherches.

Or, à mesure qu'il avançait dans son étude, l'évidence s'imposait à lui que le drame de Wagner porte en soi une contradiction irréductible; qu'il est, pendant sa représentation, un compromis continual entre la musique et l'acteur, entre l'art des sons et du rythme et l'art de la plastique et du geste dramatique, et que tout essai de mise en scène normale de ce drame ne reposerait jamais, quel qu'il pût être, que sur un compromis qu'il fallait à tout prix dépasser pour atteindre la vérité esthétique. — Plus il cherchait à atténuer ce compromis, plus impérieusement la question capitale se posait à lui: de la musique ou de l'acteur, lequel est l'élément à sacrifier?

Par contre, ceux que la puissance incalculable de la musique ne subjuguait pas, et qui, par conséquent, ne peuvent pas sonder la profondeur dramatique du drame de Wagner, — pour ceux-là le compromis était bien moins sensible: diminuer le rôle et l'intensité de la musique ne leur coûtait rien; exalter davantage et harmonieusement le corps humain correspondait à leur désir esthétique, sans qu'ils se doutassent à quel problème ils allaient s'attaquer.

Partis de points presque opposés, et stimulés par l'œuvre qui, à cette époque, était la seule assez puissante pour pousser l'affirmation comme la contradiction à son extrême limite, ces deux groupes d'artistes se sont rencontrés, — il faudrait même dire: se sont heurtés, à un croisement de routes . . .

C'est à ce croisement que nous nous trouvons actuellement, face à face.

Chez Wagner, le désir de créer en une forme homogène l'expression intégrale du drame humain dans toute sa pureté et sa profondeur,

a été mille fois plus impérieux que l'influence de l'opéra. Pourtant le maître n'a pas pu tout embrasser; il n'est pas arrivé jusqu'à l'idée de sacrifier un peu de sa prodigieuse puissance musicale, et n'a pas su dominer ainsi le conflit cruel dans lequel il se débattait, plus ou moins consciemment entre une musique qui ne trouvait pas son extériorisation adéquate dans le corps vivant de l'acteur et *qui ne pouvait pas la trouver*, sous peine de se supprimer elle-même, et la nécessité, néanmoins, de présenter *simultanément* cette musique et ce corps.

Celui qui a ressenti dans son âme ce conflit tragique ne reniera jamais l'homme et l'œuvre qui, en lui inspirant une compassion sacrée, l'ont libéré. — L'œuvre de Wagner a sauvé l'auteur de cet ouvrage d'une argumentation arbitraire. Elle lui a montré la route à suivre, indépendamment de sa volonté; elle l'a contraint à prendre cette route, presque malgré lui.

En écrivant en 1895 le chapitre intitulé «L'acteur» (I), l'auteur a eu l'intuition qu'il fallait découvrir une sorte de *gymnastique musicale* qui servît de lien et d'intermédiaire entre l'acteur et la musique. Sans détruire, hélas, le compromis wagnérien, ce lui semblait une façon de le rendre moins sensible, et, qui sait, peut-être même d'orienter l'acteur (et avec lui le dramaturge), vers une forme dramatique plus favorable à leur présence simultanée sur la scène. — Onze ans plus tard, l'auteur prit connaissance de la rythmique de Jaques-Dalcroze, alors à ses débuts, et il y a trouvé la réponse à son désir passionné de synthèse! — En suivant de près cette discipline corporelle musicale, il y découvrit le germe vivace d'un art dramatique où la musique, sans plus s'isoler du corps dans une splendeur après tout illusoire, du moins pendant la représentation, et sans non plus s'y asservir, le dirigerait vers une extériorisation dans l'espace qui lui conférerait le rang du tout premier et suprême moyen d'expression *scénique*, auquel tous les autres facteurs de la représentation seraient subordonnés.

Ce fut un merveilleux voyage de découverte! — Entraînés toujours plus loin, l'auteur revenait souvent à son point d'attache, — le compromis Wagnérien, — et constatait avec joie que toutes les notions essentielles contenues dans son ancien ouvrage trouveraient leur confirmation dans la discipline de la Rythmique, et dans ses résultats. — Wagner, en libérant la musique de son isolement égoïste et pervers, en l'unissant au poète qui devait la féconder, a fait le premier pas, le pas décisif. Mais il négligeait le corps humain; il le considérait comme le porteur visible de l'action dramatique, sans trop se douter

de l'abîme qui séparait le rythme et la durée musicale de ce corps conservant malgré tout sa vie propre en dehors de ce rythme et de cette durée; il lui faisait du commencement à la fin de la représentation une violence manifeste. — Maintenant, c'est en libérant ce corps, que, du même coup, nous libérons la musique une seconde fois! Le poète ne sera plus l'élément opposé et différent de la musique; non; ce stage *nécessaire* est enfin derrière nous: le poète deviendra, en un point de ralliement, *celui* qui consacre l'union divine de la musique et du corps.

Aujourd'hui, le retour au corps humain comme moyen d'expression essentiel à notre culture esthétique, est une idée qui possède les esprits, anime la fantaisie, et donne lieu à des tentatives très diverses et de valeur très inégale, sans doute, mais néanmoins qui toutes sont orientées vers la même réhabilitation. Or chacun de nous aura remarqué d'une part que l'exécutant tendait alors, presque implicitement, à se rapprocher du spectateur, et ressentit d'autre part (les uns plus profondément et passionnément que les autres), l'entraînement mystérieux du spectateur vers l'exécutant. — Nos spectacles modernes nous obligaient à une passivité si méprisable que nous voilions soigneusement son humiliation dans les ténèbres de la salle. Maintenant, et devant l'effort du corps humain pour se retrouver enfin lui-même, notre émotion devient presque une collaboration fraternelle: nous souhaiterions être nous-même ce corps que nous contemplons; notre rôle de spectateur nous est à charge; l'instinct social s'éveille en nous là où jusqu'ici nous l'avions froidement étouffé; et la barrière qui oppose la scène à la salle nous apparaît comme une odieuse et douloureuse dissociation, issue de notre égoïsme.

Nous voici arrivés au point le plus sensible de la réforme dramatique.

Il existe, incontestablement, un échange entre la conception primordiale du dramaturge et les moyens de réalisation scénique sur lesquels il peut compter. Il serait plus exact de dire que cet échange devrait exister, car, hélas, de nos jours, et à peu d'exceptions près, l'influence déterminante ne vient que d'un seul côté: c'est simplement notre conception moderne de la scène et du théâtre qui oblige le dramaturge à limiter sa conception, à restreindre sa vision, sans reciprocité possible de sa part vis-à-vis de la mise en scène.

Proclamons-le hautement: jamais l'auteur dramatique ne libérera sa *vision* s'il la considère toujours comme projetée dans un espace

nettement séparé du public. Cette disposition peut être occasionnellement désirable, mais jamais elle ne devra demeurer la norme.

Il en résulte, inutile de le dire, que l'aménagement de nos théâtres doit évoluer vers une conception plus libérale et plus souple de l'art dramatique. — Tôt ou tard nous arriverons à ce que l'on appellera *la salle*, cathédrale de l'avenir, qui, dans un espace libre, vaste, transformable, accueillera les manifestations les plus diverses de notre vie sociale et artistique, et sera le lieu par excellence où l'art dramatique fleurira, — avec ou sans spectateurs.

Il n'est pas de forme d'art où la solidarité sociale puisse être plus parfaitement exprimée que par l'art dramatique; surtout s'il revient à ses grandes origines de réalisation collective d'un grand sentiment religieux ou patriotique, ou simplement humain, en les transformant à notre image moderne.

La discipline rythmique, instaurée par Jaques-Dalcroze, est jusqu'ici la seule qui éveille d'abord le vouloir et les aspirations les plus impérieuses de l'être humain, pour leur donner ensuite le moyen de les répandre avec joie et liberté dans l'espace. La beauté n'en est pas le but, mais le résultat. Elle nous assure ainsi de la pureté de nos aspirations. — Nous venons de voir que la culture harmonieuse du corps obéissant aux ordres profonds d'une musique faite à son intention tend à vaincre notre passif isolement de spectateurs, pour le changer en un sentiment de responsabilité solidaire, de collaboration en quelque sorte implicitement contenue dans le fait même d'une représentation. Ce terme de *représentation* deviendra peu à peu un anachronisme, — même un non-sens. Nous voudrons tous agir d'un accord unanime. L'art dramatique de demain sera un *acte social* auquel chacun apportera son concours. Et, — qui sait? — peut-être arriverons-nous, après une période de transition, à des fêtes majestueuses où tout un peuple participera; où chacun de nous exprimera son émotion, sa douleur et sa joie, et où personne ne consentira plus à rester spectateur passif. L'auteur dramatique, alors, triomphera!

Chexbres, octobre 1918.

PRÉFACE

Il est toujours hasardeux de vouloir traiter d'une question d'art autrement qu'au moyen de l'œuvre d'art elle-même. En effet, la critique ne signifie jamais grand'chose, la description est parfaitement illusoire et l'on n'a pas besoin de soutenir la contemplation par des raisonnements abstraits. Je me trouve ici dans la double situation du critique et du théoricien, et, de ces deux points de vue, exposé à la juste méfiance des artistes auxquels je m'adresse. Aussi je tiens à les assurer que je ressens moi-même à l'entrée de cette étude une singulière oppression. D'abord ma main n'est pas faite pour tenir la plume; ensuite la démonstration que j'ai entreprise comporte un élément, la musique, qui plus que tout autre échappe à l'analyse; enfin cette démonstration demeure impossible si je ne signale une lacune dans l'œuvre dramatique de Richard Wagner, et bien des lecteurs considéreront cela comme une prétention déplacée.

Puisque je suis forcé de braver tant d'obstacles, c'est donc qu'aucun autre moyen ne se présente à moi pour exprimer des convictions dont l'importance me semble considérable.

La nécessité de parler d'une œuvre d'art ne saurait jamais porter ailleurs que sur l'influence exercée par un milieu donné sur l'artiste et sa production, car pour tout le reste la simple présence de l'œuvre est plus explicite et plus convaincante que n'importe quelle subtile dissertation; en outre le respect commande le silence et c'est avant tout de respect que l'œuvre d'art veut être entourée. L'influence du milieu s'énonce de diverses façons; elle peut n'agir que sur la facture de l'œuvre, mais elle peut aussi atteindre jusqu'à *l'existence* de celle-ci et soumettre alors l'artiste à une positive tyrannie. Dans ce dernier cas les considérations théoriques qui la concernent deviennent indispensables et ont une application directe sans pour cela toucher à l'élément artistique essentiel qui doit toujours rester hors de cause.

De tout temps le théâtre s'est trouvé étroitement uni aux conditions spéciales que lui posait son milieu et par conséquent le dramaturge a toujours été l'artiste le moins indépendant qui fût. Or celui-ci emploie plusieurs facteurs distincts dont la réunion seule peut manifester son œuvre. Si l'un d'entre eux reste particulièrement soumis à l'influence conventionnelle du milieu tandis que les autres s'en dégagent pour obéir à la volonté personnelle de l'artiste créateur, il en

résulte un défaut d'équilibre qui altère sensiblement l'existence de l'œuvre dramatique.

L'emploi de la musique, tel que Richard Wagner nous l'a révélé, a opéré une transformation complète dans les moyens d'expression que peut commander le dramaturge; par contre, l'influence du milieu s'est montrée paralysante pour ceux qui ne dépendraient pas rigoureusement de la volonté personnelle de l'auteur: les uns ont évolué sans rencontrer d'obstacle alors que les autres étaient obligés de rester stationnaires. Dans une œuvre d'art où l'harmonie doit régner en souveraine ce défaut est des plus graves et détermine nécessairement une sorte de dislocation intime de notre système réceptif qui trouble notre jugement et doit s'étendre ainsi jusqu'aux manifestations de l'art moderne. Il faut donc dégager les éléments représentatifs retardataires de la contrainte qui les a empêchés de suivre l'évolution générale, et pour cela leur permettre un développement analogue à celui qu'ont atteint les facteurs de l'expression poétique-musicale: c'est ce travail que j'ai tenté de faire.

La question se présente sous trois faces différentes, correspondant aux trois divisions principales de mon étude.

1. Les facteurs qui ont déjà évolué peuvent-ils fournir à eux seuls et indépendamment d'une œuvre quelconque un principe applicable à la mise en scène et dans ce cas quels en sont les résultats sur la technique théâtrale?

2. Quelle est la nature des obstacles qui ont empêché Richard Wagner de poursuivre sa création jusqu'aux éléments représentatifs du drame?

3. Quelle influence l'évolution scénique proposée dans la première partie exercera-t-elle sur l'artiste et le public actuels?

Puisque la question positivement wagnérienne ne vient qu'en seconde ligne, c'est donc, on le voit, qu'il existe, indépendamment des drames du grand maître allemand, un principe qui régit la forme représentative, avec nécessité. Ce principe écarte de la seconde partie les éléments subjectifs et arbitraires incompatibles avec la manifestation du génie, et même il nous oblige à toucher directement à l'œuvre d'art puisqu'il en fait partie intégrante. Forts des notions acquises nous pouvons alors considérer la situation actuelle et juger de l'opportunité d'une réforme représentative soit pour les drames de Richard Wagner, soit pour des œuvres subséquentes. Nous verrons que cette réforme en entraîne d'autres et gagne par là une portée beaucoup plus élevée qu'il ne pouvait le sembler tout d'abord.

Le mobile de toute ma démonstration, c'est la *musique*, et l'évolution musicale, pour être irréductible au raisonnement abstrait, n'en reste pas moins la seule cause déterminante de l'évolution dont je cherche le mode et les conséquences. Je dois donc prier le lecteur de bien vouloir collaborer à mon étude en conservant présente à sa mémoire toute la vibration musicale dont il peut disposer. Certes je ne suppose pas qu'il doive être musicien au sens ordinaire du mot: la musique est avant tout une disposition de l'âme, disposition que l'on peut posséder sans pour cela dominer le procédé technique ni même goûter beaucoup les indigestes exhibitions de nos concerts et de nos théâtres lyriques. Elle implique un *sens* particulier pour la contemplation, lequel rend apte à saisir la portée artistique de certaines proportions et à ressentir spontanément ce que celles-ci peuvent contenir d'intensité et d'harmonie.

C'est à ce sens-là que je fais appel par le présent ouvrage; c'est lui seul que mon étude suppose implicitement, et, sans la ferme conviction de rencontrer ainsi le désir intime de plus d'un lecteur, je n'aurais jamais eu le courage de prendre la plume.

Montbrillant (Bièvre), mars 1897.

Première Partie

LA MISE EN SCÈNE COMME MOYEN D'EXPRESSION

Chapitre I

La mise en scène — La musique

1. LA MISE EN SCÈNE

Dans toute œuvre d'art nous devons ressentir inconsciemment le rapport harmonieux entre l'objet de l'expression, les moyens employés pour nous communiquer cet objet, et la communication qui nous en est faite. Si l'un des moyens nous semble incontestablement ne pas être nécessaire à cette communication, ou que l'intention évidente de l'artiste — l'objet de son expression, — ne nous soit qu'imparfairement communiquée par les moyens qu'il emploie, enfin si n'importe quel désaccord se fait sentir dans l'intégrité de l'œuvre, notre plaisir esthétique est altéré, sinon détruit.

L'harmonie sera d'autant plus problématique que seront nombreux les facteurs que comporte l'œuvre d'art. Le *Drame* (par quoi j'entends toute pièce écrite pour la représentation matérielle sur la scène) est, entre les œuvres d'art, la plus complexe à cause du grand nombre de moyens que l'artiste doit employer pour effectuer sa communication.

Si le peintre, le sculpteur, le poète voient se développer la forme de leur travail et l'ont toujours en leur puissance parce que le contenu de leur œuvre est identique à sa forme et qu'ainsi l'objet de l'expression et les moyens employés pour nous communiquer cet objet sont en quelque sorte équivalents, il n'en est pas de même pour le dramaturge. Non seulement celui-ci ne peut donner lui-même la forme définitive à son travail, mais encore cette forme semble relativement indépendante de la conception dramatique première; en d'autres termes: une conception dramatique quelconque doit être

transposée pour prendre une forme dramatique et cette forme doit l'être à son tour pour être communiquée au public; malheureusement cette seconde transposition, la mise en scène, n'est pas en la puissance de l'auteur.

La mise en scène constitue par là un problème d'apparence insoluble pour ceux qui savent distinguer l'œuvre d'art de la littérature, c'est-à-dire pour lesquels le drame et sa représentation ne sont pas séparables.

Qu'est donc cette forme indispensable à la communication dramatique et que l'auteur ne commande pas?

Qu'est-ce que la *mise en scène*?

Jusqu'ici elle n'a été chose autre que le procédé par lequel on cherchait à réaliser pour les yeux une conception dramatique quelconque. Or la conception dramatique d'un auteur nous est révélée par un écrit ne contenant et ne pouvant contenir que la portion du drame qui s'adresse à notre entendement. L'action y est bien fixée dans sa suite et ses proportions, mais du seul point de vue dramatique et sans pouvoir déterminer le procédé formel par lequel cette suite et ces proportions ont à se manifester; en sorte que ce procédé, la mise en scène, est soumis à toutes les fluctuations de goût et d'invention, et qu'un même drame trouve les plus diverses façons de se réaliser pour l'œil, de se mettre en scène, suivant l'époque et le climat. Il résulte de ces conditions que le drame (représenté) est non seulement la plus complexe des œuvres d'art, mais aussi la seule dont une des parties constitutives ne puisse être considérée comme *moyen d'expression* entre les mains de l'artiste, ce qui en diminue très sensiblement l'intégrité et lui assigne un rang inférieur.

On m'objectera que la mise en scène, pour n'être pas en la puissance du dramaturge n'en remplit pas moins son rôle expressif, et souvent fort avantageusement; car en s'accommodant toujours à nouveau au goût du public, elle donne au texte dramatique une portée beaucoup plus générale et une vie beaucoup plus longue qu'il ne pourrait les avoir si sa forme représentative était définitivement et inséparablement attachée à son contenu littéraire; cela est évident, mais le fait que la partie scénique formelle du drame *ne puisse pas* échapper aux fluctuations du goût est justement la preuve indubitable que sa mise en scène n'est pas et ne saurait être un *moyen d'expression*.

Envisagée au point de vue de la forme, l'œuvre d'art n'est pas une constatation de telle ou telle face de la vie, à laquelle chacun puisse

apporter son expérience et son habileté, mais bien comme son nom nous l'indique, la réunion harmonieuse de certains artifices aux seules fins de communiquer à un grand nombre la conception d'un seul. Il n'entre pas dans le cadre de cette étude d'exposer des considérations sur la nature particulière de la conception artistique. Il m'importe seulement d'établir que la conception première de toute œuvre d'art — abstraction faite de l'influence du milieu — ne s'élabore que dans un seul cerveau; de sorte que les artifices nécessaires à sa communication ne peuvent pas être répartis simultanément entre plusieurs individus, puisque ces artifices doivent dériver de la conception première. On peut donc affirmer qu'une œuvre d'art ne conserve son intégrité qu'à la condition de ne comporter aucun élément d'expression qui ne soit strictement en la puissance de son créateur. Qu'une fois fixés *définitivement*, dans leurs quantités et leurs rapports, ces éléments puissent être présentés au public par des individus étrangers à leur conception première n'a rien à voir avec le titre de moyen d'expression que nous voulons préciser, car justement ce titre n'appartient qu'aux *artifices* que l'auteur peut fixer définitivement; et ces individus étrangers sont alors ce qu'est la toile pour le peintre, les caractères d'imprimerie pour le poète.

Selon cette définition, la mise en scène ne saurait être, pour le poète dramatique, un *moyen d'expression*.

Lors même que le dramaturge en écrivant sa pièce ne perdrait pas de vue sa réalisation scénique, lors même qu'il laisserait dans son poème des choses inexprimées pour les réservier à la mise en scène, lors même qu'il noterait par écrit dans le détail le plus minutieux toute la mise en scène de ce poème et que, de son vivant, il en dirigerait seul et en maître absolu les études, tout cela ne donnerait pas encore à sa mise en scène un rang comme moyen d'expression, et l'auteur devra ressentir en sa conscience d'artiste combien sa volonté est arbitraire et combien est vain l'espoir d'être obéi après sa mort, c'est-à-dire combien, malgré tout, sa pièce reste *indépendante* de la minutieuse mise en scène qu'il a notée.

A défaut de le ressentir d'une façon consciente il se contentera de considérer la mise en scène comme un agent subalterne, indigne de tant d'efforts, et dans son cas particulier il aura grandement raison. En effet, la volonté de l'auteur ne suffit pas pour qu'un des facteurs fasse réellement corps avec le drame; cette volonté ne peut donner qu'une juxtaposition plus ou moins réussie, mais non pas la vie organique, qui se caractérise dans l'œuvre d'art par la *nécessité* de tel

développement de forme étant donné telle origine de conception; en sorte que l'idée première seule semble arbitrairement choisie dans le cerveau du créateur et que tout le reste en doive découler naturellement. Aucun dramaturge sincère ne pourra prétendre à pareille nécessité pour une mise en scène dont rien dans son œuvre ne dicte effectivement les conditions formelles d'existence.

Donc pour que la mise en scène fasse partie intégrante du drame, pour qu'elle prenne rang de moyen d'expression, il lui faut *un principe régulateur qui, dérivant de la conception première, dicte la mise en scène péremptoirement, sans passer à nouveau par la volonté du dramaturge*.

Ce principe, quel peut-il être?

2. LA MUSIQUE

Pour développer avec sécurité l'objet de cette étude, il importeraît de déterminer la situation actuelle de la musique, et de s'entendre sur la portée que l'on attribue à cet art. Une question de ce genre prend facilement des apparences paradoxales quand elle est traitée très brièvement comme il est nécessaire de le faire ici. L'auteur doit considérer les choses dont il parle comme parfaitement connues et n'y faire allusion que pour les grouper d'une façon suggestive et qui serve à son but. Il en résulte inévitablement que son point de vue semble trop partiel et, partant, trop exclusif. Aussi doit-il faire appel au bon vouloir du lecteur en le priant de ne pas croire à un défaut dû à l'ignorance, là où il n'y a que restriction volontaire.

Les révélations que l'œuvre dramatique de Wagner nous a faites sur la portée et la nature de l'expression musicale appliquée au drame peuvent être considérées actuellement comme généralement connues. Celui que ces révélations incitent à l'activité et qui base tous ses arguments sur l'œuvre du maître n'a donc plus besoin d'établir auprès du lecteur un état de choses que d'autres ont traité déjà définitivement. Il peut ne lui en présenter que la face dont le rayonnement justifiera le sujet qu'il expose. Mais en faisant cela, il exprime déjà tacitement ses convictions et les livre ainsi au jugement des lecteurs sans devoir en rendre un compte détaillé.

Cette étude traitant d'une question de forme, ce sera du point de vue un peu superficiel de la forme seulement que la musique, en tant que telle, pourra être abordée. La merveilleuse existence de cet art

s'exprimera néanmoins au courant de ces pages par l'importance absolument souveraine qui devra lui être assignée.

Autrefois, la musique, faute d'un principe qui régisse ses éléments avec nécessité, devait se contenter de les développer ou de les limiter arbitrairement: elle jouait avec elle-même sans pouvoir se donner d'autre objet que ce jeu.

Avec un vague instinct de sa mission on affectait ses diverses combinaisons à tel ou tel usage; mais qu'elle prêtât son concours à des cérémonies religieuses, à des fêtes profanes, à des spectacles plus ou moins dramatiques, elle n'en restait pas moins, dans sa forme, un accompagnement arbitraire, juxtaposé aux divers épisodes qu'elle embellissait. Tous les efforts tentés pour en dégager le contenu expressif ne pouvaient réussir à lui faire trouver une forme imposée *par cette expression même*. Un développement supérieur, en augmentant les ressources musicales, devait rendre la contradiction toujours plus sensible entre le besoin qui poussait l'artiste à se servir des sons, et les combinaisons arbitraires que l'on imposait à ceux-ci; puis le moment vint où la puissance expressive de cet art rompit les entraves d'une forme trop étroite.

On s'aperçut alors que les éléments qui sont la base de toute combinaison de sons se trouvaient en si étroites relations avec les éléments essentiels de notre vie intérieure, de la vie de nos sentiments et de nos émotions, que les combinaisons de ces derniers nous étant directement connues dans notre conscience intime, pouvaient dicter celles de la musique, et concilier ainsi le rôle expressif de la musique avec la nécessité dans le développement de ses formes.

Notre vie intérieure donne donc à la musique la forme dans laquelle la musique exprime cette vie. Toute contradiction cesse dès l'instant où la forme et l'objet de l'expression sont identiques.

Cette constatation devait soulever un redoutable problème: comment la vie intérieure peut-elle dicter avec précision sa forme à la musique? Ou bien, ce qui n'est que l'autre face de la question: comment l'*expression musicale* peut-elle se manifester *avec évidence* dans la forme de cette vie intérieure?

Un semblable problème ne pouvait se poser au musicien durant le rapide développement de son art, alors qu'il devait veiller à la conservation de la musique en augmentant ses ressources techniques. Aujourd'hui ces ressources accumulées dépassent de beaucoup le maximum nécessaire au jeu arbitraire des formes musicales pour elles-mêmes. Aussi a-t-il fallu que le musicien vînt au devant du poète

dramatique dont le langage ne suffisait plus à nos besoins d'expression: avec Beethoven la musique touchait au drame; Wagneracheva l'œuvre en consommant l'union du poète et du musicien et résolut ainsi le problème. Désormais le poète peut exprimer la vie intérieure de ses personnages, et le musicien se livrer sans crainte à l'expression de cette vie, puisque c'est d'elle qu'il reçoit la forme.

Le drame remplit les conditions actuellement indispensables à l'existence de la musique en lui procurant le moyen de se manifester avec évidence dans la forme de la vie qui dicte son expression.

Sur ce terrain nouveau, la musique se trouve étroitement unie, non seulement à la parole, mais encore à la portion du drame que la réalisation scénique présente aux yeux. Il doit donc être possible de faire abstraction de son rôle expressif et de la considérer momentanément dans ses rapports avec la mise en scène.

De ce point de vue exclusivement représentatif que peut être la musique?

Nous nous en apercevrons le mieux dans un genre particulier de spectacle, la pantomime, où le mutisme des acteurs laisse la musique et la mise en scène le plus clairement en regard. Ceux qui se sont occupés de pantomime savent que la musique en fixe la durée et la suite. Sans doute, dans une catégorie inférieure de ce spectacle, le musicien ne doit fournir que des ritournelles répétées autant de fois que la durée des divers épisodes l'exige; et la musique n'y figure alors qu'un accompagnement agréable du spectacle, comme au cirque ou dans un quadrille. Mais dans la pantomime proprement dite, c'est la musique qui dicte la durée et la suite des épisodes, et le spectacle doit se mouler sur elle avec une précision mathématique. On peut donc affirmer que dans la pantomime la musique mesure le temps et représente la vie dans la durée, puisque la vie scénique n'y obéit pas à la vivacité ou à l'indolence des acteurs, mais aux divers laps de temps qu'emplit la musique, et cela jusque dans les plus menus détails. Il va de soi qu'en ajoutant à la musique pure de la pantomime le chant de l'opéra, nous ne changeons rien aux rapports de la musique et de la mise en scène. Lors même que dans l'opéra cette altération dans la durée ordinaire de la vie n'est nullement motivée par une intention dramatique suffisante, la musique y mesure néanmoins le temps comme dans la pantomime; mais d'une façon moins évidente parce qu'elle le fait abusivement.

Considérons maintenant le drame du poète-musicien. Nous avons vu que dans ce drame la musique trouve sa forme dans l'objet de son

expression. Cela revient à dire que la durée musicale est fixée par le drame lui-même; de sorte qu'au point de vue représentatif, la musique dans le drame du poète-musicien ne mesure plus seulement le temps, n'est plus seulement une durée dans le temps, mais elle est *le temps lui-même*, parce que sa durée fait partie intégrante de l'objet de son expression.

Cette affirmation paradoxale demande sans doute à être appuyée d'arguments plus solides. Je vais tâcher de les fournir. Pour réaliser une conception dramatique quelconque, le poète doit combiner les divers artifices de son métier avec tant de mesure et atteindre une telle harmonie que la forme dont il se sert disparaîsse devant l'évidence de sa communication. Le drame acquiert ainsi, pendant sa représentation, une vie organique qui ne laisse pas de place à l'analyse. Le poète qui n'emploie que la parole ne fait appel qu'à notre entendement. La vie de son œuvre devient alors organique au moyen d'une continue reconstitution de la part du spectateur. Cette reconstitution ne suppose pas l'analyse des moyens employés par le dramaturge; elle résulte seulement du fait que l'action dramatique n'est présentée par la parole et la mimique que dans *ses apparences*, les émotions que dans leur *résultat extérieur*. Or la vie, en tant que spectacle quotidien, nous fournit justement ces seules apparences; nous sommes donc habitués à ce travail de reconstitution; il est devenu inconscient, et nous pouvons participer à la vie organique du drame parlé sans nous douter du rôle actif que nous y jouons.

Le poète-musicien, lui, grâce à la musique, ne nous présente plus seulement le résultat des émotions, l'apparence de la vie dramatique, mais bien les émotions elles-mêmes, la vie dramatique dans toute sa réalité comme nous ne pouvons la connaître que dans le plus profond de notre être.

Le travail de reconstitution n'existe plus; chaque personnage, au gré de son intérêt dramatique, se présente à nous comme autant de nous-mêmes.

Mais ce moyen tout puissant, la musique, pour exprimer ainsi la vie de notre âme, doit donner à la forme qu'il en reçoit une *durée* différente de celle que nous connaissons dans le spectacle de la vie quotidienne, de sorte que nous devons, pour goûter son expression, nous transporter si bien dans cette nouvelle durée que momentanément notre vie personnelle toute entière soit transposée pour répondre aux émotions du drame. De cette divergence nos facultés réceptives s'accommodent fort bien tant qu'elle ne touche qu'au temps car elle

n'amène pas dans la réalisation scénique des altérations si sensibles dans les proportions extérieures que nous ne pourrions les accepter si l'expression dont elles résultent ne trouvait pas sa suprême glorification dans notre propre cœur.

Ce n'est donc pas ainsi une durée dans le temps, c'est-à-dire une durée fictive sur la scène, pour des spectateurs vivant dans une autre durée dans la salle, mais c'est le *Temps* lui-même qu'est la musique dans le Worttondrama, au point de vue représentatif.

Nous verrons plus tard les avantages esthétiques considérables que ce fait entraîne.

Chapitre II

La musique et la mise en scène

1. PRINCIPES THÉORIQUES

Nous avons vu qu'il faut un principe régulateur à la mise en scène pour lui donner rang de moyen d'expression dans l'œuvre du dramaturge.

La mise en scène, comme toute combinaison dans l'espace avec variations dans le temps, peut se réduire à une question de proportion et de suite. Son principe régulateur devra donc dicter les proportions dans l'espace, et leur suite dans le temps, les unes dépendant des autres.

Dans le drame, c'est le poète qui semble y pourvoir par la quantité et la suite de son texte. Il n'en est rien cependant, car le texte n'a pas une durée fixe en lui-même, et le temps que ce texte ne remplit pas reste sans mesure possible. Même en notant au chronomètre la durée de la parole et du silence, cette durée ne se trouverait dictée que par la volonté arbitraire de l'auteur et du metteur en scène, sans dériver nécessairement de la conception première.

Les seules quantités et suites données par le texte du drame restent donc insuffisantes à dicter la mise en scène.

La musique par contre fixe non seulement la durée et la suite dans le drame, mais, nous l'avons vu, doit être considérée au point de vue représentatif comme étant elle-même le temps.

Le poète-musicien possède donc le principe régulateur qui, dérivant de la conception première, dicte la mise en scène préemptoirement, avec nécessité, sans passer à nouveau par la volonté du dramaturge, et ce principe fait partie intégrante de son drame et participe à sa vie organique.

La mise en scène atteint ainsi, dans le drame du poète-musicien le rang d'un moyen d'expression, mais il est à remarquer qu'elle ne peut l'atteindre que dans ce drame.

Par la représentation du drame, la musique est reportée dans l'espace et y prend une forme matérielle: la mise en scène, qui satisfait non plus illusoirement dans le temps seulement, mais bien *effectivement* dans l'espace, le besoin de forme tangible qu'elle cherchait autrefois à satisfaire au détriment de son essence même. Cet espace en quelque sorte musical qu'est la mise en scène pour l'œuvre du poète-musicien, doit se trouver très différent de celui où le poète seul cherche à réaliser son action dramatique; et puisque c'est la musique qui le crée, c'est de la musique que nous recevrons tous les renseignements désirables sur ce point.

On aura trouvé logique que la durée appliquée à un spectacle se transportât dans l'espace, sans peut-être réellement comprendre *comment* la musique peut le faire. Comme la présente étude n'a pas d'autre objet que cette transposition et la recherche minutieuse de ses conséquences, nous allons abandonner l'argumentation plus ou moins abstraite qui nous a rendu quelques services jusqu'ici et tenter, au moyen d'éléments connus, l'évocation d'un spectacle dont rien encore ne peut nous fournir l'exemple.

Dans le drame parlé, le drame où le poète ne se sert que de la parole, c'est la vie quotidienne dans ses apparences extérieures qui procure aux interprètes les exemples de durée et de suite pour leur jeu. L'acteur doit observer minutieusement sur lui-même les résultats extérieurs des mouvements de son âme, fréquenter des gens d'espèces très différentes, observer de même leurs allures pour en déduire les motifs cachés et s'exercer à les reproduire dans ce qu'elles ont de typique, puis appliquer avec tact ces connaissances aux situations que le poète lui fournit.

Sans doute la quantité du texte permet à l'auteur d'imposer approximativement à son interprète la durée de son rôle; mais c'est justement dans cette durée approximative que l'acteur coule ensuite les proportions que la vie lui a enseignées. Car la signification et la quan-

tité du poème dramatique ne peuvent que lui suggérer sa mimique et ses évolutions sans pouvoir les lui dicter formellement.

Dans le drame du poète-musicien, l'acteur ne reçoit plus seulement la suggestion pour son jeu, mais encore les proportions exactes qu'il doit y observer. Il ne peut même pas apporter lui-même, dans les proportions définitivement fixées par la musique, les variations d'intensité que la vie lui enseigne, car ses variations sont contenues également dans l'expression musicale. La quantité et la signification du texte poétique musical (par quoi j'entends la partition complète du drame) représente donc *la vie* pour l'interprète de cette œuvre d'art; et, de même que l'acteur dans le drame parlé doit acquérir la souplesse nécessaire pour reproduire les éléments que lui fournit son expérience de la vie quotidienne, l'acteur, dans le drame du poète-musicien, doit l'acquérir pour obéir aux ordres formels que la vie renfermée dans la partition lui impose directement.

Nous voyons déjà comment la musique se transporte sur la scène dans la mimique des personnages et dans leurs évolutions.

Mais comment peut-elle s'y transporter dans la peinture, l'éclairage et la disposition des toiles?

Pour nous convaincre qu'elle le fait également il est indispensable d'entrer plus avant dans le mystérieux domaine de l'expression musicale.

Lorsque dans le drame parlé un acteur vient nous dire, par exemple, qu'il souffre au souvenir d'un bonheur perdu, il ne peut nous le communiquer directement que par le jeu de sa physionomie, car sa parole ne fait que préciser, s'il y a lieu, l'objet de cette souffrance, et compléter ainsi la signification du spectacle sans en *exprimer* le contenu. Les gestes et les évolutions n'ont alors de sens que soutenus par le contenu du texte, soit comme la simple constatation d'une situation matérielle, soit comme le résultat significatif de la souffrance intime du personnage. C'est donc évidemment le jeu de la physionomie qui, précisément par le texte, nous communiquera le plus directement l'état d'âme qu'il importe que nous ressentions, et les autres moyens représentatifs devront s'y subordonner. Ainsi le problème d'optique dans le drame parlé consistera en tout premier lieu à permettre à la majorité du public de se rendre un compte exact des jeux de physionomie des acteurs.

Si l'acteur dans le drame du poète-musicien veut nous communiquer la même souffrance, de quels moyens dispose-t-il? La musique, par une combinaison symphonique quelconque exprimera l'objet même

de son souvenir et dans des accents si précis, qu'avant de savoir que c'est le fait de se rappeler le bonheur perdu qui est douloureux, nous ressentirons douloureusement et pour nous-mêmes la perte de ce bonheur; de sorte que l'expression n'a plus nécessairement besoin du personnage pour nous parvenir. Outre cela, l'acteur en laissant la musique nous peindre les images qui le font souffrir, pourra garder sa souffrance au fond de son âme et nous exprimer des sentiments n'ayant trait qu'à son existence présente. Là encore, la musique le soutiendra, non seulement par l'effet de contraste, mais aussi en exprimant avec autant de précision le moment présent que le souvenir du passé. Son union avec la parole lui a permis de fixer l'expression du bonheur alors que ce bonheur était présent; elle peut maintenant laisser cette expression s'écouler en pure musique et s'unir de nouveau au poème pour fixer l'expression de l'instant qu'indique le spectacle.¹

L'acteur ainsi plongé presque malgré lui dans l'atmosphère de sa vie intérieure, ne joue plus un rôle aussi important que celui du drame parlé. Il sait que nous pouvons nous passer momentanément de son intermédiaire pour connaître sa souffrance; il soupçonne même que nous la connaissons mieux que lui. Dans le drame parlé, la présence de l'acteur est la condition absolue de n'importe quelle communication et prend par là une importance représentative tout à fait anormale, comme le prouvent les exigences d'optique que nous avons déjà mentionnées. L'acteur, dans le drame du poète-musicien, n'est plus l'intermédiaire unique et suprême entre le poète et le public; il est un des moyens d'expression ni plus ni moins nécessaire que les autres éléments constitutifs du drame. Il fait donc partie d'un organisme et doit se soumettre aux lois d'équilibre qui régissent cet organisme. Nous avons vu que la musique lui impose sa mimique et ses évolutions. Nous voyons maintenant que celles-ci ne sont plus un fait isolé sur la scène, en sorte que la musique se transporte *par l'intermédiaire de l'acteur* dans le tableau inanimé.

Mais me dira-t-on, comment la seule mimique de l'acteur, et ses quelques évolutions, peuvent-elles mesurer les proportions du décor? L'acteur dans le Worttondrama doit-il arpenter la scène en tous sens?

¹ L'acteur du drame parlé peut évidemment compter sur la portion déjà écoulée de l'action dramatique pour soutenir son attitude du moment vis-à-vis du public, mais ce sont des moyens *indirects*, et je parle ici de ceux qui, dans un moment donné, sont positivement mis en jeu pour communiquer au spectateur, sans demander le secours de sa réflexion, un état d'âme quelconque.

Il est indispensable ici de prendre connaissance des éléments *techniques* dont se compose le tableau scénique. Je m'efforcerai de les présenter sous une forme abordable pour le plus profane en cette matière.

Le tableau scénique inanimé (par quoi j'entends tout le matériel décoratif sauf les personnages) peut se réduire à trois facteurs: l'éclairage, la plantation (c'est-à-dire la façon de disposer dans l'espace vide de la scène le matériel décoratif) et la peinture. Quels sont leurs rapports réciproques?

Le décor peint doit être disposé de façon que la lumière le frappe avantageusement; la plantation sert donc d'intermédiaire entre la peinture et l'éclairage; mais elle a besoin à son tour que l'éclairage rende la peinture bien visible sinon l'arrangement des toiles dans l'espace n'est pas suffisamment motivé, et l'éclairage ne peut se passer de la peinture vis-à-vis de la plantation, car son but en frappant les toiles est justement de motiver leur disposition par le sujet de la peinture. L'égalité dans les rapports semble parfaite. Pourtant il n'en est rien. L'éclairage et la peinture sur toiles verticales se trouvent être deux éléments qui, loin de s'enrichir par une subordination réciproque, s'excluent positivement. La disposition des toiles peintes qui figurent le décor nécessite que l'éclairage soit à son seul service, pour rendre visible la peinture, ce qui n'a rien de commun avec le rôle actif de la lumière, et lui est même contraire. La plantation, par ses combinaisons dans l'espace, peut rendre à l'éclairage un peu de son activité, mais non sans porter un grave préjudice à la peinture. Si nous introduisons l'acteur sur la scène l'importance de la peinture se trouve soudain tout à fait subordonnée à celle de l'éclairage et de la plantation, car la forme vivante du personnage ne peut pas avoir de contact, et par conséquent de rapport direct, avec les objets figurés sur les toiles.

Des trois facteurs auxquels se réduit le tableau inanimé, lequel est soumis aux plus étroites conventions? La peinture, sans nul doute; car elle est non seulement impuissante à fournir par elle-même n'importe quelle activité, mais encore elle perd sa signification dans la mesure où l'éclairage et la plantation doivent se trouver en contact avec l'acteur. L'éclairage et la plantation lui sont donc supérieurs. L'éclairage — au seul point de vue de son rôle actif et en faisant abstraction de la nécessité évidente qu'il y a d'éclairer un espace obscur, — peut être considéré comme tout puissant, car il est soumis à un mini-

mum de conventions, à peine appréciable, et communique ainsi librement la vie extérieure dans sa forme la plus expressive.

Cette infériorité flagrante de la peinture en matière représentative paraît sans doute étrange à plus d'un lecteur, car nos spectacles modernes, loin d'en tenir compte, semblent plutôt la nier systématiquement et tout sacrifier à l'effet des toiles peintes.

Qu'est-ce qui a donc pu amener cet élément à prendre une place aussi considérable et à entraver par là le développement de ceux dont le concours est bien plus essentiel?

Deux causes très distinctes: la nature du drame parlé et l'opéra.

La peinture du décor a pour but essentiel de présenter aux yeux ce que ni l'acteur, ni l'éclairage, ni la plantation ne peuvent réaliser. Si elle s'est développée démesurément dans le drame parlé, la raison en est donc que le public avait besoin d'indications qu'elle seule pouvait fournir.

Les lois d'optique et d'acoustique dont l'ensemble constitue la convention décorative ne permettent pas de réaliser sur la scène, avec la même vérité plastique que le langage des acteurs, le lieu de leur action. Il faut donc recourir à des *signes*, qui ne peuvent avoir aucun contact direct avec l'acteur et ne s'adressent qu'au public, sortes de hiéroglyphes perfectionnés dont la signification serait évidente. Le rôle actuel de la peinture décorative au théâtre consiste en l'étalage de ces hiéroglyphes.

On pourra m'objecter que l'illusion, si admirablement ménagée par les peintres actuels de décors, vaut bien la peine d'être prise en considération. Cette illusion n'a de valeur artistique que si elle remplit son but qui est de créer un milieu, une atmosphère viable, sur la scène; or chacun sait qu'à l'entrée des personnages le plus beau décor devient soudain une vaine combinaison de toiles peintes, à moins que l'on ne sacrifie tout ou partie de ces hiéroglyphes au rôle actif de la lumière.¹

C'est donc la nature du drame parlé qui a forcé la peinture décorative à se développer outre mesure. De nos jours, où les besoins d'expression sont considérables, le poète se voit obligé de remplacer par

¹ Dans *Parsifal* à Bayreuth, à l'apparition du décor figurant l'intérieur du temple du Graal, la peinture, sacrifiée à l'obscurité nécessaire pour le changement de décor, permettait au tableau une vie merveilleuse. L'éclairage en augmentant, chassait l'apparition, jusqu'au moment où, dans le plein feu des herses et de la rampe, les chevaliers faisaient leur entrée dans un temple de carton. Il est vrai qu'alors la peinture était pleinement visible.

la suggestion décorative ce que la musique seule pourrait lui donner. Il en résulte un désaccord constant entre les prétentions du spectacle et le réel contenu du texte dramatique, et les acteurs oscillent péniblement entre une sorte de tableau vivant articulé et une comédie de salon dans un décor ridicule.

Si le poète sacrifie le signe peint à la lumière active, il se prive d'une notion que rien d'autre dans son drame ne peut lui remplacer, tant qu'il ne la fournit pas par le texte lui-même; or en changeant le texte, il enlève aux acteurs la vie représentative qui appelle l'activité de la lumière; il est donc légitime qu'il renonce à la vie d'un spectacle portant préjudice à l'intégrité de son œuvre, et qu'il préfère l'emploi dominant de la peinture.¹

Les origines et le développement de l'opéra expliquent suffisamment pourquoi la mise en scène de ce genre s'est développée sans motif dramatique et pour la seule satisfaction des yeux. Cette satisfaction n'étant guidée que par le désir de spectacles toujours plus merveilleux, et les conventions scéniques mettant une limite très sévère à la réalisation plastique, il a fallu recourir à la peinture. Le public s'accoutuma à l'effort de transposition nécessité par les toiles verticales, et le défaut de lumière active; il prit goût à ce qu'on lui présentait la vie par des signes dont le maniement permettait une très grande liberté dans le choix du sujet et sacrifia au besoin de voir *indiquer* beaucoup de choses séduisantes, la vie véritable que l'éclairage et la plantation peuvent seuls donner.

La mesure dans laquelle le drame parlé et l'opéra ont pu confondre leur mise en scène n'a qu'un intérêt historique; nous ne nous y arrêterons donc pas et constaterons seulement que cette influence réciproque persiste encore actuellement, bien qu'un principe décoratif commun les unisse dans la même convention. Ces hiéroglyphes, ces signes que la peinture décorative semble chargée de fournir, base de toute la mise en scène actuelle, quel emploi trouveront-ils dans le drame du poète-musicien?

Par l'observation technique des trois facteurs qui constituent le tableau inanimé, nous cherchons à nous convaincre que la musique se

¹ Seulement il devra constater que le réalisme de son texte appelant le rôle actif de l'éclairage et de la plantation diminue celui de la peinture et appauvrit d'autant le contenu de son drame. Nous constaterons plus loin que le réalisme décoratif au théâtre reçoit un coup mortel par l'existence du poète-musicien.

transporte non seulement dans la mimique et les évolutions de l'acteur, mais aussi dans le tableau inanimé tout entier. Nous avons constaté les rapports de ces trois facteurs entre eux, d'où il est résulté l'infériorité de la peinture vis-à-vis de l'éclairage et de la plantation. Malgré cette infériorité c'est la peinture qui, dans la mise en scène actuelle, a pris la haute main. La nature du drame parlé et de l'opéra nous a donné la raison de cet étrange développement. Il nous reste à voir l'emploi que le poète-musicien doit faire de ces trois facteurs s'il veut obéir aux injonctions de la musique, d'où il ressortira tout naturellement comment la musique se transporte dans l'espace de la scène.

Tout ce qui, dans le tableau inanimé, échappe à la peinture seule dans le but d'entrer en rapport direct avec la personne de l'acteur, se nomme la praticabilité.

Les accessoires, meubles ou objets, sont praticables ou ne le sont pas; ceci n'est qu'une partie très secondaire de la praticabilité. Son principal effet est de déterminer la plantation au détriment du signe fourni par la peinture; ou, en d'autres termes, d'accommoder la forme *fictive* du tableau inanimé de façon à la rapprocher le plus possible de la forme réelle de l'acteur; ce qui ne peut se faire qu'en diminuant plus ou moins l'importance et la quantité des signes éminemment fictifs que présente la peinture sur des toiles verticales. En fournissant ainsi à la plantation un moyen matériel d'entrer en rapport avec l'acteur, la praticabilité la met en relations directes avec le drame lui-même.

Il en résulte que plus la forme dramatique sera capable de dicter avec précision le rôle de l'acteur, plus l'acteur aura le droit d'en imposer les conditions à la plantation au moyen de la praticabilité, et par conséquent plus accentué sera l'antagonisme de la plantation vis-à-vis de la peinture, puisque celle-ci, de par sa nature, est opposée à l'acteur et impuissante à remplir n'importe quelle condition émanant directement de lui. Cet antagonisme du moyen représentatif le plus rapproché du drame envers l'élément inférieur qui fournit le signe inanimé réduit par sa seule force dynamique l'importance de la peinture. L'éclairage, se trouvant libéré d'une grande partie de sa corvée vis-à-vis des toiles verticales, recouvre la part d'indépendance à laquelle il a droit, et rentre en activité auprès de l'acteur.

Le Worttondrama est la forme dramatique qui dicte avec le plus de précision le rôle de l'acteur, il est même le seul drame qui puisse le fixer rigoureusement dans toutes ses proportions. C'est donc le seul

qui autorise l'acteur à déterminer au moyen de la praticabilité les rapports de la plantation avec l'éclairage et la peinture, et à commander ainsi, de par son rôle même, toute l'économie représentative. Or c'est la musique qui fixe originairement, par sa durée, le rôle de l'acteur, en sorte que cette économie se trouve déjà contenue dans la conception première du drame, non seulement hors de la portée du metteur en scène, mais aussi de l'acteur et en quelque sorte de l'auteur lui-même.

La nécessité organique qui est la condition absolue de l'intégrité de l'œuvre d'art atteint ainsi la plus haute puissance dans le drame du poète-musicien.

Le lecteur comprendra maintenant que si la musique ne se transporte pas sur la scène avec l'évidence matérielle qu'il avait peut-être supposée, elle n'est que plus intimement unie aux éléments représentatifs par des lois indissolubles.

En résumé, une conception dramatique qui pour se manifester a besoin de l'expression musicale, appartient au monde caché de notre vie intérieure, puisque cette vie ne saurait *s'exprimer* que par la musique et que la musique ne peut exprimer que cette vie. Le poète-musicien tire par conséquent sa vision du sein même de la *musique*. Par le langage parlé il lui donne une forme dramatique positive et constitue le texte poétique-musical, la *partition*; ce texte impose à *l'acteur* son rôle, déjà vivant de sa vie définitive; il n'a plus qu'à s'en emparer. Les proportions de ce rôle posent à l'évocation scénique des conditions formelles au moyen de la *praticabilité* (le point de contact entre l'acteur vivant et le tableau inanimé); du degré et de la nature de cette praticabilité dépend ensuite la plantation du décor, et celle-ci entraîne à son tour *l'éclairage* et *la peinture*. Cette hiérarchie, comme on le voit, est constituée organiquement: l'âme du drame (la musique) lui communique la vie et détermine par ses pulsations les mouvements de tout l'organisme, dans leurs proportions et leur suite. Si l'un des facteurs intermédiaires vient à manquer, la vie musicale s'écoule par la brèche sans pouvoir parvenir au-delà. Il pourrait se présenter des cas où l'intention dramatique exigerait une telle mutilation. La vie du drame dont la nature est immortelle n'en restera pas moins évidente, seulement tout effort tenté pour animer l'extrémité dont la vie s'est retirée, n'aboutira qu'à une galvanisation sans relation possible avec le centre vital. L'acteur étant le seul intermédiaire entre la partition

et la forme représentative¹ celle-ci ne pourra donc jamais se passer de lui pour manifester sa vie. Mais une fois l'acteur évoqué, l'existence du drame est assurée, et l'emploi des autres facteurs représentatifs n'est plus remise alors qu'au bon plaisir... du texte poétique-musical.

De même que les principes théoriques concernant la nature de l'action dans le Worttondrama entraînent, pour le dramaturge, des conséquences techniques fort graves dans l'emploi des moyens poétiques-musicaux et dont l'existence ne pouvait être supposée avant le principe dramatique lui-même, il résulte de la hiérarchie représentative, que détermine la partition en passant par l'acteur, un bouleversement des procédés techniques actuels qu'aucune fantaisie arbitraire n'aurait su provoquer. Ce qui distingue pourtant ces deux réformes l'une de l'autre, c'est que la découverte des principes qui entraînent la première est la conséquence naturelle d'un pouvoir d'expression supérieur aux formes dramatiques existantes, tandis que la constatation d'un ordre hiérarchique entre les facteurs représentatifs résulte simplement de l'observation. En sorte que la réalisation matérielle de cet ordre ne demande ensuite aucune puissance créatrice indépendante. Sans Richard Wagner la présente étude ne saurait exister, puisque sans lui nous n'aurions aucun moyen de savoir par expérience la portée de la musique dans le drame. Les circonstances particulières qui ont empêché ce révélateur incomparable de poursuivre logiquement les conséquences de sa création jusque dans la forme scénique, et l'influence de cette lacune sur la conception même de ses drames, seront traitées en détail dans la seconde partie de cet ouvrage. Mais ici, avant d'étudier les résultats techniques amenés par la hiérarchie représentative, je dois — en remettant — avertir le lecteur que les drames de Richard Wagner ne peuvent pas servir d'exemple pour l'emploi normal des facteurs représentatifs, qui fait l'objet du prochain chapitre; la formidable puissance d'expression qu'ils nous ont révélée est, dans son essence, indépendante de leur forme accidentelle, et en cette qualité elle pourra bien nous suggestionner dans ce travail, sans toutefois nous procurer l'avantage d'une application immédiate.

¹ Non pas entre l'auteur et le public, comme dans le drame parlé.

2. RESULTATS TECHNIQUES

Introduction

Les facteurs constitutifs du Worttondrama forment deux groupes très distincts: d'un côté les sons, les mots et leur transmission par l'organe des acteurs et des instruments de l'orchestre; de l'autre la mise en scène.

Hors du drame l'existence des premiers est sans analogie avec la vie commune idéale que leur confère le poète-musicien, alors que la forme vivante et mobile du corps humain, les variations de surface dans l'espace, la lumière, la couleur composent notre spectacle quotidien. Rien ne peut en changer ni dénaturer l'expression; et bien que la musique les invoque en une combinaison artificielle, elle ne prend de leur vie indépendante que ce qui lui est nécessaire pour se transporter dans l'espace: elle ne leur donne pas la vie mais seulement les proportions.

La virtuosité nécessaire au dramaturge dans l'emploi des procédés poétiques-musicaux ne constituera pourtant jamais par elle-même une partition vivante; car la virtuosité n'a d'existence légitime qu'en une subordination sans réserve à un principe supérieur et, pour le texte poétique-musical, c'est l'objet de l'expression, *l'action* particulière au Worttondrama, qui commande à la facture. Par contre, les éléments de la mise en scène sont déjà, de par leur emploi dans le Worttondrama, en une telle subordination; leur nature est donc d'obéir, et pour cela ils doivent acquérir le plus haut degré possible de virtuosité. Est-ce à dire qu'ils auront à se développer isolément? Comment la lumière, la couleur, la forme, pourraient-elle le faire? A moins de les immobiliser en un procédé *fictif* (peinture, sculpture, architecture, etc.) qui les éloigne définitivement de l'acteur, il n'est pas d'expérience, de virtuosité possible pour chacune d'elles hors de leur vie en commun. Seule la forme vivante du corps humain est susceptible de développement indépendant et pour elle-même.

L'étude technique des procédés représentatifs se divise donc à son tour en deux parties: 1. l'acteur, la forme animée du corps humain; 2. le tableau inanimé, les facteurs inertes et maniables.

La virtuosité de l'acteur du Worttondrama consiste en l'acquisition d'une souplesse anormale, c'est-à-dire indépendante non seulement du tempérament particulier de l'individu, mais encore des proportions

qui lui sont communes avec tout autre être humain; c'est donc, abstraction faite des études élémentaires de diction et de chant, une gymnastique, dans le sens le plus élevé du mot, qui doit lui permettre d'obéir aux injonctions du texte poétique-musical. La virtuosité semble plus complexe pour le tableau inanimé; sa nature est pourtant infiniment plus simple que celle de l'acteur puisqu'elle ne rencontre pas de résistance vivace, mais seulement l'inertie naturelle aux objets. Le maniement de ceux-ci étant facultatif, n'est plus qu'une affaire de proportions, et ces proportions, pour être mesurées, demandent seulement la connaissance aussi exacte que possible des diverses façons de réduire les éléments de notre vision quotidienne en artifices correspondant à ceux du poète-musicien.

Ces deux virtuosités une fois obtenues (et nous allons étudier comment on peut y parvenir), qui donc va mettre en jeu leur activité latente? Théoriquement c'est la partition qui s'en charge, mais bien qu'elle le fasse effectivement, ce n'est pourtant pas elle qui peut animer le mécanisme scénique ou convaincre l'acteur.

D'une part, l'existence non encore manifestée du drame dans les pages de la partition; de l'autre, l'acteur en pleine possession de ses moyens personnels assouplis, et la maîtrise du metteur en scène sur les autres facteurs représentatifs, tout cela n'est pas encore la représentation du drame. Car l'acteur peut ne pas comprendre les injonctions du texte poétique-musical et en fausser par conséquent les proportions de telle façon que ce texte n'aille même pas jusqu'à lui. Le metteur en scène ne les recevant pas de l'acteur, compose alors son tableau arbitrairement, ou bien, connaissant à part lui les vraies proportions du rôle, en prépare le milieu légitime mais dont l'acteur ne tient pas compte. Je fais abstraction ici du mauvais vouloir que l'un ou l'autre peut témoigner au dramaturge.

Il est donc indispensable que la partition contienne une transcription des ordres du texte poétique-musical en un langage accessible au premier venu, c'est-à-dire en s'adressant à l'entendement le plus élémentaire. La partie essentielle de cette transcription concernera l'acteur, et comme la notation poétique-musicale de son rôle s'opère au moyen des signes conventionnels de la musique et de la langue écrite, il faudra trouver un procédé de notation représentative qui puisse y correspondre pour nos yeux. Des signes graphiques dont l'objet est purement technique sont accessibles à tous dès que la convention en est adoptée; il suffit d'en étudier la langue. Peut-être sera-t-il possible de leur donner une forme qui contienne implicitement mais d'une

façon évidente, — les conséquences essentielles du rôle de l'acteur pour le tableau inanimé. Un système hiéroglyphique semble pour cela tout indiqué; et le développement des sciences électriques mettra probablement à la disposition du poète-musicien des ressources dont lui seul peut faire usage.

Il est impossible de prévoir ou d'inventer un tel système; c'est de la nécessité qu'il doit naître. Or comme l'existence normale du Wortton-drama ne saurait s'en passer, le soin d'une telle création est remis aux poètes-musiciens de l'avenir. Cet avenir problématique et les conditions qui semblent devoir le régir ne peuvent être traités avant l'étude des drames de Richard Wagner au point de vue scénique. En y consacrant donc la dernière partie de cet ouvrage, je reprendrai le sujet de la notation représentative et des conséquences inévitables d'une telle obligation sur le texte poétique-musical lui-même. Il suffit pour le moment de distinguer nettement les résultats techniques qui s'attachent aux principes théoriques précédents, des conséquences matérielles positives que l'exemple seul peut déterminer.

Pour les premiers c'est bien le texte poétique-musical qui dicte l'emploi des facteurs représentatifs; mais quand on arrive à l'existence de tel ou tel drame, il se trouve que la responsabilité matérielle de la mise en scène retombe néanmoins sur le dramaturge parce que la partition ne se sert pas d'un langage accessible à tous. Ce dernier point de vue n'exclut aucunement le premier, seulement il est empirique et sa place n'est donc pas dans le présent chapitre; je ne puis donc qu'en mentionner l'existence jusqu'à ce que les drames de Wagner nous aient rendu possible d'en déterminer les lois.

Que le lecteur veuille donc bien ne pas considérer dans les pages qui vont suivre le transport effectif de la partition sur la scène comme une fantaisie sans portée pratique: ce transport est *l'acte essentiel* du poète-musicien; la façon dont il communiquera les ordres de la partition au vulgaire entendement est un fait secondaire dont la portée n'est considérable qu'en tant que l'acte essentiel est accompli.

Pour établir la hiérarchie représentative imposée par la musique, j'ai dû me servir des éléments représentatifs dans leur forme déjà connue. Cette terminologie n'a qu'une valeur approximative.

Mais comme il s'attache aux éléments décoratifs actuels une forme tangible qui en s'imposant à l'imagination du lecteur dénaturerait complètement l'évocation qu'il m'importe de lui communiquer, je dois, dès l'abord, détruire un des préjugés les plus fortement enracinés en matière de théâtre, et d'autant plus vivace qu'il est soutenu

— ou semble l'être — par le principe de toute notre mise en scène. Ce préjugé, c'est la nécessité que l'on attache à la recherche de l'illusion scénique.

L'Illusion scénique

Dans un drame, tel qu'est le drame récité, où les moyens employés par l'auteur n'absorbent pas toutes nos facultés, chacun de ces moyens peut se développer dans un espace indéterminé, dans un espace que la place occupée par les autres facteurs ne délimite pas nécessairement. Dans ces conditions la mise en scène, outre qu'elle ne saurait participer réellement à la vie organique de l'œuvre, ne peut même pas prendre vis-à-vis du public une forme positivement expressive parce que les spectateurs ont des besoins et des goûts très divers et que sans le principe régulateur de la musique il n'est pas possible d'imposer à toutes ces individualités la même vision. Il faut alors chercher ce que les spectateurs peuvent avoir de commun dans leur façon de voir, et le reproduire conventionnellement sur la scène. Or, si l'on fait abstraction du degré variable de sensibilité de nos yeux pour le spectacle du monde extérieur, il ne reste plus que la constatation d'un espace où la place des objets nous est connue par l'habitude que nous avons d'aller des uns aux autres et de tirer ainsi les notions de distance et de proportions que la perspective tend à nous cacher; à ces objets nous attachons la couleur, et la lumière ne fait que les rendre plus ou moins visibles.

Cette façon de voir — qui est évidemment celle de ne rien *voir* du tout, — et à laquelle se borne pour les uns l'usage qu'ils font de leurs yeux tandis que pour les autres elle correspond seulement au sens du toucher, c'est-à-dire à une constatation dont la signification pratique n'a pas de relation directe avec l'image que leurs yeux contemplent, cette façon de voir est la seule qui soit commune à tout le monde; c'est donc le besoin d'une telle vision qu'il importe de satisfaire, et c'est par *l'illusion scénique* qu'on cherche à y arriver.

Un spectacle dramatique où la mise en scène ne présenterait manifestement pas la recherche de cette illusion, semblerait donc une contre-sens à la majorité des gens; et cela à bon droit, car l'on sent bien que si le metteur en scène ne reçoit pas du dramaturge les conditions formelles de son travail, c'est le public qui doit les lui donner. La convention scénique n'est donc pas seulement motivée par les formes dramatiques et leurs possibilités d'exécution, mais encore par le fait que le public prend la moyenne des goûts et des besoins de tous les

individus qui le composent pour poser au spectacle des conditions formelles, et que cette moyenne ne peut pas dépasser, comme nous venons de le voir, la vision la plus élémentaire des choses.

En art, le trompe-l'œil n'a pas de valeur; l'illusion produite par l'œuvre d'art n'est pas de nous abuser sur la nature des sentiments ou des objets vis-à-vis de la réalité, mais au contraire de nous entraîner si bien dans une vision étrangère qu'elle nous semble être la nôtre. Pour cela un certain degré de culture nous est indispensable; sinon notre besoin d'illusion se déplace et c'est l'apparence grossière de la réalité qui devient pour nous le but de l'art.

L'exigence moyenne du public sera donc toujours que l'on veuille bien tromper ses yeux et leur procurer ce qui semble à l'homme vulgaire la plus grande jouissance, c'est-à-dire l'imitation la plus fidèle de *ce qu'il peut distinguer* du monde extérieur; le drame est évidemment de toutes les œuvres d'art celle qui justifie le mieux un semblable désir.

Nous avons vu dans la première partie de cette étude comment le besoin de voir indiquer toujours plus de choses séduisantes déve-loppa la peinture de décor au grand détriment de l'éclairage. Là encore l'exigence moyenne du public a prouvé son infériorité; non contente de sacrifier l'expression artistique au trompe-l'œil vivant, il lui fallut encore sacrifier ce dernier à la nature morte, au tableau inanimé. Cette illusion tant prisée n'est donc obtenue qu'en renonçant au spectacle vivant, et notre œil s'est à ce point faussé que l'illusion lui semble dangereusement atteinte si l'activité des personnages ou de la lumière rend impossible le trompe-l'œil du décor; tandis que si ce trompe-l'œil reste intact nous passons sur les plus ineptes invraisemblances de la part des autres facteurs.

Or, puisqu'on ne peut pas toujours maintenir les moyens représentatifs dans les seules proportions que l'illusion nécessite et que si l'illusion est intermittente elle n'existe pas, il en résulte *qu'elle est impossible*. Ce que l'on appelle de ce nom, c'est ou bien le trompe-l'œil décoratif, ou bien l'activité dramatique des personnages, mais ce ne peut être tous les deux à la fois, car sans s'exclure positivement, ces deux illusions n'ont pas de vie commune.

Dans le drame du poète-musicien aucun des moyens d'expression ne saurait s'égarter, car aussitôt il empièterait sur son voisin; une volonté, supérieure à eux tous, mesure de minute en minute leurs changeantes proportions; et cette souplesse extraordinaire n'a rien à voir avec l'illusion scénique puisque celle-ci, pour exister, demande à com-

mander non seulement aux facteurs représentatifs, mais encore au dramaturge lui-même. La mise en scène de ce drame est un *moyen d'expression*; l'illusion, le trompe-l'œil peuvent lui être utiles comme toute autre combinaison matérielle, mais ne sauraient d'aucune façon en déterminer la forme, ni en être le but.

De ce fait capital il résulte que si le Worttondrama a délivré la musique des entraves dont la vie des sons, par son isolement égoïste, s'était débarassée, la musique, à son tour, vient par une indicible magie élargir notre vision jusqu'à l'infini, en lui proposant une existence supérieure à toute réalité quotidienne. Pour elle le public n'est qu'une seule individualité; elle ne s'enquiert pas de ses besoins ou de ses goûts, mais l'entraîne souverainement dans sa vie rythmique; et cette violence, loin d'être fâcheuse, comble évidemment les plus impossibles désirs d'une humanité qui ne consent à sortir d'elle-même que pour se retrouver; et où verrait-elle son image plus merveilleusement réfléchie qu'en l'expression musicale?

On conçoit alors combien tragique est le conflit entre une telle musique et les spectacles actuels, lorsqu'on cherche à les appliquer l'un à l'autre. Ces proportions latentes, qui flottent dans toute la musique, tendent passionnément à s'incarner, mais nous restons sourds à leur langage pourtant si explicite; notre optique de tous les jours nous semble supérieure au monde inconnu qu'elles veulent nous révéler; comme les enfants, nous posons des conditions à des êtres qui en savent bien plus que nous.

Mais la musique est éternelle; elle peut attendre et dans son indulgence nous dispenser déjà ses bienfaits révélateurs jusqu'au jour où nous comprendrons que cette révélation, en s'étendant au sens formel des sons, éclaire à tout jamais notre humanité.

Le poète-musicien est ainsi *créateur*; il est même le seul être vivant qui réponde à ce titre parce que seul, il nous impose sa vision, quelle qu'elle soit, et que cette vision il la trouve dans un monde supérieur à celui que nous apportons. Pour lui le problème toujours insoluble que constitue la diversité des façons de *voir* n'existe plus: il nous impose la sienne.

Or il ne peut le faire qu'en la dépouillant de tout ce qu'elle a de personnel, d'accidentel et se rapportant à son seul organisme; la musique lui en donne le moyen; elle transfigure la conception de son œuvre dès son origine, et n'en laisse passer dans le texte poétique-musical que la plus pure essence. Ce qu'une telle partition présente ensuite aux yeux ne saurait alors rien contenir qui émanât d'une con-

vention arbitraire; au lieu de niveler les diverses visions des spectateurs et de sacrifier ainsi leurs éléments supérieurs pour permettre aux moins sensibles de goûter aussi le spectacle, elle procure à tous indifféremment une vision *nouvelle*, dont le public ne contrôle plus l'opportunité au moyen de son propre désir, mais dont il ressent vivement la nécessité par la vibration que la musique détermine dans son être tout entier.

L'acteur

On pourra m'objecter que si l'illusion n'est pas ménagée dans le tableau inanimé, l'acteur, lui, la respecte forcément par son existence physique sur la scène, et que l'harmonie que je cherche à établir ne semble pas tenir compte de ce fait.

La musique, de par sa durée et ses proportions, altère, nous l'avons vu, la durée et les proportions que la vie fournit à l'acteur du drame récité; non seulement cela, mais la *durée* qu'elle donne à l'expression du drame intérieur (c'est-à-dire aux mouvements de notre âme et aux résultats complexes de ces mouvements) ne correspond pas à la durée purement réflexe que ce drame intérieur manifeste dans notre vie quotidienne. La forme physique de l'acteur est par là entraînée dans une activité factice qui correspond, dans son organisme, aux nécessités du langage chanté.

Si la musique n'altérait aussi profondément la durée naturelle de la vie, elle ne pourrait non plus exiger de l'acteur de renoncer à son activité normale pour ne devenir qu'un moyen d'expression; et si nous n'étions persuadés que le monde supérieur révélé par la musique n'est pas une illusion factice mais bien une *suprême illusion* inaccessible à n'importe quelle analyse, nous n'aurions aucun droit et partant aucune joie à la transposition qu'elle fait subir à notre organisme. Or c'est justement cette transposition qui, privant l'acteur de sa vie personnelle arbitraire, le rapproche des éléments décoratifs maniables; et ces éléments sont obligés par la musique de fournir un degré d'expression tel qu'ils puissent être en contact intime avec l'être vivant. Le trompe-l'œil du tableau inanimé et l'illusion dramatique, éléments inconciliables, qui pour exister se détruisaient réciproquement, ont tous deux fait les sacrifices nécessaires à leur vie commune et gagné par là une puissance qu'ils n'auraient jamais soupçonnée. Ce que l'acteur perd en indépendance est transféré au metteur en scène pour l'usage des facteurs inanimés, et ce que ceux-ci sacrifient en trompe-

l'œil, ils le communiquent à l'acteur par l'atmosphère dont ils l'enveloppent, ce qui lui permet d'obtenir toute l'expression représentative dont il est susceptible. La durée musicale a donc une importance esthétique considérable puisque c'est par elle seule que la forme humaine vivante et *mobile* peut actuellement concourir à l'œuvre d'art. Cette forme située en un milieu correspondant à ses proportions, constituerait sans doute par elle-même une œuvre d'art. La création d'un tel milieu a réussi au peuple grec, parce que le développement élémentaire mais parfaitement harmonieux de leurs moyens d'expression, et leur goût naturel pour ceux d'entre eux qui s'adressent plus particulièrement à l'entendement, les ont longtemps sauvés des écarts inévitables que provoque un développement supérieur de l'expression.

La merveilleuse puissance que la musique a atteinte de nos jours rend impossible, par sa nature même, le rôle artistique de la forme humaine dans ses proportions quotidiennes. Le Grec prenait son corps pour norme, et en faisait rayonner les lumineuses proportions sur toute sa vie. Nous ne le pouvons plus. Sans même faire allusion aux obstacles complexes et insurmontables qu'oppose notre civilisation à un semblable état de choses, l'impérieux besoin de l'expression musicale (qui est lui-même un résultat de cette civilisation) nous oblige à prendre cette expression pour norme, et c'est dans la fiction que doit rayonner la musique, et créer ainsi le seul milieu où notre corps vivant puisse prendre une valeur artistique quelconque. Privé de la musique, ce corps ne peut servir que d'intermédiaire entre le poète et l'auditeur, au moyen de la parole et du geste. Il ne prend pas alors une part positive à l'expression mais la laisse seulement plus ou moins bien passer. Ajoutons à la parole le son musical, et nous *voyons* par l'établissement de nouvelles proportions, la forme vivante se dépouiller de l'enveloppe accidentelle de sa personnalité et devenir l'instrument consacré d'une expression commune à tout être humain. Elle ne l'incarne pas encore, mais y prend déjà une part *visible*.

Or l'altération dans la durée est seule capable d'opérer une telle métamorphose, car l'expression, prise comme norme ne peut se communiquer à la forme extérieure qu'en lui prêtant des proportions fictives. Tandis qu'un degré supérieur d'intensité, s'il n'altère pas la durée, c'est-à-dire les proportions, communique à la forme vivante une vie *personnelle* plus intense, sans pour cela la dépouiller de son caractère accidentel. Mais il y a encore une autre façon d'entraîner la forme vivante dans l'expression: c'est en lui communiquant les proportions élémentaires de la musique, sans le concours nécessaire

de la parole chantée, c'est-à-dire par la *danse*. Par quoi je n'entends pas les divertissements de salon et d'opéra auxquels nous donnons ce nom, mais la vie *rythmique* du corps humain dans toute son étendue.

Dans la danse, le corps se crée fictivement un milieu, et pour cela sacrifie à la durée musicale le sens intelligible de sa vie personnelle — et gagne en retour l'expression vivante de ses *formes*. Ce qu'est la musique pure pour le sentiment, la danse l'est pour le corps: une forme fictive qui ne tient pas compte de l'entendement pour se manifester. En se rapprochant de la pantomime, la danse fait comme la musique pure lorsque celle-ci se rapproche du drame: elle cherche dans sa forme primitive à s'adresser pourtant et quand même à l'entendement. Il faut, pour qu'elles le fassent réellement toutes les deux, que la musique permette au sentiment de se fixer par le langage et de constituer ainsi le texte poétique-musical; et que la danse rende au corps sa vie intelligible sans lui enlever l'expression. Or la partition a besoin de l'acteur et la danse, ne pouvant priver l'acteur de la durée musicale, seule condition de l'expression vivante, doit donc donner à cette durée une telle origine que l'acteur puisse, par son moyen, s'adresser à notre entendement et retrouver la vie intelligible qu'il avait sacrifiée à la danse pour l'expression de ses formes. Ainsi la danse et la symphonie, parties du même point, ont pris deux directions opposées, l'une cherchant à secouer son contenu expressif en faveur de l'expression du corps humain comme tel, l'autre, au contraire, cherchant à se dégager des formes imposées par le corps pour développer l'expression seule et pour elle-même. Leurs deux évolutions les ont ramenées au point opposé à celui de leur départ, au Wortton-drama, et le cercle se trouve définitivement fermé.

L'acteur — qui nous occupe ici, — pourrait-il prendre, pour arriver au Worttondrama, le chemin qu'a suivi la symphonie?

Evidemment non, car l'expression libre et indéterminée ne saurait pas plus se communiquer à la forme vivante que celle-ci ne saurait dicter les proportions symphoniques. Il n'y a pas de contact formel entre elles. De même que la musique a dû négliger l'expression plastique pour atteindre à celle des émotions intérieures, de même l'acteur doit négliger toute activité passionnelle pour atteindre à la plasticité latente que le dramaturge attend de lui.

C'est la danse qui prépare le corps humain à l'expression intelligible du Worttondrama, en développant pour elles-mêmes, et dans des proportions arbitraires, les formes vivantes, comme la symphonie le fait pour les sons. L'art de l'acteur pour le drame parlé est un art

d'imitation; cet acteur provoque en son âme des émotions fictives par un procédé de reproduction sympathique basé sur l'observation de lui-même et des autres. Quand le texte du rôle néglige les détails accidentels et personnels pour gagner une signification plus générale et élargir la portée du phénomène que présente l'acteur, les proportions qu'il agrandit ainsi n'en restent pas moins indéterminées; en quittant le terrain solide de l'observation, l'acteur doit pourtant conserver celle-ci comme norme, lors même qu'il dépouille son jeu des contingences qui en faisaient l'intensité, et lui donne un caractère conventionnel correspondant au texte qui l'évoque. Or les degrés de cette convention sont variables, et c'est par une gymnastique continue que l'acteur peut conserver à l'ensemble de son rôle l'harmonie désirable.

L'objet d'une telle gymnastique ne saurait être le développement de la forme en soi, car pour l'acteur du drame parlé, l'activité de cette forme est un *langage* qui trahit les motifs intérieurs mais ne les exprime pas. En généralisant les motifs cachés d'une action, on altère le caractère de leurs symptômes visibles; la souplesse de l'acteur consiste alors dans l'exactitude du *rapport* qu'il sait établir entre le caractère de l'action intérieure et celui de ses résultats réflexes: l'exécution positive de ces derniers n'aura de valeur que par la précision de ce rapport, et l'expérience matérielle qu'elle suppose est alors un acte secondaire. L'établissement de ce rapport n'est pas à la charge de l'acteur dans le Worttondrama; la recherche des motifs intérieurs, l'observation de leurs résultats réflexes, leurs mille combinaisons, tout cela concerne le poète-musicien. C'est lui qui fixe dans la partition les quantités *intérieures* de son drame (par la musique), les quantités *extérieures* (par la durée musicale), le degré de concentration ou de rayonnement de son expression (par la valeur respective du texte poétique et du texte musical). En disposant ainsi librement des moyens qui évoquent la vie, il ne demande pas des facteurs animés de sa représentation une activité plastique (*gestaltend*) comme dans le drame parlé, mais au contraire une souplesse pareille à celle de l'argile sous les mains du modeleur.

Si l'on soumet la forme humaine vivante à l'empire des émotions réelles ou fictives de l'âme, on provoque chez elle une vie dont les proportions et la suite sont déterminées par le rapport de ces émotions avec le système moteur de l'organisme. Ce n'est donc pas par l'étude des émotions que l'acteur du Worttondrama pourra consommer son sacrifice puisqu'il ne ferait ainsi que développer davantage

et consciemment une forme de manifestations dont il doit se désister. Non seulement il renonce, en se mettant entre les mains du poète-musicien, à la composition de son rôle, mais encore à l'émotion *naturelle* que le contenu de ce rôle, dépouillé de la durée musicale, pourrait provoquer chez lui. Le poète-musicien lui communique l'émotion *par le moyen des formes anormales qu'il lui impose*: ce n'est qu'au travers des formes plastiques développées lors de l'expression passionnelle que la danse, en venant à la rencontre de la symphonie pour créer le Worttondrama pourrait recevoir la toute puissante vibration.

Le chant lyrique et la danse: voilà les seuls éducateurs pour l'acteur du Worttondrama; le premier lui permet de développer sa diction dans une durée fictive, et sa voix hors de la symphonie; et le second d'acquérir une grande souplesse rythmique sans faire appel à sa vie passionnelle. Lorsque par ces deux moyens il aura atteint le maximum possible de «dépersonnalisation», que son corps obéira spontanément aux plus complexes combinaisons de rythme, et sa diction aux durées les plus étrangères à celles de sa vie intérieure, il pourra se mettre en rapport avec ses collaborateurs représentatifs: la plantation, l'éclairage et la peinture, et partager leur vie commune. Ces trois facteurs doivent pouvoir lui offrir de leur côté la plus haute moyenne de perfection; mais ils sont inanimés et les artistes et industriels qui se chargent de les mettre en jeu n'ont pas plus qualité à déterminer les exercices de l'acteur que celui-ci à commander de son propre chef à leur matériel: ils ne sont tous que des moyens attendant une volonté supérieure pour agir.

Celui que nous appelons «le régisseur» et dont actuellement la tâche consiste à diriger le jeu de conventions déjà fixées, prend avec le Worttondrama le rôle d'un instructeur despote pour présider à la gymnastique préparatoire du tableau scénique. Il s'efforce d'opérer artificiellement la synthèse des éléments représentatifs, et pour cela d'animer les facteurs maniables aux dépens de l'acteur, dont il s'agit de briser définitivement l'indépendance. Ses procédés seront naturellement un comble d'arbitraire; il doit jouer *fictivement* avec le matériel scénique en se gardant de créer lui-même une fiction positive. Aussi ce n'est qu'un *artiste* de premier ordre qui peut remplir une telle mission. Il étudiera le jeu de sa propre imagination pour le dépouiller le plus possible de la convention et surtout de la mode. Le but essentiel de sa fonction sera toujours de convaincre les membres du personnel représentatif que leur subordination réciproque peut seule produire un résultat digne de leurs efforts. Son influence doit

être en quelque sorte magnétique et analogue à celle d'un Kapellmeister génial.

Lorsque l'acteur sentira l'intime dépendance où il se trouve vis-à-vis de ses collaborateurs inanimés et qu'outre la dépersonnalisation rythmique et passionnelle il aura consommé son sacrifice en renonçant définitivement, et en pleine connaissance de cause, à son ascendant représentatif, il pourra enfin aborder le Worttondrama. Mais c'est la seule forme dramatique qu'il doive jamais toucher sur la scène, sous peine de perdre le fruit de ses études. Tout drame parlé, quel qu'en soit le caractère, est un poison direct pour lui, car la tendance à porter dans la fiction les proportions de sa vie intérieure est déjà si constante, si difficile à vaincre, qu'un retour intentionnel dans ces proportions peut suffire à rendre la lutte impossible.¹

Il n'y a pas de transition possible entre les études préparatoires de l'acteur et son concours effectif dans le Worttondrama. L'argile ne peut prendre une forme plastique sans le pouce du statuaire: entre son état brut et maniable, et sa forme définitive, il n'y a pour elle que la volonté de l'artiste.

C'est la volonté du *poète-musicien* qui évoque la vie chez l'acteur, son interprète auprès du tableau inanimé; aucune autre volonté ne saurait le faire sans détruire aussitôt les moyens et rendre le but illusoire.

Une éducation aussi exclusivement *formelle* est-elle possible actuellement et les éléments en sont-ils déjà en notre pouvoir? Hélas, l'existence du poète-musicien est aussi problématique que celle de ses interprètes et de son public. Les éléments de l'œuvre d'art suprême sont là: les sons, les mots, les formes, la lumière, les couleurs; mais l'étincelle de vie qui pousse le dramaturge à l'expression, l'acteur à l'obéissance, le spectateur au recueillement, comment la provoquer? Si un Richard Wagner n'a pu que nous en donner le désir infini, et si pour cela son tout puissant génie a dû se mutiler lui-même, se sacrifier douloureusement pour la clarté de sa révélation, qui pourra combler cet impossible désir dont il nous a faits les héritiers responsables?

Pour le moment nous considérons les facteurs représentatifs du drame au seul point de vue technique; que l'un d'entre eux soit *animé* et soumis par là à des conditions sociales indépendantes de l'œuvre

¹ Je sais que je suis ici en contradiction flagrante avec R. Wagner, et ne puis me justifier qu'en opposant les seconde et troisième parties de cet ouvrage à la première et en laissant ainsi juger le lecteur de l'opportunité de mon audace.

d'art, n'infirme pas l'emploi légitime et normal qu'il doit remplir. «Die Kunst gibt sich selbst Gesetze und gebietet der Zeit», dit Goethe; plus tard, en examinant les possibilités actuelles d'existence pour le Worttondrama, nous verrons comment cette forme d'art doit se comporter vis-à-vis de notre Kulturzustand, et à quel point de vue certains compromis font partie intégrante de son indépendance.

J'ai dit que le poète-musicien communique à l'acteur l'émotion de son rôle *par le moyen des formes anormales qu'il lui impose*. Un des grands avantages de la notation représentative dont nous avons parlé plus haut, sera donc de dégager complètement, et dès le début, la responsabilité des interprètes, et de leur permettre ainsi d'aborder le drame au seul point de vue de sa représentation. Car bien que le caractère toujours incommensurable (ou si l'on préfère, «transcendantal») de l'expression poétique-musicale frappe de stérilité toute initiative de la part des acteurs, sans la notation représentative ceux-ci n'en restent pas moins livrés à leurs propres ressources et forcés de chercher l'intention supposée du dramaturge avant d'entrer dans les proportions formelles imposées par la musique. Or transporter après coup dans les proportions anormales du texte poétique-musical l'émotion subjective que la situation dramatique comme telle a pu provoquer chez l'acteur, c'est le travestissement dont toutes nos scènes lyriques donnent le spectacle. Au contraire, si l'acteur arrive au contenu expressif de son rôle par le seul moyen des proportions formelles de ce rôle, le merveilleux mystère du poète-musicien lui sera progressivement dévoilé. Cette initiation donne à l'obéissance de l'initié une valeur bien supérieure à celle que n'importe quelle «interprétation» pourrait avoir! Car, loin d'anéantir la spontanéité indispensable de l'acteur, elle lui confère le plus haut grade. De même que la musique n'a laissé passer de la conception personnelle au dramaturge que la plus pure essence, de même elle ne tolère chez l'acteur que les plus nobles éléments de sa personnalité.

Suite à l'acteur

La partition n'a, comme nous l'avons vu, qu'une voie pour se transporter sur la scène: c'est l'acteur. Sans lui le drame n'existe pas, et sans son influence sur les autres facteurs représentatifs la mise en scène reste étrangère au drame. C'est lui qui traduit pour la plantation, l'éclairage et la peinture, en un langage qu'ils puissent comprendre, ce que le texte poétique-musical lui a confié. Il est l'interprète de la

musique auprès du tableau inanimé. Toutes les notions qui ne sont pas transmissibles à ce tableau s'arrêteront donc à l'acteur sans pouvoir se répandre plus loin. Or la quantité variable de ces notions est l'affaire du dramaturge: plus celui-ci s'adressera à notre seul entendement, ou développera avec assiduité une action purement intérieure, moins la musique aura de prise sur le spectacle. Car, dans le premier cas, le dramaturge retire de la mise en scène une part considérable de l'expression dictée par la musique et ne lui laisse pour y suppléer qu'une quantité toujours minimale de signification intelligible; et dans le second cas, il donne au jeu de l'acteur un caractère simplement réflexe et l'empêche par conséquent de répandre son expression jusqu'aux facteurs inanimés. Comme néanmoins il doit pouvoir disposer librement de son texte et en mesurer à son gré les proportions poétiques-musicales, il faut que la mise en scène possède une souplesse équivalente: elle ne saurait rester constante dans une forme alors que la partition oscille de l'une à l'autre.

J'ai dit qu'il y a antagonisme entre le principe de la forme intelligible et celui de la forme expressive du spectacle. Comment donc pourrait-on les faire alterner sans détruire l'unité représentative indispensable?

Le point délicat où nous arrivons ici n'a aucune relation avec les spectacles qu'offrent nos scènes modernes, et le lecteur n'est peut-être pas en mesure d'en saisir la portée pratique. Il est donc nécessaire, avant l'étude technique qui va suivre, de rechercher si la nature du Worttondrama ne fournit pas de terme conciliant entre les deux principes opposés, ce qui nous procurera sans doute des notions plus exactes sur le caractère particulier de la nouvelle mise en scène.

La musique par elle-même et à elle seule «n'exprime jamais le phénomène, mais l'essence intime du phénomène» (Schopenhauer). Pour préciser son expression, le musicien a donc besoin du poète. Si une action dramatique ne peut se passer de la musique pour se manifester, cela implique donc dans cette action que le développement des motifs accidentels (phénomènes) doit céder le pas à l'expression générale de leur essence intime et purement humaine (à «l'essence intime du phénomène»). La mesure dans laquelle les motifs accidentels sont fixés et développés par le poème est ainsi dépendante de l'intensité de l'expression musicale qu'il est nécessaire de déployer pour communiquer l'action dramatique. Si cette intensité augmente, elle tend à annuler la signification accidentelle du phénomène; si elle diminue, elle circonscrit momentanément la portée de l'expression musicale pour venir

se rattacher plus directement à notre entendement. Les proportions entre l'expression musicale et le sens intelligible du poème sont évidemment d'une infinie variété; mais, du point de vue qui nous occupe, elles ont ceci de particulier que, quelle que puisse être la prédominance du poème sur la musique (ou mieux, du sens intelligible sur l'élément expressif), la musique n'en garde pas moins toujours son ascendant. En effet, le poème à lui seul ne peut légitimement transporter sur la scène que le signe; tout ce que l'on ajouterait au signe serait dépendant de la volonté arbitraire de l'auteur et du metteur en scène; la musique, par contre, nous le savons, se transporte elle-même sur la scène et par des lois organiques y institue l'expression. Quelque faible que puisse être momentanément sa part dans le drame, le seul fait qu'elle ne puisse abdiquer, c'est-à-dire qu'elle ne puisse pas cesser d'être musique, prive l'auteur et le metteur en scène de toute liberté d'initiative personnelle. Car l'expression représentative est par elle-même d'une nature infiniment supérieure à n'importe quelle manifestation du signe, et par ailleurs la quantité de notions purement intelligibles qu'un tel drame doit transporter sur la scène est déjà considérablement réduite par l'emploi de la musique. Donc, si dans la partition les proportions poétiques-musicales peuvent être variables tant aux dépens du sens intelligible qu'à ceux de l'élément expressif, il n'en saurait être ainsi impartialement sur la scène. Or, de même que le dramaturge qui se sert de la musique renonce à la quantité et au développement des motifs accidentels pour pouvoir exprimer l'essence intime d'un nombre restreint de phénomènes, de même la mise en scène de son drame doit renoncer à une grande partie de sa signification intelligible en faveur de son expression.

Ainsi, pour prendre les premiers exemples venus, si le poème demande à la mise en scène de présenter une chambre d'artisan, la galerie d'un palais mauresque ou la lisière d'une forêt de pins, ou toute autre combinaison limitée, ce ne sera pas en multipliant les objets propres au métier spécial de l'artisan, les motifs mauresques, les caractères botaniques du pin, que l'on obtiendra un spectacle expressif correspondant à l'expression musicale. La musique n'exprime ni un métier, ni un style d'architecture, ni une espèce particulière de végétaux, en soi; tout cela appartient à la portion du drame qui s'adresse à notre entendement, c'est en quelque sorte le «phénomène représentatif», qui ne doit nous être présenté qu'en tant que l'intelligence du texte poétique l'exige. Une simple indication suffit alors pour nous renseigner sur la nature accidentelle du spectacle, et cette indication

donnée, la mise en scène n'a plus qu'à exprimer ce qui, *dans le lieu choisi* par le poète, correspond à l'essence intime que nous révèle la musique, c'est-à-dire l'aspect éternel que revêtent les combinaisons passagères.

Or, qu'est-ce qui donne au spectacle contemplé journellement par nos yeux l'unité grandiose qui nous permet de vivre par la vue, si ce n'est la lumière?

Sans cette unité nous ne saisirions par les yeux que la signification des choses mais jamais leur expression; car à l'expression il faut une forme, et la forme sans la lumière n'est expressive que pour le toucher.¹ Nous avons vu précédemment comment le rôle actif de l'éclairage tend à exclure sur la scène le développement et la signification même de la peinture, et comment ensuite de cela, la hiérarchie des facteurs inanimés assigne à la peinture un rang inférieur. Nous arrivons maintenant, par un autre chemin, à constater que la souveraineté de l'éclairage est déjà la conséquence nécessaire de la nature du texte poétique-musical. L'ascendant originel et persistant que conserve la musique, quelle que soit la proportion des motifs purement intelligibles, ne permet donc jamais à ceux-ci de se déployer au détriment de l'expression. Quand le signe devra régner seul sur la scène, ce sera, de par la nature de l'œuvre d'art, dans une quantité si minime, que le spectacle ainsi réduit trouvera son expression dans sa réduction même. D'où il résulte que la forme intelligible, le signe, existe sur la scène du Worttondrama par le seul fait que la forme expressive diminue tandis que l'existence de cette dernière est indépendante. Leur alternance consistera donc toujours en une modulation de la quantité de l'expression et jamais de la quantité du signe.

Nous verrons par la suite que l'éclairage, qui est le facteur principal de l'expression sur la scène, se trouve être justement d'une souplesse que la peinture, représentante du signe, ne peut pas fournir, et qu'ainsi la nature des moyens techniques correspond aux rôles que ceux-ci doivent jouer dans l'économie poétique-musicale.

Il devient clair qu'un principe représentatif basé sur une convention quelconque, ou sur la recherche de l'illusion scénique, ne saurait présenter une semblable mobilité sans tomber dans l'arbitraire le plus ridicule. La forme expressive du spectacle est seule capable de maintenir l'unité représentative vis-à-vis du public, parce que ce n'est

¹ Par *lumière* il va sans dire que j'entends l'activité lumineuse et non pas seulement «y voir clair».

plus la signification intelligible et formelle du spectacle qui constitue cette unité mais bien la constance de son expression; et celle-ci ne devient réellement sensible que par ses variations d'intensité.

Comme nous allons le voir en traitant de la plantation, l'évocation de la musique sur la scène est infaillible parce qu'elle est expressive. Mais en diminuant la puissance d'évocation matérielle, on diminue l'infaillibilité du spectacle, et la responsabilité en retombe alors sur le dramaturge. Si le musicien ne peut rencontrer aucune impossibilité quelconque d'exécution représentative, il n'en est pas de même du poète.¹ Il pourrait se présenter, par exemple, que tout en s'adressant plus directement à notre entendement par un détail de l'action ou du contenu poétique, le dramaturge eût besoin d'un développement assez considérable de l'expression musicale. Dans ce cas, si malgré la prédominance de l'élément intelligible, la musique demande la forme expressive du spectacle, le dramaturge courra le risque soit de n'être pas suffisamment compris s'il obéit à la musique, soit d'altérer très sensiblement la portée de celle-ci en ne lui fournissant pas le moyen matériel de se transporter sur la scène.

Cette alternative périlleuse concerne, comme on le voit, l'intégrité de l'œuvre vis-à-vis du public seulement, car dans la partition elle n'existe pas. Dans un état de culture artistique moins profondément dégradé et abstrait que le nôtre, la mention que j'en viens de faire resterait inintelligible: l'art *vivant* obéit dès son origine et sans effort aux lois organiques de la vie. Mais cette vie est un luxe que nous plaçons à côté de notre existence; de sorte que c'est nous qui tâchons de découvrir les lois organiques de l'œuvre d'art et de leur obéir, au lieu qu'elles soient la condition sine qua non de la conception artistique elle-même.

Les drames de Richard Wagner nous instruiront sur ce sujet en nous montrant l'influence qu'un état de choses conventionnel et sans vie peut exercer sur le plus ardent pouvoir d'évocation qui ait jamais existé.

Ici, où nous nous efforçons d'instituer les conditions normales d'existence du Worttondrama, ce conflit *représentatif* entre le poète et le musicien doit être classé parmi les obstacles que notre civilisation oppose à l'œuvre d'art vivant, et ne peut être imputé à la forme

¹ Je divise le poète-musicien pour la facilité du raisonnement, mais cette division est impropre; Il faut dire: le dramaturge de l'entendement et le dramaturge du sentiment et des émotions.

dramatique elle-même. Plus le dramaturge saura considérer la notation abstraite de son œuvre comme un pis-aller *qui n'a de valeur positive que pendant la durée de sa représentation*, plus constante et certaine sera la vie qu'il évoquera, car c'est la distinction que nous croyons devoir faire entre la partition et son exécution qui infirme l'intégrité de l'œuvre. Une partition de Worttondrama devrait être considérée comme un mystère sacré dont l'effet bienfaisant dépend de la scrupuleuse discréction des initiés. Et ceci n'est pas un paradoxe: la notation abstraite de cette œuvre d'art est du domaine ésotérique, qu'on le veuille ou ne le veuille pas. L'argent, qui remplace aujourd'hui la hiérarchie sociale, nivelle de même les manifestations intellectuelles et artistiques, et va répandre son influence perverse beaucoup plus loin qu'on ne se plaît à le croire. Les signes mystérieux qui permettent de créer toujours la même vie, et dont l'existence abstraite est comme frappée de malédiction à cause de son charme même, . . . ces signes (la partition), le premier venu peut les acquérir avec son argent, en étudier le mécanisme avec son argent, en comprendre la signification formelle avec son argent; si bien que, quand le moment vient d'en évoquer le miracle vivant, c'est à ces signes que la masse des premiers venus dont se compose le public rapporte la représentation; d'où il résulte naturellement que la chose qui devait être tenue secrète et pour ainsi dire ne pas exister, est la seule qui soit rendue publique, tandis que l'essence intime et vitale, celle que l'argent ne procure pas, la seule qu'il importait à l'artiste de communiquer, reste ignorée, inconnue, en possession de quelques initiés qui souffrent de l'inguérissable blessure que leur ont faite de telles profanations. Là, comme ailleurs, ils entendent avec Parsifal: «Erlöse, rette mich aus schuldbefleckten Händen!»

En résumé, le poète-musicien doit se souvenir que la quantité du signe représentatif n'est pas en son pouvoir, mais bien celle de l'expression; s'il diminue la puissance représentative de celle-ci il appauvrit donc le spectacle sans autre compensation que l'intensité du drame intérieur dont la responsabilité lui incombe. Ou bien, en d'autres termes: la quantité du signe restant toujours minimale pour la mise en scène du Worttondrama, le dramaturge ne peut pas en faire usage pour contrebalancer l'effet *représentatif de son œuvre*.

Ces considérations ont trouvé leur place naturellement entre l'acteur et les facteurs inanimés, car l'acteur participe toujours à l'élément expressif du texte poétique-musical, mais ne le laisse pas tou-

jours se répandre hors de lui; en sorte que la forme représentative instituée sur la scène par la musique, est dépendante de l'acteur, non seulement pour la qualité, mais aussi et surtout pour la quantité de son expression. C'est ce qu'il fallait établir avant d'aller plus loin.

La plantation

En traitant de l'acteur, nous avons supposé que les autres facteurs représentatifs étaient prêts à le suivre dans l'impulsion donnée par le texte poétique-musical. Il ne faut cependant pas oublier que si l'éducation de l'acteur peut en grande partie se faire hors de la scène, celle des moyens inanimés ne saurait être aussi détachée du lieu de leur activité dramatique. Le développement technique de ces derniers est étroitement lié à leur emploi; aussi importe-t-il de savoir sur quelle construction ils ont à se fonder.

Nos scènes actuelles sont construites et combinées pour le jeu d'un matériel décoratif qui favorise presque exclusivement l'illusion produite par la peinture. Un emplacement où le souci de cette illusion ne détermine pas la disposition du décor sera sans doute fort différent. Quelles seront les modifications essentielles que la nouvelle économie représentative fera subir à la construction sur la scène?

La musique, pour se transporter sur la scène, ne s'adresse pas à notre jugement; elle ne nous dit pas: «il s'agirait de réaliser ceci ou cela», et nous n'avons pas ensuite à chercher dans notre imagination la façon de l'exécuter. Le poète-musicien qui met en tête de ses actes: «La scène représente, etc.», le fait pour faciliter la lecture du poème; *mais si les notions qu'il indique ainsi ne sont pas contenues dans son texte poétique-musical, elles ne sont pas non plus admissibles sur la scène.*

C'est là le point qui distingue la mise en scène du Worttondrama de toute autre mise en scène.

Le dramaturge qui se sert du mot seulement peut placer ses personnages dans un lieu que n'indique pas le texte récité de son poème, parce qu'il sait pouvoir compter sur la signification intelligible du décor auprès du public pour communiquer toutes les notions que les acteurs négligent. Le poète-musicien, dès l'origine de son œuvre, doit renoncer à ce complément. Chaque Worttondrama détermine donc sa propre mise en scène, de sorte que la hiérarchie représentative instituée par la musique est la seule notion positive que l'on puisse tirer à

priori de l'expression poétique-musicale, et qu'avant d'être appliquée, cette hiérarchie ne dicte pas d'autre emploi représentatif que celui imposé par l'importance même qu'elle donne aux divers facteurs.

Pour douer le matériel décoratif de la souplesse désirable, il faut que la construction de la scène permette à chacun des facteurs le développement qui lui convient. La disposition actuelle n'est donc à rejeter qu'en tant qu'elle empêche le développement de la plantation et de l'éclairage. Mais, par quelle autre disposition la remplacer, puisque rien ne peut garantir les exigences du poète-musicien et qu'en tout premier lieu, la plantation, c'est-à-dire la disposition même du matériel, ne saurait être arrêtée par aucune convention préalable? L'agencement de la scène du Worttondrama ne peut pas être destiné à une seule forme de spectacle, comme l'est celui de nos scènes modernes: l'identité entre le but et la construction n'existe qu'idéalement pour lui.

Les conséquences de cet état de choses sont fort graves quand on en vient à la réalisation pratique et nous obligent à considérer la construction définitive d'une telle scène comme impossible.

Dans nos théâtres, la scène et ses dépendances forment un ensemble nettement distinct de tout l'espace destiné au public. Réunis sous les mêmes apparences extérieures de luxe et de solidité, ces deux domaines sont de construction fort différente et le non initié éprouve une désagréable surprise lorsque, venant de la salle, il franchit la ligne presque mathématique qui la sépare des agencements factices et provisoires du domaine opposé. L'ouverture de la scène, c'est-à-dire le cadre qui délimite la portion de la scène destinée à être vue du public, constitue le seul point de contact matériel entre les deux mondes. Pendant la durée du spectacle, le public n'est pas sensé se souvenir que le toit qui l'abrite, lui, recouvre de même l'étrange création de la scène. Le novice sera toujours quelque peu chagriné à la vue des murailles banales et massives qui renferment, à ce qu'on lui assure, les magies dont il vient d'être charmé. Et, de fait, il y a une singulière disproportion entre l'aspect extérieur d'un théâtre et l'abîme qui sépare de toutes façons la scène d'avec la salle. Les architectes ont paré à cet inconvénient par une disposition extérieure qui rend la construction moins massive et son but aussi évident que possible. Pour qui ne connaît pas les principes de la décoration moderne, cette disposition n'a cependant rien d'expressif, car la cage destinée aux

décors, et qui semble une petite maison sur une grande, n'a aucune analogie avec le spectacle qu'offre la scène, et pas plus de raisons d'être visible que les «dessous». Elle est sans doute préférable aux lourdes constructions précédentes, mais il ne faut pas lui attribuer de valeur expressive; elle n'en a point. Ce qu'elle représente n'est pas le monde opposé à la salle puisque ce monde est tout fictif. Une gare de chemin de fer, une halle quelconque peuvent marquer leur emploi par leur disposition extérieure; elles doivent le faire; puisque, hélas, nous n'avons plus d'autre style que celui qui résulte d'un aveu sincère. Le but de ces constructions correspond matériellement à leur forme; elles sont donc expressives et si ce qu'elles expriment n'a pas d'intérêt, c'est de notre faute.

L'aspect du théâtre antique était aussi clairement intelligible que toute la vie des anciens. Pour l'œil grec, au regard clair et vierge, l'entassement complexe d'un théâtre moderne eût été répugnant et dénué de toute signification; il jugeait qu'un lieu de spectacle doit être ou bien circulaire autour d'une piste, ou bien en amphithéâtre limité par une ligne horizontale. Tout ce que l'on ajoute sur la piste ou au — delà de la ligne qui coupe l'amphithéâtre n'appartient plus à la construction; ce sont des accessoires qu'il est désirable de dissimuler, ou du moins de distinguer du reste de la construction par un caractère provisoire et arbitraire. La scène antique n'était pas comme la nôtre une ouverture par laquelle est présenté au public sur un petit espace le résultat d'une quantité infinie d'efforts. Le drame antique était un *acte* et non pas un spectacle; cet acte incarnait d'une façon bienfaisante l'insatiable désir de la foule; la haute muraille de la scène ne cachait rien; ce n'était pas un rideau mais une *limite* volontairement posée entre l'acte et le désir. Là, comme ailleurs, le sens de la mesure a merveilleusement servi les Grecs. Ce sens, nous ne l'avons pas, et nous ne pouvons l'avoir; notre scène est donc une *ouverture* sur l'inconnu et l'illimité, et ce n'est pas en donnant au jeu technique de la décoration une forme extérieure et un rôle dans l'ensemble de la construction que nous exprimerons en quoi que ce soit l'espace imaginaire où notre âme moderne a besoin de se plonger.

De même que dans le théâtre antique, mais hélas pour des motifs beaucoup moins harmonieux, c'est au cadre de la scène que s'arrête la signification plastique de notre théâtre. Le Grec identifiait le spectacle et sa limite; moins heureux nous avons placé le spectacle au-delà de la limite, parce que, n'étant pas des artistes, nous nous distinguons de l'œuvre d'art.

Le drame ainsi placé dans l'imagination (l'espace illimité) n'a pas d'autres relations avec l'amphithéâtre couvert où nous nous entassons que le cadre de la scène, tout le reste est fictif, changeant, provisoire, sans existence aucune en dehors de la représentation.

Pour un spectacle dicté par des conventions émanant autant de la forme dramatique que du public, il est avantageux d'arrêter le jeu technique de ces conventions par une construction définitive de la scène; cela est même indispensable, car la composition d'une telle œuvre dramatique est à la portée d'un grand nombre de gens et prend un caractère quotidien auquel doit correspondre l'édifice. De sorte que la disposition de nos théâtres, pour n'avoir pas d'expression, n'en est pas moins parfaitement normale.

Nous avons vu que la mise en scène du Worttondrama ne peut s'appuyer sur aucune convention; ce drame est en outre une œuvre d'exception, dont l'existence est problématique à cause des facultés réunies que sa composition demande au dramaturge, et l'exécution trop complexe et difficile pour se renouveler fréquemment. Le poète-musicien, de son côté, doit conserver la plus complète liberté matérielle dans sa conception. Pour établir son spectacle, il se sert d'un moyen (la musique) dont aucune convention ne saurait retenir le développement. Il ne doit et ne peut donc se baser sur des dispositions prises avant l'existence de son œuvre. Chacun de ses drames détermine non seulement la mise en scène, mais la scène elle-même.¹

Un tel théâtre n'aura donc de permanent que la salle destinée au public, derrière laquelle un espace considérable restera inoccupé. Sur cet espace viendra s'établir le *drame*, non plus en sa forme générale et impersonnelle, mais dans son aspect accidentel et temporaire, dont les dispositions techniques ne joueront plus aucun rôle expressif. La salle en se remplissant les motive; le public en s'écoulant les annule; elles ont obéi aux ordres de la musique, elles ont pris ses proportions pendant que les sons vibraient; avec le silence de l'orchestre et des acteurs ces proportions rentrent dans le monde idéal d'où la présence du spectateur les avaient évoquées, ce ne sont plus alors pour nos yeux que des baraquements provisoires, qui peuvent exciter l'intérêt

¹ La seconde partie de cette étude traite des conventions scéniques où R. Wagner a placé son étude de théâtre. Ce n'est pas de cette œuvre que je parle ici, mais de la forme dramatique en général qu'elle nous a révélée et dont l'existence normale nous est encore refusée. La construction du Festspielhaus de Bayreuth n'est donc infirmée en rien par les présentes considérations.

technique des hommes du métier, mais dont l'apparence ne se confond pas avec l'édifice de la salle.

On m'accusera de jouer ici avec un paradoxe, en m'assurant que ma proposition est impraticable et les frais de semblables installations tout à fait disproportionnés à leur objet; puis, en rentrant dans le détail, on me rappellera la nécessité des «dessous» profondément creusés dans le sol, les difficultés d'acoustique, etc.

La question des frais n'est dépendante que de la fréquence et de la solennité des présentations. Or, si tout un pays concourt aux fêtes exceptionnelles que l'exécution d'une semblable œuvre constitue, les frais disparaîtront devant l'extrême solennité de l'acte. De nos jours, bien des divertissements populaires et de courte durée occasionnent des constructions et des dépenses beaucoup plus considérables que ne le seront jamais celles d'une scène provisoire. Quant aux difficultés techniques elles seraient peut-être fort grandes s'il s'agissait d'installer toujours à nouveau le mécanisme de nos scènes modernes; mais nous allons voir que le jeu du matériel décoratif nécessaire au drame du poète-musicien est d'une tout autre nature et que sa complexité n'entraîne pas de conséquences aussi définitives et malaisées.

Tout le monde aura remarqué qu'un décor agit simultanément de trois manières différentes sur nos yeux: 1. par le bas du tableau, la partie qui repose sur le plancher de la scène ou sur les praticables qui exhaussent ce plancher; 2. par le centre, dans le sens de la hauteur; 3. par les frises, c'est-à-dire les toiles qui sont chargées de fermer le haut du décor dans sa profondeur et de masquer l'éclairage.

Le pied du tableau est toujours la partie la plus critique de la plantation actuelle, parce que cette plantation, malgré son nom, n'est pas conçue pour reposer sur n'importe quoi. Les peintres de décor déplient une grande habileté pour atténuer ce défaut, mais d'ordinaire leurs efforts, trop visibles, accentuent plutôt ce qu'il faudrait cacher. A peu d'exceptions près, tous les tableaux présentés par un décor semblent avoir été coupés horizontalement à leur base, puis posés sur une surface parfaitement plane. Les fragments que cette scission auraient ainsi détachés sont ensuite serrés ci et là au pied des toiles.

En élevant le regard nous recevons une commotion singulière: ce tableau laborieux et incomplet s'anime soudain et prend toute la valeur dont il est susceptible; l'«illusion» est à son maximum, et certains détails qui, regardés dans leur rapport avec les planches de la scène, n'avaient pas de signification, en prennent une qui s'affirme fort

avantageuse à l'effet d'ensemble; la toile de fond, qui auparavant n'était qu'une toile peinte nécessaire pour limiter l'emplacement du décor, se mêle harmonieusement avec les panneaux plus rapprochés, et prolonge leur perspective; l'éclairage peint et l'éclairage réel se fondent en une belle lumière. L'œil est pleinement satisfait.

Elevons davantage les yeux: la satisfaction diminue: car, ou bien la nature particulière du tableau ne comportait pas de motif pour la garniture obligée des frises, ou bien le motif n'était pas suffisant à limiter la décoration, ou bien le choix de l'emplacement du tableau tout entier s'explique trop clairement pour nous par le besoin de fournir la ligne supérieure du cadre; enfin, bien d'autres combinaisons sont possibles, entre lesquelles il n'en est qu'une ou deux qui puissent conserver intacte l'«illusion» produite par le centre du décor.

Si nous parcourons maintenant d'un seul et rapide coup d'œil tout le tableau, les sensations contradictoires qu'il nous procure ne se trouvent pas contrebalancées par le bon effet du centre. C'est par la réflexion que nous arrivons à considérer le tout comme une reproduction soumise à des conventions inévitables; et l'illusion que l'on s'efforce de nous procurer, c'est donc nous, les spectateurs, qui devons la constituer dans notre for intérieur. Ce que l'on peut appeler l'activité esthétique du spectateur est par là détournée, car nous ne participons pas à l'œuvre d'art en plaçant son effet représentatif dans l'abstraction de notre pensée. La représentation entraîne ainsi le drame dans une forme très inférieure à sa réalisation littéraire. Il arrive même que tout l'appareil scénique et la disposition de la salle nous paraissent une indigne plaisanterie. Pourquoi, en effet, ce luxe et ces efforts, si l'illusion est impossible, et si néanmoins la recherche de cette illusion prive le spectacle de toute valeur artistique en lui ôtant l'expression?

Ici je suppose déjà que l'acteur a pris place dans le décor que nous venons de parcourir des yeux. *Or sa place n'est pas dans le centre du tableau*, malheureusement. En sorte que celui qui par son activité dramatique est seul le motif de la représentation et de l'attention que nous y prêtons, doit se mouvoir dans la partie du décor où l'illusion scénique est à son minimum. Cette surface plane, ou arbitrairement hachée, sur laquelle repose la décoration, devient par la présence de l'acteur une réalité tangible; ce sont des pieds vivants qui la foulent, et chaque pas en accentue l'insignifiance. Evidemment, plus la peinture des toiles sera bien faite au point de vue trompe-l'œil, moins l'acteur et son entourage direct pourront s'y mêler, puisqu'aucune des

évolutions de l'acteur ne correspondra aux lieux et aux objets représentés par le décor. L'éclairage, qui pourrait par son expression donner quelque relief aux personnages, se trouve alors accaparé par les toiles de la peinture, et la plantation presque toute entière au service de ces toiles, ne fournit directement à l'acteur que l'infime minimum de praticabilité autorisé par la peinture.

L'acteur est ainsi positivement au service du tableau inanimé. Le lieu d'action est réalisé d'une part, l'action de l'autre, et leurs deux manifestations se touchent sans pouvoir se mêler. Le tableau inanimé joue le rôle de gravures coloriées, et l'acteur celui du texte, au bas de la page. Enlevons à l'acteur sa vie indépendante pour le reléguer dans les coulisses, et nous aurons un théâtre de marionnettes, où le spectacle est plus harmonieux sans doute, mais où il n'est alors plus motivé par rien, et ne semble servir qu'à retenir l'attention de gens trop distraits pour goûter une simple lecture.

Avec la plantation actuelle, il n'est pas d'autre échappatoire que la réduction toujours plus grande du spectacle au profit de son harmonie; ce qui est bien près de la négation de toute représentation. Les pièces populaires ou nulles sont d'ordinaire «à spectacle»; la pièce réellement littéraire s'en dégage toujours plus ou moins quand elle est écrite pour la représentation. Tout effort de romantisme littéraire au théâtre, entraînant une mise en scène importante, est par cela même une infériorité.¹

La plantation décorative actuelle ne peut pas fournir à l'acteur un emplacement qui s'harmonise avec le tableau indiqué par la peinture des toiles; et toute la construction de nos scènes étant destinée à cette plantation, la scène du Worttondrama n'en saurait donc que faire; car pour elle, c'est en quelque sorte du sol foulé par l'acteur que doit résulter le tableau, et non pas l'inverse. Tout ce que l'acteur ne touche pas est néanmoins soumis aux conditions que lui impose l'entourage direct et positif de l'acteur et n'a d'expression que par lui. La plantation deviendrait ainsi réellement une plantation — ayant ses racines en terre, dans le drame, et ne s'élevant qu'en tant que

¹ Je fais ici abstraction des effets décoratifs de date récente où l'on néglige tout ou partie des dispositions fixes de la scène pour éléver sur les planches une construction praticable. Ce sont des exceptions qui n'ont rien à voir avec le principe représentatif en lui-même, et qui du reste sont contrecarrées par les tableaux d'une même pièce où cette construction ne peut pas être appliquée.

ses racines peuvent la porter, — si l'absolue liberté du poète-musicien ne nous interdisait pas de donner au sol n'importe quelle existence fixe. L'expression «sur la scène» n'est pas exacte appliquée à la musique. La musique ne se transporte *sur* rien; elle *devient* elle-même l'espace, elle *l'est* d'une façon latente. En disant que dans telles ou telles conditions scéniques l'audition devient impossible, on dit une chose dénuée de sens; si la musique impose l'une de ses combinaisons c'est qu'elle est possible, car ses lois acoustiques font partie de ses proportions. A partir du cadre de la scène, la musique règne donc en monarque *infaillible*.

Le plancher de nos scènes s'étend dans un espace à peu près vide. Le vide des «dessous», le seul qui pourrait avoir de la signification ici, est destiné à faire paraître et disparaître certaines portions du décor dans la direction opposée au tableau, c'est-à-dire par le bas. Lors même que ce plancher ménage un passage pour le décor, il n'en conserve pas moins une fixité qu'aucune combinaison n'a jamais pu vaincre. La raison en est très simple. Notre conception décorative actuelle a besoin d'un point de repère, d'une dimension donnée pour établir ses conventions; or c'est bien donner une dimension que d'arrêter la base du tableau scénique. Le plancher, en dépassant le cadre de la scène pour se rapprocher du public, ainsi qu'il le fait sur toutes nos scènes, limite définitivement le tableau. S'il restait en deçà du cadre ce ne serait pas le cas, et la convention actuelle, indispensable à une mise en scène que rien ne détermine à coup sûr, serait impossible.

L'empire absolu de la musique ne commence qu'au-delà du cadre de la scène; sa création dans l'espace n'a donc qu'une seule limite: le spectateur. La disposition du matériel décoratif que nous appelons la plantation parce que nous la rapportons au point fixe du plancher de la scène, doit prendre un autre nom, et surtout répondre à une conception tout à fait différente. Elle ne s'élève plus sur une surface plane, mais *se développe à partir d'un plan perpendiculaire*; au lieu d'être horizontale, la coupe est verticale. En ce sens, l'ouverture de la scène devient une dimension absolue: elle est *pour nos yeux* le point d'intersection entre notre vie organique indépendante et notre vie organique musicale. Quant à ses proportions, c'est-à-dire son degré d'ouverture, la musique ne les limite pas directement, mais elle dicte les qualités du tableau, lesquelles, pour nous parvenir intégralement, déterminent à leur tour les proportions du cadre de la scène.

Pénétrons au-delà de ce cadre. Nous ne distinguons rien qui puisse

arrêter les yeux. C'est un espace vide, indéterminé, qui attend la création du poète-musicien.

Actuellement ce sont les coulisses, les frises et le plancher qui délimitent le tableau. Or comme le trompe-l'œil des toiles peintes oblige le décorateur à donner à tout ce qui est au-delà du cadre de la scène un rôle *positif* dans le tableau, il l'oblige de même à en donner à ses limites matérielles. Son invention elle-même est ainsi soumise à des restrictions fort gênantes. S'il voulait par exemple encadrer la scène, dans sa profondeur, par des motifs qui n'appartiendraient pas au sujet du tableau peint (par exemple des draperies, un cadre uniforme, etc.), il annulerait l'effet des toiles; il se voit donc dans l'alternative de renoncer au trompe-l'œil de la peinture, pour lequel la scène tout entière est pourtant construite, ou de réduire le choix de ses sujets en réduisant du même coup la portée générale du trompe-l'œil, et naturellement c'est à cette seconde disposition qu'il s'arrête. Comment pourra-t-il alors jamais obéir à la musique?

Evidemment en aucune façon.

La mise en scène du Worttondrama ne doit rien présenter au spectateur qui n'appartienne à l'espace évoqué par le texte poétique-musical. Or les limites du tableau sont aussi bien déterminées par les exigences très variables de l'acoustique que par la qualité spéciale de l'expression scénique. Elles peuvent avoir à présenter depuis un espace étroitement fermé jusqu'à une perspective considérable pour l'œil et pour l'oreille. Néanmoins, en s'imposant aux yeux, ces limites prennent une existence matérielle que n'a pas toujours voulue la musique. C'est là que la nouvelle conception représentative se montre toute puissante; car cette difficulté *n'existe simplement pas pour elle*. Elle ne veut pas l'illusion qu'un objet étranger tend à détruire, elle ne veut pas le signe qui tend, lui, à donner un sens à tout objet quel qu'il soit. Elle veut *l'expression*; et le fait que cette expression ne puisse être obtenue qu'en renonçant à l'illusion et au signe, lui donne une liberté absolue immesurable. Le mécanisme scénique n'aura donc jamais *pour l'œil* que l'expression ou la signification dont la musique voudra bien le douer.

Mais autre chose encore concourt à cette liberté: c'est la hiérarchie représentative, qui interdit tout emploi sans l'assentiment de l'acteur. Si, par exemple, il fallait *exprimer* entre les parois d'une chambre l'atmosphère colorée, limpide et mouvante du sous-bois, cela serait impraticable en soi; l'intention resterait inarticulée comme en une scène dramatique pour orchestre seul. Qu'on y place un personnage

et que par cinq minutes de musique on lui dicte une attitude, un jeu quelconque, ou même seulement que la musique passe au travers de son corps comme un fluide qui va se répandre ailleurs: soudain l'atmosphère s'anime, le spectacle devient *expressif*, et les parois de la chambre, *n'appartenant pas à cette expression, cessent d'exister*. Il en sera de même pour toutes les installations commandées par la nécessité; si leur concours à l'expression ou au signe est évident, ou bien si leur présence est justifiée par la rigidité propre aux objets, elles n'existeront pas.

Le lecteur me pardonnera maintenant d'avoir établi un peu pré-maturément que l'espace dicté par la musique ne présente jamais d'impossibilités. L'apparence paradoxale de cet axiome a pu le choquer; je l'ai placé avant l'exemple pour rendre tous deux plus frappants et faire saisir d'une manière sensible ce que de simples mots sont impuissants à évoquer.

Nous venons de dépasser le cadre de la scène. Sans l'évocation musicale il est impossible de déterminer un emploi représentatif, de donner le plus petit exemple. A la fin de cette première partie je m'expliquerai sur ce sujet. Pourtant entre l'exemple impossible et la spéculation purement théorique, un champ reste encore, qu'il est nécessaire de parcourir: c'est l'étude des instruments inanimés du metteur en scène. Ces instruments peuvent être placés sous deux chefs: le «terrain» destiné à l'acteur, et l'appareil complexe de l'éclairage. Ce que nous nommons décoration, en y mêlant une vision de toiles découpées et peintes, est absolument subordonné au terrain et à l'éclairage. Prenons d'abord le terrain puisque c'est le premier en ordre hiérarchique à partir de l'acteur.

L'agencement des praticables est actuellement déterminé par la surface plane du plancher de la scène et la surface, plane aussi mais perpendiculaire, des toiles peintes; d'où il résulte que, à l'exception du très petit nombre d'éléments praticables qui réalisent plastiquement la peinture d'un motif pour l'usage de l'acteur, tout praticable est coupé à angle droit dans ses trois dimensions. Il y en a de toutes grandeurs, et leur réunion permet un grand nombre de combinaisons, qui n'en restent pas moins monotones à cause de leur principe.

On conçoit les difficultés que présente la peinture de décor dès que l'acteur doit s'y mêler par ses évolutions; et l'on comprend surtout que le jeu de l'acteur soit complètement entravé par le singulier appareil qui l'entoure. Si, dans un décor de plein air, il veut s'asseoir

sur le sol, sa place doit être réservée avec soin dans la peinture, le praticable masqué et couvert d'un bout de toile peinte. L'acteur ne sait où mettre ses jambes, les laisser pendre contre la peinture perpendiculaire des toiles est ridicule, et la forme du praticable, qui n'est combinée que pour glisser entre ces toiles, ne lui offre pas de place convenable. Ses mains flottent en l'air, s'il veut les appuyer ailleurs que sur le praticable, la place exacte doit en avoir été préparée; il est des coins de décor, larges comme une feuille de platane, où les mains des différents interprètes d'un même rôle ont usé et noirci la toile jusqu'à la corde. Si l'épisode se prolonge, et si l'attitude de l'acteur a quelque importance, le praticable sera fait en un morceau de peinture plastique, ce qui fournit d'ordinaire un spectacle très ridicule¹, ou bien entraîne tout le décor dans un principe contraire à celui que la construction de la scène suppose et contraire de même à l'éclairage de cette scène. Une pente escarpée dans un paysage héroïque fait parfaitement «illusion» tant qu'elle reste peinte contre la toile; mais dès que l'acteur en veut prendre sa part, elle devient une colline artificielle telle que l'on en construit dans nos parcs publics, coupée de sentiers en pente douce et d'escaliers à marches commodes. L'acteur peut alors chanter les choses les plus emportées et se rapportant le plus directement possible à la nature du sol qu'il est censé fouler, il n'en reste pas moins sur son sentier et s'y démène en pure perte; pour comprendre la raison de son emportement sauvage, nous devons regarder la portion du décor où l'acteur ne se trouve pas! Les «architectures» sont d'un maniement plus aisé; pourtant, dans le but de permettre, par exemple, un décor somptueux et une peinture indiquant beaucoup de choses intéressantes, on sacrifiera volontiers le jeu de l'acteur et son expression en réduisant la quantité de décor qu'il peut approcher et toucher. Des personnages en costumes scrupuleusement historiques descendront fièrement un escalier de bois. Ils fouleront de leurs luxueuses et authentiques chaussures les planches noircies des praticables et se profileront contre des parois et des balustrades dont la peinture, bien éclairée, indique du marbre merveilleusement sculpté. Le costume en contact avec le praticable et les toiles, et éclairé d'une lumière qui ne lui est pas destinée, est absolument dénué d'expression; c'est une étiquette de musée et rien de plus.

¹ Le lecteur se souvient sans doute des chaises-longues gazonnées, des caiseuses de terre battue et de divers fauteuils et chaises volantes dont se compose le mobilier champêtre de nos théâtres!

Ailleurs le peintre de décor épuisera les ressources de la perspective et des couleurs pour présenter une belle opposition d'ombre et de lumière, une galerie obscure avec un fond de plein air lumineux, par exemple; ou bien un coin de nef dont l'architecture se profile sur de lointains et brillants vitraux; ou encore une pauvre mansarde traversée d'un rayon de soleil, une cour d'auberge plongée dans une ombre fraîche tandis que le grand jour éclaire les étages supérieurs du bâtiment, etc. L'acteur, en circulant devant ces toiles, annule leur effet, puisqu'il reste éclairé de la même lumière factice tant dans l'espace supposé obscur que dans celui frappé par la lumière. Le premier tableau du second acte de Parsifal (le donjon de Klingsor), fournit à ce sujet un exemple curieux. La scène doit y être très peu profonde à cause du changement à vue qui suivra; par conséquent la plantation du décor y est réduite à une toile de fond, très rapprochée du public, et à un cadre en premier plan qui masque les frises et les côtés. Cette disposition semblait propre à faciliter le jeu d'un éclairage expressif. Qu'à fait le décorateur? Soumis aux nécessités de la machinerie, il a cherché une compensation dans l'étagage de toute sa virtuosité sur l'unique toile que l'on mettait à sa disposition; puis il a donné au cadre de premier plan un rôle positif dans sa composition en le surchargeant de détails pittoresques. Il en est résulté un tableau très séduisant puisque la peinture n'y est pas morcelée et peut acquérir ainsi toute sa valeur originale; mais l'acteur, lui, n'a rien à y faire; sa présence plus que jamais contrarie l'effet du décor. Sans l'acteur nous nous sentirions plongé dans un grandiose et terrifiant donjon; avec l'acteur et les accessoires de son rôle nous n'avons plus devant nous que des toiles très bien peintes. Le pervers magicien fait alors l'effet d'une poupée entre des paravents; son jeu est ainsi superflu; l'ombre inquiétante de sa demeure reste fictive et l'orchestre invisible, qui seul dit vrai, résonne dans le vide. Si le décor, dans certaines pièces modernes, doit reconstituer un endroit très connu du public, quelque coin de rue, un parc, un lieu de plaisir, le metteur en scène apportera des soins minutieux au luxe réaliste des accessoires, des meubles, des costumes, des parties praticables du tableau, puis il disposera tout ce matériel entre les toiles où le peintre, de son côté, a cherché par l'accumulation du détail *peint*, à rendre sa reproduction le plus ressemblante possible. Leurs deux activités se contrariant alors, n'arrivent par leur réunion qu'à évoquer le souvenir d'un jouet d'enfant, chambre de poupée, bergerie ou arche de Noé, dans lequel l'acteur est nécessairement ridicule et déplacé. A Paris, au théâtre du

Gymnase, dans une pièce moderne, l'un des décors représentait le péristyle d'entrée du théâtre où le public se trouvait, du théâtre du Gymnase. Chacun des spectateurs venait donc de le traverser et en gardait dans sa mémoire *l'aspect essentiel*. Il était donc facile de reproduire cet aspect-là. Au lieu de cela, le peintre avait érigé un péristyle de carton, comme découpé dans une photographie, et avait en outre diminué sensiblement les proportions du modèle dans le but de montrer autant de choses que possible. Le metteur en scène, pour sa part, avait poussé le réalisme jusqu'à placer sur l'estrade du contrôle les trois messieurs dont c'était effectivement l'office. L'éclairage, destiné exclusivement à la peinture, ne se souciait donc pas de faire valoir le matériel scrupuleusement reconstitué. D'où il résultait qu'après avoir non sans peine reconnu le lieu, le spectateur était pris de fou rire devant sa ridicule reproduction. Or, sans être sérieuse, l'intention des auteurs n'était ostensiblement pas de provoquer ce fou rire. Ils voulaient surprendre leur public par une invention nouvelle et rien d'autre.

Inutile du reste de multiplier ces exemples; ceux qui ont fréquenté nos théâtres, à n'importe quel degré de l'échelle dramatique, les connaissent parfaitement: sous des formes très diverses le dispositif technique reste partout le même. Mais on ne saurait insister assez sur le fait que *notre économie scénique néglige l'effet représentatif de l'acteur pour l'illusion fournie par les toiles peintes*, d'où il résulte l'impossibilité de l'un comme de l'autre.

Le *sacrifice*, qui est peut-être le principe le plus essentiel dans l'œuvre d'art, se trouve ici complètement ignoré. En voulant tout avoir on est tombé, au point de vue rigoureusement esthétique, dans le néant.

Le terrain destiné à l'acteur du Worttondrama est déterminé *avant toute autre considération* par la présence de l'acteur. D'où l'on comprendra que par «terrain» j'entends non seulement ce que foulent les pieds de l'acteur, mais encore tout ce qui dans la composition du tableau se rapporte à la forme matérielle du personnage et à ses évolutions.

Puisque l'illusion n'est pas le but de ces terrains, on pourra les construire avec la seule préoccupation d'épuiser le contenu expressif des attitudes qu'ils doivent provoquer. Mais comme c'est l'éclairage qui met en valeur une attitude, la construction du terrain doit tenir compte de la part de l'éclairage; bien qu'arrivant en première ligne et ne dépendant que de l'acteur, il est impossible de l'isoler du rôle

de la lumière. Pourtant, comme le maniement de l'éclairage est d'une souplesse presqu'absolue, son importance technique vis-à-vis du «terrain» n'a rien qui puisse empêcher celui-ci d'obéir servilement à l'acteur. Ainsi, en combinant un terrain il ne s'agira pas de savoir si le jeu de l'éclairage rend possible telle ou telle disposition, mais seulement si cette combinaison, *avec le concours de la lumière*, est suffisamment expressive vis-à-vis de l'acteur, c'est-à-dire si l'attitude de celui-ci est mise dans la valeur que lui impose la musique.

Il est néanmoins des nécessités matérielles communes à tout spectacle, et qu'il serait bon de dégager du principe décoratif actuel en les opposant aux conventions arbitraires indispensables à la peinture, pour nous procurer un point de repère dans la composition, forcément si vague et indéterminée, de la nouvelle mise en scène.

Quand un décorateur veut transformer un tableau quelconque en un décor de théâtre, il cherche instinctivement à diminuer jusqu'à l'impossible toutes les formes réelles en faveur des formes fictives. Pour lui la seule différence essentielle qu'il y ait entre le tableau dans son cadre et le même tableau sur la scène, c'est que le second doit fournir une place aux objets encombrants que l'on nomme les acteurs, tandis que le premier a le bonheur de pouvoir s'en passer. Cette place indispensable, il s'agit de la fournir en dérangeant le moins possible la peinture; le décorateur va donc morceler celle-ci pour la développer dans l'espace, en face du public; entre ces tranches de peinture l'acteur trouvera bien le moyen de circuler si l'on satisfait aux nécessités élémentaires de son rôle. La toile de fond se trouve alors la seule portion du décor qui ne constitue pas un pitoyable compromis, car elle seule peut présenter au public toute sa peinture sans faire violence à l'espace réel qu'est finalement la scène. Mais à partir de la toile de fond, tout le tableau n'est plus qu'un assemblage — souvent fort habile sans doute — de fragments de toiles peintes se recouvrant partiellement les unes les autres.

Ce qui caractérise donc dans la plantation actuelle la convention représentative indispensable au jeu de la peinture, c'est que, pour conserver à celle-ci quelque signification, le décorateur doit étaler devant les yeux du public le plus possible de surfaces planes. Par contre, ce qu'on peut appeler la nécessité absolue, valable pour tout spectacle et indépendante de cette convention, doit être placé sous deux chefs: 1. l'obligation de limiter le tableau; 2. l'exécution fictive des motifs décoratifs dont la réalisation plastique est impossible. Nous traiterons d'abord de ces derniers.

Quelle que soit l'importance du sol même foulé par l'acteur et de l'activité de l'éclairage, et quelles que soient les restrictions que ces deux principes imposent à la composition générale du tableau, il est évident que l'espace vide de la scène doit néanmoins se remplir de divers motifs qui ne peuvent être sacrifiés. Les arbres, les rochers, les architectures, les parois d'intérieur, etc., pour être ramenés aux proportions autorisées par le rôle actif de l'éclairage, n'en existent pas moins; et si dans bien des cas ces proportions minimales permettent la réalisation plastique, il en est cependant pour lesquels cette réalisation restera toujours impossible, ou du moins peu désirable. Le principe des toiles peintes réunissait tous ces motifs dans la *même* fiction. L'expression représentative de l'acteur et l'activité de l'éclairage leur donnent des formes distinctes et variables les unes vis-à-vis des autres suivant la nature du tableau et l'intensité momentanée de son expression.

Pourtant, entre la réalisation plastique positive et la peinture sur toile verticale, il n'y a pas de moyen terme pour la plantation seule; les décorateurs modernes en témoignent par les efforts qu'ils font pour masquer le vide que ces deux procédés laissent entre eux. Mais l'éclairage peut fournir un artifice intermédiaire des plus importants, dont je dois faire ici mention, car il fait partie intégrante de la nouvelle plantation.

La lumière a besoin d'un motif pour soutenir son expression: elle doit éclairer quelque chose et rencontrer des obstacles. Ces objets ne peuvent pas être fictifs en ce sens que la lumière réelle n'a pas d'existence fictive. En éclairant des toiles peintes ce n'est que ces *toiles* comme telles qu'elle frappe, et non pas les objets qui y sont figurés par la peinture. Or la forme expressive du spectacle subordonne l'existence conventionnelle des toiles à la présence réelle de l'acteur. Si néanmoins certains motifs décoratifs nécessaires pour donner à l'action sa valeur scénique ne peuvent pas être réalisés autrement que par des toiles découpées, la libre activité de l'éclairage sera mise en question. Il se trouve alors très fréquemment que ces motifs indispensables sont en si étroites relations avec la lumière que l'on peut en négliger tout ou partie si l'éclairage, par un procédé artificiel, prend à lui seul le caractère que ces obstacles lui auraient prêté. Par exemple, la scène se passe à l'intérieur d'une forêt; le sol accidenté et diverses installations praticables appellent l'activité de la lumière; les exigences positives du rôle de l'acteur sont satisfaites mais il reste à exprimer la forêt, c'est-à-dire des troncs d'arbres et du feuillage.

Alors l'alternative se présente de sacrifier une partie de l'expression du sol et de l'éclairage pour marquer sur des toiles découpées la présence des arbres; ou bien de n'exprimer de ceux-ci que les parties conciliaires avec la praticabilité du sol et *charger l'éclairage de faire le reste par sa qualité particulière*. Le premier cas pourrait être adopté là où l'expression représentative diminuerait au cours du tableau: les toiles découpées, dont la peinture n'est qu'imparfaitement visible tant que règne la lumière active, deviendraient les porteurs du signe quand cette activité aurait à se réduire; ils *signifieraient* des troncs et du feuillage, et l'intensité de l'expression scénique retrouverait dans cette juste modulation le degré qu'elle perd en admettant sur la scène le développement des toiles peintes. Le second cas est un maximum d'expression représentative: quelques troncs, exécutés plastiquement, se perdent dans les frises, d'où l'éclairage coloré, tamisé et mis en mouvement de diverses façons, projette sur la scène la lumière caractéristique de la forêt et laisse deviner par sa qualité l'existence des obstacles que le spectateur n'a pas besoin de voir; la quantité minimale de toiles découpées, sans réduire alors l'activité de l'éclairage, lui sert de signe en expliquant sommairement la nature accidentelle de la lumière, et les personnages et le matériel praticable du décor sont ainsi plongés dans *l'atmosphère* qui leur convient.

La faculté qu'on a de modifier l'éclairage sans qu'il soit toujours besoin que le décor témoigne des raisons de ces modifications constitue donc, au point de vue de la plantation, un terme moyen entre la réalisation plastique et les toiles découpées. L'exemple que j'en viens de donner suffira sans doute pour permettre au lecteur de saisir la haute portée d'un artifice qui, en raison de la souplesse naturelle à la lumière, est l'un des plus productifs qui soient.¹

Lorsque les toiles peintes et découpées se trouvent être la seule fa-

¹ Autre application du même procédé: lorsque, pour une raison dramatique quelconque, un décor se trouve réduit à son minimum de signification intelligible, et que néanmoins l'acteur exige que l'on précise le caractère du lieu sans pour cela diminuer l'expression représentative, ni surtout augmenter la quantité du signe fourni par la plantation et la peinture; si par exemple c'est le voisinage ou même la présence positive d'une fenêtre, d'un bâtiment, d'un portique, d'un rocher, d'une lisière de forêt, d'une mâtive de vaisseau, etc., qu'il s'agit de faire sentir au spectateur, l'éclairage pourra l'opérer par la nature des contours qu'il projettera sur la scène, par son degré d'intensité, son plus ou moins de mobilité, sa couleur, enfin par toutes les modulations dont il a le secret.

çon possible d'exécuter certains motifs, on peut se demander comment leur surface doit être présentée au public dans un décor dont le principe n'est pas celui de la peinture inanimée. L'obligation de limiter le tableau scénique, obligation qui fait partie des nécessités absolues et valables pour tout spectacle, semble pouvoir nous fournir un point de repère et déterminer par là la disposition de toutes les surfaces du décor. Il n'en est pourtant rien. Dans nos théâtres, les limites du tableau scénique font partie de la peinture du décor parce que, avons-nous dit, tout ce qui paraît sur la scène doit, pour les yeux du public, appartenir au spectacle. Par contre, la mise en scène comme moyen d'expression annule l'existence représentative de ce qui ne fait pas partie de son expression ou de la part minimum de signification intelligible qu'elle autorise au décor. En retirant à la peinture son ascendant sur les autres facteurs, on renonce à l'avantage de pouvoir atténuer, grâce à elle les limites du tableau; mais ce que la peinture faisait affirmativement en s'adressant à nos yeux, la forme expressive du spectacle le fait bien plus souverainement en *niant* l'existence des objets que la peinture cherchait à cacher et en obligeant le spectateur à la nier de même. Cela ne veut pas dire que jamais la peinture ne fournira de limites au tableau, mais seulement que l'intervention de son trompe-l'œil n'est plus indispensable dans le Worttondrama. Il y aura donc plusieurs façons de limiter le tableau scénique de ce drame, et l'on ne peut pas s'appuyer sur cette obligation pour déterminer a priori la disposition des toiles peintes et découpées. Une seule chose est certaine. C'est que le rôle de la peinture ne prendra jamais assez d'ascendant pour obliger ces toiles à étaler leur surface au détriment des éléments qui leur sont supérieurs.

Quant aux limites elles-mêmes, puisqu'elles ne sont plus soumises au sens formel de la décoration, c'est le texte poétique-musical qui seul saura les déterminer au moyen de l'acteur; et l'on peut alors se demander comment celui-ci pourra le faire. En effet, les lois d'harmonie qui président à la composition du terrain ne contiennent pas implicitement en elles seules le caractère des limites scéniques. Le rôle de l'acteur doit donc comporter des données spéciales sur ce sujet et qu'il importe de préciser. Tout d'abord, ne l'oublions pas, les exigences de l'acoustique sont dans le Worttondrama d'entre les plus déterminantes pour les proportions du décor et la qualité de ses limites, puisque l'acteur est l'organe de la musique sur la scène. Ces exigences peuvent raisonnablement varier au cours d'un même tableau et lui demander une singulière mobilité. Mais il est encore une cause

de mobilité tout aussi déterminante pour la plantation et qu'il faut chercher dans la nature même du Worttondrama.

Ce n'est pas seulement l'existence des engins visibles que l'expression représentative annule si cela est nécessaire, mais encore et surtout la signification matérielle de la forme du spectacle en général. Je m'explique. La recherche actuelle de l'illusion scénique oblige à donner à chaque décor un aspect constant, et cela d'autant plus qu'elle est appliquée presque exclusivement à la peinture sur toiles verticales, laquelle peinture voulant être vue, ne permet à l'éclairage que des écarts fort restreints. Lorsque le lieu d'action choisi par l'auteur est réalisé selon le principe de ménager à son aspect *inanimé* le plus de vraisemblance possible, il n'y a pas de raisons pour en modifier la forme durant son emploi. Les différentes heures du jour sont indiquées par la couleur et l'intensité conventionnelle de l'éclairage; mieux le décor sera peint, moins ces variations d'éclairage seront expressives, puisqu'elles ne sauraient correspondre à la peinture. Si l'action comporte une intervention surnaturelle, le décor changera, en tout ou en partie, l'éclairage suivra ces évolutions. Pourtant, quoi qu'on fasse, hors du principe expressif, la mobilité du spectacle ne consistera jamais qu'en une suite d'états *constants* les uns vis-à-vis des autres, parce que chacun d'eux doit fournir un trompe-l'œil suffisant.¹

Dans le Worttondrama les proportions variables entre le texte poétique et le texte musical, entre l'expression exclusivement intérieure et celle qui se répand au dehors, entre les durées, les intensités, les sonorités, tout cela appliqué à une seule et même action porte déjà un audacieux défi à ce que nous appelons la «vraisemblance». Si pour être expressif, le spectacle qui résulte d'une telle partition doit renoncer à la recherche de «l'illusion», le simple bon sens semble donc lui refuser déjà cette vaine recherche. Il ne s'agit plus pour lui de réaliser un lieu *tel que le verraien tous ceux qui y seraient transportés*, mais bien tel que l'exprime le texte poétique-musical; les variations de cette expression conditionnent celles du spectacle dans la mesure de leur rapport commun. Si donc, au point de vue théorique, la mobilité du spectacle fait partie de la forme expressive, cette même mobilité est, au point de vue public, un élément simplement technique, dont la constatation n'est pas un élément constitutif du drame: *le lieu d'action n'est pas mobile en soi, mais seulement la façon dont*

¹ Même la nommée «Wandeldekoration» conserve ce caractère à cause de son déroulement de toiles qui sont toujours peintes selon le même principe.

le dramaturge veut que nous le considérons. La signification matérielle que ces variations ont pour nos yeux est ainsi annulée par le principe expressif du spectacle; tandis qu'en un décor moderne les modulations d'éclairage et les cas plus rares de mobilité du matériel ont toujours la signification positive d'un phénomène naturel ou sur-naturel: ce que nous voyons dans un tel décor est censé se passer de même pour les personnages de la pièce.

La mise en scène du Worttondrama est donc «idéale» en ce sens que sa réalité matérielle est soumise à des soucis esthétiques supérieurs à sa forme intelligible, et cette idéalité est toute puissante parce qu'elle s'impose au public sans le secours de la réflexion, par des moyens parfaitement concrets.

Les limites du décor, qui font partie de la plantation, n'ayant plus nécessairement d'illusion à ménager, pourront suivre les proportions variables du texte poétique-musical, et particulièrement de l'intensité du drame intérieur, en tenant compte des exigences de l'acoustique; or, comme plus l'action devient intérieure, plus l'expression poétique-musicale s'arrête à la seule déclamation des personnages et tend à isoler ceux-ci du milieu où ils se trouvent, les exigences de l'acoustique ne seront ainsi jamais en contradiction avec celles du texte poétique-musical et la plantation, en resserrant ses limites autour des personnages, obéira par elle-même au poète et au musicien.

La plantation complète d'un tableau sera d'une composition fort délicate et demandera une grande souplesse du matériel; l'expérience indiquera de quelle façon l'obtenir. Il est probable que jusqu'à l'achèvement de cette composition, il faudra se servir de moyens plus ou moins grossiers, dont les divers plans seront ensuite relevés graphiquement, pour être exécutés dans la matière que chacun des motifs comportera. A ces dessins l'on adjoindra la notation de l'éclairage et de la peinture, et le tout sera réuni définitivement à la partition comme en faisant partie intégrante.

Cette manière de procéder n'exclut, il va sans dire, aucune des améliorations subséquentes que pourrait amener le perfectionnement technique de tel ou tel facteur; ce sont les proportions qui sont ainsi notées, et non pas le degré d'intensité en soi. Il est à remarquer cependant que s'il y a progrès technique il doit pouvoir se répandre dans tout le tableau et qu'on ne saurait adopter une amélioration dans l'effet représentatif de l'un ou de l'autre des facteurs si l'ensemble des proportions s'en trouvait altéré.

En résumé, l'économie scénique actuelle néglige l'effet représentatif de l'acteur pour l'illusion produite par les toiles peintes; la hiérarchie instituée par la musique n'autorise pas cet état de choses, et c'est l'acteur qui détermine tout ce qui dans le tableau doit se rapporter à sa forme matérielle et à ses évolutions; or, cela n'est possible qu'en renonçant à ce que l'on nomme l'illusion scénique. Les limites du décor n'étant plus soumises au souci de cette illusion peuvent alors obéir aux ordres supérieurs du texte poétique-musical et fournir, s'il est nécessaire, une mobilité *matérielle* correspondant à celle de la partition. A l'intérieur de ces limites, les motifs décoratifs qui ne peuvent ou ne doivent pas être exécutés plastiquement sont figurés par des toiles peintes et découpées, dont la disposition reste néanmoins tout à fait subordonnée aux éléments supérieurs de l'expression représentative. Entre l'exécution plastique et la toile peinte il est un moyen terme que fournit l'éclairage et qui consiste à produire artificiellement dans la lumière le caractère que certains obstacles auraient provoqué en l'interceptant.

J'ai dit plus haut que l'installation provisoire de la scène pour tel ou tel Worttondrama n'entraînait pas de conséquences aussi définitives et malaisées que s'il s'agissait d'installer, toujours à nouveau, le mécanisme de nos scènes modernes. Pour qui connaît ce mécanisme, il est superflu de démontrer combien plus simple sera toujours l'agencement ad hoc de n'importe quelle mise en scène conçue dans le principe expressif dicté par la musique, surtout si l'espace destiné à cette mise en scène n'oppose pas au dramaturge de conventions pré-établies, mais que chaque tableau, fixe ou mobile, puisse se présenter dans toute l'ingénuité de sa construction particulière.

L'éclairage

La lumière est dans l'économie représentative ce qu'est la musique dans la partition: l'élément expressif opposé au signe; et de même que la musique, elle ne peut rien exprimer qui n'appartienne à «l'essence intime de toute vision». Sans que leurs proportions soient constamment parallèles, ces deux facteurs ont, dans le Worttondrama, une grande analogie d'existence. D'abord ils ont besoin, l'un comme l'autre, qu'on vienne déterminer leur activité par un phénomène acci-

dentel: le poète le fait pour la musique, l'acteur de son côté (au moyen de la plantation), pour la lumière. Ensuite ils sont doués tous deux d'une souplesse incomparable qui leur permet de parcourir consécutivement tous les degrés de l'expression, depuis un simple acte de présence jusqu'au plus intense débordement.

Mais il y a plus encore. Entre la musique et la lumière existe une affinité mystérieuse; ainsi que le dit si bien M. H. S. Chamberlain (Richard Wagner, 1ère éd., p. 196) «Apollon n'était pas seulement le dieu du chant mais aussi celui de la lumière». Et nous ressentons combien profonde est l'union de ces deux attributs lorsqu'un heureux hasard nous les présente simultanément dans la communauté d'existence que ce dieu leur confère. La nature souveraine de leur expression semble donc, tel un axiome irréfutable, ne pas comporter de démonstration.

Pourtant il est à considérer que la sensibilité esthétique de l'ouïe n'est pas nécessairement chez tout le monde proportionnée à celle de la vue. Les uns peuvent avoir besoin d'une expression représentative fort grande pour une musique qui, chez d'autres, ne suggère aucun désir de ce genre. Comme je l'ai dit en traitant de l'illusion scénique, le poète-musicien n'a pas à s'enquérir des goûts et des besoins divers de son public; il évoque une vision complètement indépendante des facultés réceptives particulières à chaque individu. Vis-à-vis du public l'harmonie de son œuvre est absolue; elle réside non pas dans une juxtaposition arbitraire, mais dans la constance du parallèle entre les modulations poétiques-musicales et les modulations représentatives; et cette constance fait déjà partie, implicitement, du germe que la fantaisie poétique a fécondé; elle est la manifestation d'une force latente propre à toute musique.

Si l'expression poétique-musicale d'une part, et l'expression représentative de l'autre, prises chacune isolément, rencontrent des degrés de sensibilité différents et particuliers à chaque individu, leur réunion, organiquement instituée par la musique, crée une *vie* indépendante et supérieure à nos limites individuelles, parce que cette vie repose sur «l'essence intime du phénomène» et que sur ce terrain-là, *si l'expression totale embrasse toutes nos facultés*, il n'y a pas de limites personnelles.

Non seulement l'action souveraine de la lumière reste indémontrable à qui ne la ressent pas, mais encore il est fort malaisé de discourir sur son emploi technique. Le texte poétique-musical, l'acteur, la plantation, sont doués chacun d'une existence complexe et relative

qu'il est intéressant et utile d'étudier. La vie de la lumière est trop incomparablement naïve pour être réductible. Ce n'est qu'indirectement, en refusant l'emploi abusif qu'en font nos scènes modernes, que l'on peut arriver au jeu normal de ce facteur. Jusqu'ici les occasions ne nous ont pas manqué, car c'est en grande partie cet abus et ses multiples conséquences qui ont déterminé la rédaction de cette étude. Je puis donc réduire les considérations spéciales à l'éclairage aux seules notions que celui-ci puisse fournir avant son emploi positif dans le drame, et me réservier de saisir, partout ailleurs, l'occasion d'en suggérer la portée en la rattachant aux autres facteurs représentatifs.

La composition générale de la plantation s'opère presque simultanément avec celle de l'éclairage. Sur une scène dont le sol et les dimensions n'existent pour ainsi dire pas hors de la forme accidentelle que leur prête tel ou tel drame, il est évident que l'éclairage ne saurait avoir aucune installation fixe. Mais, quelque impossibilité qu'il y ait à en déterminer a priori l'emploi, et surtout à l'isoler du jeu simultané des autres facteurs, il est cependant une division fondamentale que l'on peut établir parce qu'elle est tirée des rapports mêmes entre la lumière du jour et la lumière obtenue artificiellement.

La lumière du jour pénètre l'atmosphère de partout sans affaiblir pour cela la sensation que nous avons de sa direction. Or la direction de la lumière ne nous est sensible que par l'ombre; c'est la qualité des ombres qui exprime pour nous la qualité de la lumière. Les ombres se forment ainsi au moyen de la même lumière que celle qui pénètre l'atmosphère. Cette toute-puissance ne peut pas s'obtenir artificiellement de la même façon; la clarté de n'importe quel foyer lumineux dans un espace obscur ne répandra jamais assez de lumière pour créer ce que l'on nomme le clair-obscur, c'est-à-dire l'ombre portée (avec plus ou moins de netteté) sur un espace déjà pénétré de lumière. Il faut donc diviser la tâche, et avoir d'une part les appareils chargés de répandre la lumière, et d'autre part ceux qui par la direction précise de leurs rayons provoqueront les ombres qui doivent nous assurer de la qualité de l'éclairage. Nous appellerons les uns «lumière diffuse», les autres «lumière active».

Sur nos scènes, l'éclairage se fait simultanément sous quatre formes différentes.

1. Les herses fixes qui, placées dans les frises, doivent éclairer les toiles peintes et sont secondées dans les coulisses et sur le plancher de la scène par des rampes plus mobiles mais dont le but est le même.

2. Ce que l'on appelle «la rampe», cette singulière monstruosité de nos théâtres, chargée d'éclairer le décor et les acteurs par devant et d'en bas.

3. Les appareils complètement mobiles et maniables pour fournir un rayon précis, ou diverses projections.

4. Enfin l'éclairage par transparence, c'est-à-dire celui qui met en valeur certains motifs transparents de la peinture, en éclairant la toile du côté opposé au public.

Le jeu harmonieux de tout cela est évidemment fort compliqué, si compliqué même qu'il est parfaitement impossible, et nos spectacles en font foi. Il y a là trop d'éléments contradictoires pour pouvoir jamais fournir n'importe quelle harmonie; aussi y a-t-on renoncé et morcelle-t-on impitoyablement l'exercice du plus puissant de tous les engins décoratifs. Comment concilier, en effet, une lumière destinée à éclairer les toiles verticales et qui n'en frappe pas moins les objets placés entre elles, avec une lumière destinée à ces objets et qui n'en frappe pas moins les toiles verticales?

Dans un tel état de choses il serait ridicule de parler de la qualité des ombres! Et pourtant il n'est pas de plastique, de quelque sorte que ce soit, animée ou inanimée, qui puisse s'en passer. S'il n'y a pas d'ombre, il n'y a pas de lumière, car la lumière n'est pas «d'y voir clair»; pour les hiboux c'est la nuit qui est le jour; «y voir clair» ne concerne que nous, le public; la lumière s'en distingue donc par son expression. Si cette expression fait défaut, il n'y a pas de lumière, et c'est le cas sur nos scènes: on «y voit clair» mais sans lumière, et c'est pour cette raison qu'un décor n'y est expressif qu'en l'absence de l'acteur, car la lumière fictive peinte sur les toiles correspond aux ombres, non moins fictives, qui y sont peintes de même. L'acteur, lui, est un corps solide, qu'aucune lumière fictive ne peut éclairer: pour avoir de la lumière sur la scène, il faut renoncer à l'un ou à l'autre. En renonçant à l'acteur on supprime le drame et l'on tombe dans le diorama; c'est donc la peinture qu'il faut sacrifier.¹

Puisque sur nos scènes le complexe matériel de l'éclairage est impuissant à fournir de la lumière, il est inutile d'en étudier le jeu: mais les sources de lumière peuvent être considérées indépendamment du décor; ce n'est donc pas elles que nous rejetons, et l'expérience acquise dans un milieu anormal peut être ailleurs d'une grande utilité.

¹ En disant la peinture je ne dis pas la couleur, et nous verrons comment la peinture va prendre sa revanche et gagner par son sacrifice une vie jusqu'ici inconnue.

Tout d'abord il faut chercher dans quelle catégorie de lumière (diffuse ou active) chaque appareil peut être placé.

Autant qu'il est possible d'en juger a priori, ce seront les appareils les moins maniables, les moins mobiles et qui répandent leur lumière le plus, également partout, qui seront chargés de la *lumière diffuse*; c'est-à-dire les herses, les rampes mobiles et, à un degré évidemment minimum, la rampe d'avant scène. Nul doute que la façon de les placer et de les employer sera très différente pour un décor que ne régit plus la peinture en succession de toiles parallèles; mais le principe de leur construction particulière ne peut pas beaucoup varier. Les appareils complètement mobiles et variables produiront la *lumière active* et seront l'objet du plus grand soin dans le perfectionnement de leur mécanisme. Aux installations plus ou moins fixes de la lumière diffuse seront adjoints des écrans d'une transparence variable, destinés à atténuer l'effet trop prononcé de leur clarté sur les objets de leur entourage immédiat et sur les acteurs qui s'en rapprochent. Une partie essentielle des appareils mobiles et maniables de la lumière active sera constituée par les diverses façons d'intercepter leur clarté, et si le procédé électrique de la lumière peut être fixé approximativement avant son emploi dramatique, celui de l'obstruction (bien qu'invisible) appartient au décor même, et sera toujours combiné ad hoc, d'accord avec la plantation. Nous avons déjà vu, en traitant de celle-ci, quelle importance a l'obstruction partielle de la lumière active pour conserver l'intégrité expressive au tableau; la peinture va nous en fournir de nouveaux exemples. Quant à l'éclairage par transparence des toiles peintes, il fait exclusivement partie de la peinture et n'a d'influence sur la lumière active qu'en tant qu'il est propre à lui donner libre carrière, puisqu'il éclaire la peinture sans éclairer le reste du décor.

La mise en jeu d'une de ces deux catégories d'appareils vis-à-vis de l'autre est une affaire de proportions et il se pourrait que la ligne technique de démarcation qui les sépare ne fût pas rigoureuse.

La lumière diffuse et la lumière active n'existent simultanément que par leurs différents degrés d'intensité. La lumière diffuse seule c'est simplement «y voir clair»; ce qui dans le drame du poète-musicien répond au signe. La lumière active seule, c'est la nuit (lune ou flambeau), ou le surnaturel. La différence d'intensité entre les deux lumières ne doit pas être inférieure à celle que l'existence des ombres rend nécessaire. Au-dessus de ce minimum, leurs combinaisons sont d'une variété infinie. Cependant un écart trop grand, en nous em-

pêchant de percevoir la lumière diffuse, rend l'éclairage exclusivement actif et le soumet alors aux conditions de la moyenne visuelle du public, ainsi que nous le verrons en traitant de la salle.

Pour éviter les ombres qui altéreraient la puissance de la lumière active, la lumière diffuse doit éclairer de toutes parts le matériel décoratif (acteur compris). Lorsque par son moyen on «verra clair» sur la scène et que les ombres portées se contrarieront suffisamment pour s'annuler, la lumière active pourra faire son apparition; car à l'exception des cas, sans doute rares, où l'une et l'autre des deux lumières devra opérer seule, il va de soi que c'est par «y voir clair» que l'on devra commencer. L'intensité de la lumière diffuse sera ensuite réglée sur celle de la lumière active.

Cette distinction fondamentale de deux natures différentes de la lumière est la seule notion technique qui appartienne en propre à l'éclairage dans le nouveau principe scénique. Avec la peinture nous allons voir comment la couleur, pour s'extérioriser et ne plus dépendre des toiles verticales, vient s'unir si étroitement avec la lumière qu'il est difficile de les séparer l'une de l'autre. Pour la clarté de ma démonstration je dois néanmoins conserver aux pages suivantes le sous-titre de peinture et continuer ainsi l'ordre hiérarchique commencé avec l'acteur.

Mais, me dira-t-on, cette division en lumière active et lumière diffuse n'est-elle pas un effort vers le réalisme que les facteurs précédents ont systématiquement négligé? Et l'harmonie du spectacle ne sera-t-elle pas détruite par l'emploi réaliste de la lumière sur une construction éminemment fictive et peuplée de personnages dont pas une intonation, pas un geste, pas une évolution ne répondent à la réalité quotidienne?

L'imitation rigide et fixe des formes qui nous sont connues ne reproduit pas le seul mode d'existence que nous connaissons à ces formes; nous pouvons aisément nous les représenter dans les plus diverses combinaisons, les supposer en mouvement, et même changeant de dimension et de nature sous nos yeux. La musique, d'autre part, est la démonstration la plus convaincante qui soit possible de la souplesse idéale du temps en ce qui concerne notre vie intérieure. Mais quel autre mode d'existence pourrions-nous bien supposer à la lumière, que celui des oppositions d'intensité occasionnées par les ombres, et comment se représenter ces ombres produites par autre chose que par des obstacles devant le rayon lumineux? Il n'y a pas d'ana-

logie entre la pure et simple existence de la lumière et l'apparence quotidienne que nous connaissons aux formes dans l'espace; la première est absolue; la seconde n'est qu'une modalité au-delà de laquelle notre imagination peut largement se déployer.¹ La lumière exprime pour nos yeux par sa seule présence «l'essence intime» de toute vision puisqu'elle épouse d'emblée l'idée que nous en avons. La forme prise indépendamment de la *lumière* n'exprime cette «essence intime» qu'en tant qu'elle participe à la manifestation de la vie organique, soit en faisant partie de l'organisme vivant, soit en lui opposant des obstacles qui l'obligent à l'activité.

L'idéalité du temps, représentée par la musique dans la forme de l'acteur, se répand donc dans l'espace pour y créer une idéalité correspondante. Il est évident que les manifestations toujours absolues de la lumière ne peuvent en de telles circonstances être mises sur le même rang que l'imitation servile et exclusive d'une seule modalité de la forme.

Le réalisme de l'éclairage n'est donc pas de même nature que le réalisme matériel de la plantation; celui-ci repose sur l'imitation d'un phénomène; celui-là sur l'existence d'une *idée*.

Cette position exceptionnelle de l'éclairage explique pourquoi l'action de ce facteur — de même qu'un axiome indiscutable, — ne peut être traité en soi, mais seulement dans ses applications aux motifs accidentels que lui fournissent les autres facteurs.

La peinture

La reproduction plus ou moins fidèle de la réalité sur un seul plan, entraîne dans ses procédés toute expression et toute vie. En régnant, la lumière véritable lui reprend cette vie et prive par cela même la couleur des principes qui en ont guidé la distribution. L'assemblage des couleurs, les formes que celles-ci expriment, par leurs variétés et leur dégradations, perdent ainsi non seulement leur expression en présence des moyens vivants, mais encore leur signification même. Pour les rendre toutes deux il faut les soumettre à un nouveau principe, et, puisque c'est l'éclairage qui a ravi l'étincelle de leur vie, ce sera pro-

¹ L'un des principaux attraits des hautes ascensions est sans contredit qu'elles offrent le moyen de *participer* à des proportions et à un genre de combinaisons dans l'espace auxquelles notre imagination seule aurait pu atteindre.

bablement auprès de lui qu'elles la retrouveront. La peinture doit donc en quelque sorte s'extérioriser, renoncer à la vie fictive qui lui est personnelle. Quelle existence trouvera-t-elle pour compenser ce sacrifice.

La peinture de décor a toujours occupé un rang très inférieur vis-à-vis de ce qu'on peut appeler la peinture indépendante, et cela à bon droit. Il est évident qu'en soumettant quelque branche de l'art que ce soit à des conventions qui lui sont étrangères, et qui plus est lui interdisent un de ses plus vastes champs d'activité, on lui enlève toute la valeur intrinsèque qu'elle peut avoir. Or on ne me contestera pas que ce soit le cas pour la peinture de décor, car les conventions scéniques n'ont rien à voir avec celles qui régissent la peinture en tant que telle, et le but du décor prive le peintre de l'élément humain. En prêtant son concours au drame, la peinture fait donc déjà des sacrifices considérables et que rien ne vient compenser tant qu'elle conserve le principe de sa vie indépendante.¹

Cette vie peut se définir ainsi: exprimer, sur une surface plane quelconque, et au moyen de matières colorées, la vision particulière à l'artiste. La surface plane et les matières colorées ne sont rien en elles-même, mais seulement le matériel technique de la peinture. L'essentiel est la vision de l'artiste. Pour nous la révéler, celui-ci se sert du matériel de son art comme d'un médium seulement, car la virtuosité véritable aura toujours l'effet négatif de dégager le plus possible la vision de l'artiste de son exécution technique.

Devant sa toile, le peintre est obligé, presque toujours inconsciemment, de retenir de sa vision ce que le procédé qu'il emploie ne comporte pas. C'est à cette condition qu'il est peintre; c'est un sacrifice définitif en faveur de son œuvre. L'artiste, dans ces conditions, ne saurait tolérer entre les outils de son métier et la vision qu'il lui importe de communiquer, d'autre intermédiaire que sa volonté personnelle; et en effet, le peintre possède à lui seul le procédé technique qu'il emploie.

En conservant sur la scène son principe indépendant, la peinture perd la faculté d'obéir à une volonté personnelle, car le drame s'inter-

¹ Le don partiel que la peinture fait ainsi d'elle-même peut se comparer à celui que fait la musique dans l'opéra: tous deux sont absolument stériles; car, si un facteur en s'associant à d'autres ne fait qu'occuper une place sans pouvoir reprendre son activité, il se diminue d'autant et restreint par sa présence le jeu des autres facteurs. L'activité doit être commune pour être productive.

pose entre elle et le poète. Or c'est le poète qui est *l'artiste* (le peintre de décor n'est vis-à-vis de lui qu'un instrument) et le complexe appareil de la mise en scène ne peut être considéré comme émanant directement de sa volonté personnelle, puisque sans la musique l'action dramatique ne saurait en dicter la forme.

Par contre, tout ce qui dans la vision du poète-musicien a besoin de s'extérioriser, de prendre une forme tangible pour nos yeux, est transporté par la *musique* sur la scène. C'est dans la musique elle-même que le poète-musicien trouve sa vision: la musique se charge donc de la manifester toute entière; ce qu'elle n'offrira pas à nos yeux elle nous le communiquera d'une autre façon.

La musique confère ainsi au dramaturge le pouvoir de commander aux facteurs représentatifs avec autant de rigueur que le peintre aux outils de son métier. De sorte que pour le poète-musicien la hiérarchie représentative, à partir du cadre de la scène, correspond à ce que sont pour le peintre les couleurs sur une surface plane; les deux artistes présentent *à nos yeux*, avec les moyens dont ils disposent, la partie de leur vision que ces moyens traduisent; et si pour l'un la nature fictive et uniforme de son procédé en permet le maniement directement personnel, ce même maniement détruirait pour l'autre la vie organique de son œuvre.

La peinture, en s'extériorisant, se dégage aussi des procédés matériels qui semblaient faire corps avec elle; et comme pour s'extérioriser elle n'obéit pas à un caprice arbitraire mais à une nécessité organique, il se trouve que l'idée de la peinture s'élargit elle-même considérablement dans le Worttondrama, car du sein de tout rythme, de toutes proportions, le poète-musicien fait surgir pour nos yeux un tableau qu'il a voulu tel, sans pourtant qu'aucun détail en soit arbitraire. Le paradoxe de la *nécessité artistique*, c'est-à-dire d'une obligation supérieure se manifestant dans une œuvre accidentelle, trouve alors sa plus haute et définitive expression.

Ce qui distingue en première ligne le tableau scénique tel que le crée le poète-musicien du tableau fictif que le peintre seul exécute, c'est que ce dernier bénéficie de l'absolue immobilité des objets, qu'il peut ainsi fixer définitivement leur aspect, tandis que le poète-musicien est soumis à des variations dans le temps. Un «tableau vivant» est aussi ridicule qu'une peinture mécanique; car ce que la peinture sur surface plane perd en activité, elle le compense par un genre de perfection que le metteur en scène doit sacrifier à la vie dramatique: immobiliser cette dernière en un tableau vivant, c'est lui donner, sans

compensation, les limites de la peinture proprement dite, de même que rendre mobile celle-ci c'est lui enlever son plus grand privilège.

La couleur, forcée de renoncer à une vie que l'éclairage actif de la scène ne lui permet plus, perd ainsi tout le bénéfice de l'immobilité. Si elle veut gagner celui de l'activité représentative, c'est en se subordonnant à l'éclairage qu'elle pourra l'obtenir, puisque la lumière, en cessant d'être fictive, détruit la signification relative des combinaisons de couleurs. La mobilité propre au tableau scénique demande donc à l'éclairage une partie considérable des services que la couleur, par elle seule, rendait au peintre. *C'est avec de la lumière que le poète-musicien exécute son tableau*; ce ne sont plus les couleurs immobiles qui figurent la lumière, mais bien la lumière qui prend tout ce qui, dans la couleur, s'oppose à sa mobilité.

Il devient donc nécessaire d'étudier plus en détail le jeu de l'éclairage au point de vue de la couleur, pour savoir si la peinture, au sens ordinaire du mot, conserve un rôle distinct de la nouvelle mise en scène, en dehors de la conception générale du tableau scénique.

La lumière peut être seulement colorée par sa qualité ou par les verres qu'on lui oppose; ou bien elle peut projeter des images, depuis la plus insensible dégradation de teintes jusqu'aux plus précises évocations. Un corps opaque disposé devant le foyer lumineux peut servir à diriger le rayon sur telle ou telle partie du tableau, à l'exclusion des autres et fournir une grande variété d'effets, depuis la simple et partielle obstruction jusqu'à l'obstruction divisée et combinée avec des corps moins opaques. L'éclairage déjà mobile par le fait que les acteurs, en participant à sa vie, l'entraînent dans leurs évolutions, le devient positivement, si l'on déplace le foyer lumineux ou bien si les projections sont elles-mêmes en mouvement devant un foyer fixe, ou bien encore si l'on agite de quelque façon que ce soit les corps qui obstruent le rayon. Ces combinaisons de couleurs, de formes et de mouvements, en se combinant de nouveau entre elles, puis avec le reste du tableau, fournissent une quantité infinie de possibilités. Elles constituent la palette du poète-musicien.

Tout en ayant besoin de frapper des objets pour se manifester, les lumières actives et diffuses n'altèrent pas la nature de ces objets mais rendent seulement leur présence plus ou moins sensible, c'est-à-dire plus ou moins expressive. En se colorant, la lumière change déjà le rapport des couleurs que les objets peuvent avoir; en projetant des dispositions de couleurs ou des images, elle crée sur la scène un milieu ou même des objets qui n'existaient pas avant la projection.

Comme pour le simple éclairage et pour la lumière colorée, ce n'est qu'en frappant des objets que ces projections deviennent visibles. Mais dans ce dernier cas, la nature des corps qu'elles touchent se trouve altérée (pour le spectateur) et de plus, ces corps, par leur forme, imposent des conditions au caractère de l'image projetée. Si donc le jeu de la lumière colorée, vis-à-vis du matériel décoratif, n'est qu'une affaire de proportions chromatiques, celui de la projection devient en outre une question de forme. Par tous les deux nous touchons à la couleur des objets indépendants de l'éclairage. Cette indépendance est naturellement des plus relatives quant à l'effet d'ensemble, mais n'en existe pas moins de fait dans l'emploi distinct des facteurs.

Ce que l'éclairage ne prendra pas de la couleur reste donc attaché aux objets (animés ou inanimés) et constitue par là, dans le sens restreint et ordinaire du mot, le rôle de la *peinture* pour la nouvelle mise en scène. Or puisque cette peinture ne s'étale plus nécessairement sur des toiles verticales, c'est à la plantation et, par celle-ci, à l'acteur, que nous revenons.

Tâchons de préciser en quelque mesure la nature de ces couleurs «inanimées» en les rattachant aux éléments scéniques que nous connaissons déjà.

J'ai dit que la plantation ne possède pas à elle seule de moyen terme entre la réalisation plastique et la toile peinte découpée. L'éclairage lui fournit ce moyen; pourtant, d'autre part, il semble devoir agrandir par son activité la distance qui sépare les deux extrêmes (exécution plastique dans l'espace et fiction peinte sur la toile). Pour parer à cet inconvénient, la plantation ne saurait compter que sur elle-même et sur le peu de peinture que lui a laissé l'éclairage: l'acteur a sacrifié une part considérable de son indépendance en faveur de l'expression décorative; la réalisation plastique doit sans doute en faire de même pour les toiles peintes. Mais sa mission envers l'acteur n'en sera-t-elle pas compromise? Là comme ailleurs, le rejet de l'illusion scénique donne la clef du problème, car si cette illusion ne guide plus l'exécution plastique du décor, c'est autre part qu'il faudra trouver une norme valable pour le degré de réalisme que cette exécution doit comporter.

Les proportions anormales du texte poétique-musical, en se répandant dans l'espace, ne créent pas nécessairement des combinaisons équivalentes à celles que nous connaissons aux objets par une expérience quotidienne. Les dimensions naturelles de l'acteur restent bien le point de contact entre la mise en scène et la réalité, mais pour aller

plus loin dans l'imitation de cette réalité tout dépend du genre d'expression qu'impose le texte poétique-musical; et l'on peut parfaitement se figurer un tableau ou même une suite de tableaux dont la composition soit indépendante des dispositions accidentnelles que nous offre la nature. Notre vie intérieure, objet de l'expression musicale, est de fait indépendante de tout cela; l'existence de la musique en témoigne. Les milles nécessités qui déterminent le spectacle complexe de la nature n'ont pas de raisons pour s'imposer exclusivement à l'extériorité du texte poétique-musical. Ce texte peut les comporter, comme il peut aussi en négliger tout ou partie: nous sommes maîtres des formes, du mouvement, de la lumière, de la couleur. Les combinaisons que nos yeux peuvent en saisir d'ordinaire ne sont pas définitives; l'homme de science le sent fort bien quand il vient par un procédé quelconque (microscope ou télescope), de plonger ses regards dans l'infini inaccessible au jeu naturel de nos organes; de même le corps humain, quand il rentre dans sa vie quotidienne après avoir momentanément goûté de sa vie rythmique. La joie que nous procure le spectacle du monde extérieur ne tient pas essentiellement à la combinaison, toujours accidentelle, de ses éléments, mais au fait que ses éléments *sont un jeu*: leur activité est belle par elle-même. Or cette activité n'est pour nous sensible qu'en tant qu'elle obéit à des lois non arbitraires, mais sacrées. Une combinaison des mêmes éléments, mais qui ne serait pas soumise à de telles lois, perdrat le bénéfice d'être ressentie comme activité et ne contiendrait donc plus le principe de la beauté. La musique trouve sa justification suprême dans notre cœur, et cela si incontestablement que son expression est, dans son essence même, absolument sacrée. Les combinaisons dans l'espace qui résultent de ses proportions dans le temps n'ont ainsi rien d'arbitraire, et revêtent au contraire le caractère d'une nécessité; l'activité des éléments représentatifs est donc en ce sens belle par elle-même. L'art merveilleux des sons, en manifestant l'essence intime de notre être crée l'œuvre d'art par excellence, c'est-à-dire une combinaison *d'artifices* empruntés à la nature, mais dont les lois éternelles sont en *nous-mêmes*. Voilà pourquoi sa mise en scène n'est dépendante du monde extérieur que par le médium de l'acteur.

Nous pouvons conclure en disant que ce n'est pas du degré de réalisme qu'il s'agit dans l'exécution plastique du décor, mais de proportions indépendantes du souci de l'imitation, sans pourtant exclure le rôle accidentel que celle-ci pourrait avoir, et dont les formes se

trouveront naturellement belles par le fait qu'elles font partie intégrante de l'activité générale dictée par la musique.

Ce qui constituait l'indépendance que l'acteur a sacrifiée en faveur de l'expression des facteurs inanimés, c'étaient les proportions arbitraires de sa vie personnelle; en somme, c'est au *réalisme* de son apparition que l'acteur devrait renoncer. L'exécution plastique et praticable du tableau doit en faire autant pour rapprocher de son activité générale dans l'espace les motifs de toile peinte: elle doit renoncer à l'imitation exclusive de la réalité.

Un dernier pas reste à faire et c'est la peinture qui va le franchir.

Il est évident que celle-ci ne saurait couvrir des toiles de motifs et de couleurs qui dénatureraient l'indépendance de la praticabilité. Le principe décoratif actuel donne à la peinture un rôle *multiplicateur*, en la chargeant de suppléer par le nombre et la variété de ses fictions à l'infinie pauvreté des réalisations dans l'espace; cette pauvreté diminuant, le rôle multiplicateur de la peinture a moins d'importance et cesse enfin d'avoir cours là où l'activité dans l'espace est le principe premier de la mise en scène. La peinture des motifs sur toile, d'accord avec les lignes formées par leurs découpures, présentera donc la réduction sur un plan des formes plastiques indépendantes; le principe de la praticabilité n'étant plus, comme sur nos scènes, une combinaison de surfaces se coupant à angles droits et masquées du côté du public par une toile verticale portant en peinture le sujet du motif, mais bien une construction faite ad hoc pour un tableau donné et qui étend ouvertement dans l'espace ses diverses surfaces, — ce principe donne à la couleur une importance nouvelle: de même que sur les toiles la peinture n'aura plus rien à compléter ni de fictions variées à produire, de même dans l'espace elle devra jouer le rôle conciliant de *simplificateur*.

Ces couleurs, attachées aux objets, et qui constituent le rôle restreint de la peinture dans la nouvelle mise en scène, concernent aussi la figure générale de l'acteur et plus particulièrement son costume. Quelle part ce dernier prendra-t-il au sujet de l'illusion scénique; les proportions décoratives indépendantes et le rôle simplificateur de la peinture peuvent-ils s'étendre jusqu'au personnage lui-même?

Comme il est évident que les dimensions de l'acteur sont le seul modèle pour celles de son vêtement, il ne reste plus qu'à savoir où le costume trouve sa signification, et quelle dose il en peut comporter. La question est délicate et difficile à trancher définitivement. On peut l'envisager sous deux faces différentes:

1. L'accord de la forme générale de l'acteur avec les proportions poétiques-musicales.

2. Son accord avec le reste du tableau. Je commencerai par le premier de ces points de vue.

Il s'attache à la personne de l'acteur un degré de signification supérieur à celui que doit fournir le tableau inanimé. Même alors que le texte poétique-musical, en s'intériorisant, tend à s'arrêter aux personnages sans se répandre plus loin dans la hiérarchie représentative; et réduisant ainsi l'expression scénique, il ne laisse au décor que sa signification intelligible; — même alors, le degré de signification qui s'attache à l'acteur reste en quelque sorte indépendant de l'évolution des autres facteurs. Or puisque l'éclairage, par sa mobilité, fournit la plus grande partie des variations dans l'expression représentative, c'est lui qui se charge de marquer cette indépendance partielle et toute relative de l'acteur.

C'est donc la façon dont l'acteur est éclairé qui détermine la part relative de signification que sa forme peut comporter.

En étudiant l'influence de l'éclairage sur la forme de l'acteur, nous revenons donc à son effet purement décoratif et devons chercher comment l'accorder au rôle simplificateur de la peinture.

Sur nos scènes modernes l'éclairage n'a pas *d'activité*; son but est seulement de bien *laisser voir* la peinture du décor; l'acteur participe à cette lumière générale, et on lui adjoint ce que l'on nomme la rampe pour qu'il soit éclairé de toutes parts. L'éclairage destiné aux toiles peintes pourrait à la rigueur conserver un semblant d'activité vis-à-vis de l'acteur si la rampe ne venait l'annuler et anéantir d'un coup le peu d'expression représentative que la plantation accordait à celui-ci.

L'influence anéantissante de la rampe s'étend à tous les objets praticables qui sont placés sur la scène, c'est-à-dire à tout ce qui est en contact direct avec l'acteur, dans le but de le rendre nettement visible, et de permettre de suivre les moindres jeux de sa physionomie. C'est là, nous le savons, la condition première de la mise en scène pour le drame parlé. Comment se trouve-t-elle remplie par la rampe?

Un jeu de physionomie est une chose *vivante*, qui n'a de valeur qu'en s'accordant avec le caractère essentiel de tout visage. La lumière de la rampe dénature les physionomies parce qu'elle annule le relief qui fait leur caractère essentiel. Les traits, privés de leur valeur authentique, doivent en prendre une fictive, et comme il est impossible de remplacer par quelque artifice que ce soit le relief absent, on

agrandit simplement les hiéroglyphes de la face, c'est-à-dire les traits séparés de leur caractère essentiel.

La perspective théâtrale que l'on invoque pour exécuter cet odieux maquillage n'en est qu'une raison très secondaire. Si un acteur *muet* était obligé de faire lire son rôle, qu'il tient en main, par le public, la grandeur qu'il faudrait donner aux lettres de ce rôle ne serait pas la conséquence essentielle de la perspective théâtrale, mais bien du fait que l'acteur serait muet. Il en est de même pour la rampe: elle détruit l'expression normale des traits et doit la remplacer par un signe abstrait.¹ Les grands acteurs cherchent à remédier à cela en accordant leur façon particulière de jouer, avec un savant maquillage; le résultat est souvent remarquable, mais que d'efforts inutiles, alors qu'un principe d'éclairage, je ne dis pas actif au point de vue décoratif général, mais basé sur *l'expression des traits* (ce qui entraînerait naturellement l'expression du corps tout entier) pourrait centupler l'effet des jeux de physionomie, des attitudes, des évolutions, sans accabler l'acteur. Mais le public se plaindrait alors et dirait qu'il ne «voit» pas suffisamment, comme les enfants qui ne peuvent «voir» un objet qu'on leur montre sans le froisser entre leurs doigts.²

Sous cet éclairage le costume de l'acteur prend une importance exagérée, parce que au lieu de le mettre en lumière on en laisse voir minutieusement le détail. L'art du costumier scénique est ainsi rendu impossible, et il n'y a pas de différence essentielle entre le métier d'un grand tailleur mondain et celui de costumier d'un grand théâtre.

Ce sont les exigences spéciales de l'opéra et celles du drame parlé qui régissent actuellement le costume. Les premières ne répondant qu'à un aveugle besoin de luxe, n'ont aucune portée. Les secondes sont motivées par la forme dramatique à laquelle fait défaut le moyen de fusionner l'acteur avec le milieu décoratif, et qui tend au contraire à augmenter la distance qui les sépare. Un acteur sérieux dans le drame parlé, considérera toujours la composition et l'adap-

¹ Ce qui a de l'analogie avec le procédé ridicule de certains photographes qui éclairent la figure de leurs clients de façon que pas un des défauts de l'épiderme ne puisse échapper à l'objectif; puis reconstituent, après coup par une retouche arbitraire, l'harmonie qu'une lumière bien distribuée aurait établie d'emblée!

² A un point de vue analogue, le public se plaint souvent fort grossièrement, de ne pas «entendre» quand un acteur dans le drame parlé est assez cultivé pour distinguer les passages de son rôle dont l'intention poétique se rapproche de la musique.

tion de son costume comme faisant partie de l'étude de son rôle; il passera de longues heures au milieu de ses miroirs à chercher tout ce qui peut faire valoir réciproquement le rôle et le costume; *mais il n'étudie pas cela sur la scène*; il sait que ce serait parfaitement superflu; l'éclairage de la scène n'est propre qu'à «laisser voir» ses attitudes, sans aucunement les mettre en valeur, et la décoration n'a de rapport avec lui que par un minimum de praticabilité qu'il est facile de connaître à l'avance. Il peut donc faire abstraction du milieu décoratif de même que celui-ci fait abstraction de lui.

Cet état de chose n'est pourtant pas précisément anormal dans une forme dramatique où l'acteur est le seul intermédiaire entre l'auteur et le public; ce sont les prétentions du metteur en scène qui deviennent alors ridicules et déplacées, mais non pas les efforts isolés de l'acteur et du décorateur.

Lorsque les facteurs représentatifs doivent agir en commun, ainsi que c'est le cas dans la mise en scène du Worttondrama, l'influence particulière de la rampe, telle que je viens de la résumer, doit être rejetée définitivement. Car elle est non seulement la négation de toute *activité* pour la lumière, mais encore elle dénature la signification du spectacle quand l'expression scénique s'en retire. A tous égards elle est une positive perversion du goût, et ce n'est pas par son moyen que les proportions poétiques-musicales pourront jamais être balancées sur la scène. Or comme c'est elle qui détermine actuellement la forme générale de l'acteur, il en résulte que cette forme à laquelle nous sommes accoutumés, doit subir de très sensibles modifications pour faire partie de la nouvelle mise en scène.

Tout d'abord l'accentuation artificielle des traits n'a qu'une importance secondaire et relative là où le jeu distinct de la physionomie doit céder le pas à une expression plus puissante et se subordonner ainsi à l'effet d'ensemble; l'éclairage actif en décidera d'ordinaire et se trouvera d'accord avec le degré d'extériorité du texte poétique-musical; non pas pour augmenter ou diminuer le relief caractéristique à tout visage, mais au contraire, pour isoler ce relief ou le confondre avec le reste du tableau suivant que l'acteur répand les proportions de son rôle ou les retient.

Les conditions d'éclairage pour la physionomie, étant les mêmes que celles pour le corps tout entier, agissent donc également sur les attitudes et les évolutions de l'acteur. Mais il entre encore dans le costume des considérations particulières relatives à sa couleur et à sa confection.

Actuellement les costumes de théâtre semblent vouloir jouer, à leur façon, le même rôle multiplicateur que les toiles peintes, ce qui est naturel puisque c'est le seul moyen qu'ils aient de s'accorder avec elles. L'activité de l'éclairage, jointe à la subordination de l'acteur dans le Worttondrama, ramène le détail à sa juste valeur, et si le degré de signification purement intelligible reste minime pour le costume comme pour le décor, l'expression représentative de son côté n'autorise, dans la présence de l'acteur, rien qui puisse la dénaturer. La couleur des costumes sera donc traitée d'une manière analogue à celle qui s'attache au matériel décoratif, et l'effet scénique des personnages rentrera dans la peinture du tableau, au sens général que nous avons attaché à ce mot en disant que le poète-musicien peint avec de la lumière.

Dans n'importe quelle œuvre d'art, le principe du *sacrifice* repose sur les limites assez étroites de nos organes. En ce sens on pourrait dire que l'artiste ne fait qu'accommoder la nature de telle façon que nous puissions la goûter. Or il faut déjà que lui-même possède la faculté native de réduire et de concentrer les motifs que la nature lui présente, car c'est en cela que consiste la vision artistique. Un grand peintre, par exemple, voit beaucoup moins d'objets qu'un simple particulier, parce qu'il n'a pas à connaître la nature isolée de chacun d'eux mais à saisir une influence réciproque, ce qu'il ne peut faire qu'en réduisant la quantité de sa vision en faveur de sa qualité. Sans doute, le particulier voit autre chose que le peintre, et, à spectacle égal, leurs deux visions n'ont probablement que peu d'analogie. Mais, si elles diffèrent à ce point, ce n'est dans l'origine que par une question de quantité, laquelle entraîne le mode même de la vision. Dans toutes les branches de l'art l'intensité d'expression correspond à un sacrifice. Dans celle qui nous occupe ici, le Worttondrama, où le sacrifice est peut-être plus considérable qu'en aucun autre, car le dramaturge doit y renoncer à tout un ordre de choses que la forme dramatique n'exclut pas en tant que telle, tandis que le peintre, le sculpteur, le poète, renoncent à ce que leur art spécial exclut de par sa nature même, — dans le Worttondrama, l'intensité d'expression atteint son maximum. Or le poète-musicien nous fait participer à l'origine même de son sacrifice, alors que tous les autres artistes en présentent seulement le résultat et demandent du lecteur ou du spectateur un acte de réflexion tacite pour remonter à la cause. En effet, c'est l'emploi de la musique qui oblige le dramaturge à renoncer à tout ce qui reste étranger à l'expression musicale et cette musique se trouve être l'exacte

et constante expression de la disposition native du poète à réduire et concentrer sa vision, car la liberté et la puissance incalculable de l'expression musicale dans le Worttondrama dépend du degré de concentration dont le *poète* est capable.¹ De sorte que non seulement nous goûtons son œuvre, c'est-à-dire le résultat complexe d'une disposition exceptionnelle de l'individu, mais encore nous *participons*, sans le secours de notre réflexion, à cette disposition elle-même; la musique, par un acte de générosité incomparable, fait de nous, pendant la durée de sa vibration, des «*voyants*» *semblables au dramaturge*. Pour atteindre «l'essence intime du phénomène», le poète-musicien renonce à en exprimer les dispositions accidentnelles; le spectacle qu'il évoque ainsi résulte du motif même de son sacrifice, de la musique: il réalisera donc pour nos yeux la réduction que lui a imposée la musique, c'est-à-dire une simplification de la nature en faveur de l'intensité de son expression.

La salle

Il peut sembler étrange qu'un spectacle aussi peu déterminé dans ses proportions ait à s'adapter à une installation fixe et stable du côté du public, et puisque des baraquements provisoires doivent être élevés pour la scène, pourquoi en effet, n'irait-on pas plus loin et ne construirait-on pas une salle spécialement aménagée pour les conditions d'optique et d'acoustique de tel ou tel drame? Cette question paraît très naturelle. Elle contient néanmoins une inconséquence esthétique des plus graves.

L'*expression*, comme telle, n'a d'existence absolue qu'en l'âme de celui qui la ressent; et les moyens qu'elle emploie pour y pénétrer n'ont par eux-mêmes qu'une valeur relative.

Le chanteur grec venait se placer devant ses auditeurs et leur demandait seulement de bonnes oreilles et de bons yeux. Médium de l'expression, il s'efforçait d'opposer à celle-ci par son organisme le moins de résistance possible. Le poète-musicien use de moyens plus complexes; son organisme semble se répandre, se multiplier et déplacer ainsi les centres de résistance. Pourtant il n'en est rien. C'est en son âme de poète que la résistance doit être vaincue: la vision qu'il a trouvée dans le sein de la musique doit, pour se manifester, renverser les obstacles que lui oppose une personnalité circonscrite et

¹ Voir Wagner, *Gesammelte Schriften* IV, 1er éd. p. 174.

accidentelle. De l'heureuse issue de cette opération dépend la vie du texte poétique-musical.

Alors, en possession d'un si glorieux résultat, le dramaturge vient se placer, invisible, entre la scène et le public. D'une main despotique il évoque sa partition, l'œuvre de son génie; de l'autre il écarte avec respect le rideau et nous invite à contempler avec lui le spectacle, *l'œuvre de la musique*.¹

L'action intérieure que le poète-musicien communique *directement* à nos oreilles s'impose ainsi *par elle-même* à nos yeux. En qualité de spectateurs nous sommes venus pour voir et entendre, et nos places n'ont qu'à remplir les conditions générales de l'optique et de l'acoustique. L'expression vient alors au-devant de nous avec les moyens qui lui sont propres et dont elle sait mesurer le jeu sur celui de nos facultés réceptives. Ce serait faire injure à la musique que de combiner à nouveau la disposition de la salle pour chaque drame. La musique n'a pas besoin de notre aide: en s'adressant à l'être humain tout entier — au moyen du drame — elle ne lui demande que l'intégrité de ses facultés, c'est-à-dire une âme réceptive servie par des sens en bon état; tout le reste retombe entre ses mains puissantes. Le poète-musicien détermine lui-même avec le plus grand soin les conditions d'acoustique de la salle; mais il connaît les inépuisables ressources représentatives que possède la musique et la laisse donc agir librement en lui préparant seulement un public favorablement disposé en face de l'espace idéal où elle va s'incarner.

Dans nos théâtres, il ne saurait pas plus être question d'acoustique que d'optique. Des préoccupations sans doute supérieures ont dû fixer leur disposition puisque de bien entendre l'orchestre et le chant et de bien voir la scène n'a pu y trouver place. Il est évident que pour le drame qui naît de la musique ce sont les conditions posées par les lois de l'acoustique qui détermineront en tout premier lieu la construction de la salle; et ces conditions, comme chacun le sait, ne sont pas de nature à contrarier en quoi que ce soit les exigences générales de l'optique.

L'orchestre, que je suppose installé dans la salle tel qu'il l'est dans le Festspielhaus de Bayreuth, car on ne peut actuellement concevoir une disposition plus accomplie, l'orchestre appartient à la salle. De sa position hors de la scène dépend son rôle d'évocateur. S'il se trans-

¹ Ainsi que Wagner s'exprime: «Im Drama werden die Thaten der Musik sichtbar».

portait sur la scène pour faire partie invisible du tableau par des combinaisons de sonorité dans l'espace, il détruirait la hiérarchie représentative et donnerait par cela au spectacle une valeur arbitraire; la mise en scène cesserait d'être un moyen d'expression, et la salle, au service de la scène, devrait obéir à ses injonctions.

Or l'orchestre évoque le tableau scénique au moyen du rôle de l'acteur: c'est donc la scène qui doit se charger de faire parvenir au public la quantité variable de sonorité que comporte le rôle chanté de l'acteur. L'ouverture de la scène laisse passer ce chant dans la salle; depuis cette ouverture, la salle en est responsable, au-delà, la responsabilité repose toute entière sur la construction provisoire, déterminée par l'acteur sous les ordres du texte poétique-musical. Ainsi la salle n'a, pour son acoustique, à tenir compte que de l'orchestre et du port de la voix des acteurs à partir du cadre de la scène.

Pourtant au-delà de ce cadre, dans l'espace déterminé par la musique, il reste encore un élément d'expression dont l'emploi fort légitime semble inconciliable avec la hiérarchie représentative. Je veux parler de la musique vocale ou instrumentale que les personnages du drame (solistes ou chœur) ne fournissent pas directement et dont la présence n'est pas non plus motivée par la signification purement intelligible du poème. Jusqu'ici, à ma connaissance, ce procédé n'a jamais été employé autrement que sous la forme élémentaire du *mélodrame*.¹

Bien que fort décrié, le mélodrame n'en est pas moins la manifestation primitive la plus pure du désir musical appliqué au drame. Il n'a, de lui-même, aucune relation avec l'opéra, et son but est toujours *dramatique*. À un degré inférieur il ne sert qu'à agir obscurément sur les nerfs du public, soit pour les rendre plus sensibles à l'émotion dramatique, soit pour signaler au spectateur un conflit, une intention cachée dont l'action scénique tend à émousser l'effet. De là, en passant par les nombreuses variations du caractère lyrique, il en arrive à révéler sous l'action fortuite et simplement significative de la pièce parlée, la présence de l'élément éternel, de l'Idée. Lorsqu'au milieu du ténébreux labyrinthe de notre vie passionnelle, tel que le poète nous l'expose, la musique élève discrètement la voix, il semble que

¹ Les drames de Richard Wagner n'en donnent aucun exemple. Trait caractéristique et qui s'explique par la situation du maître vis-à-vis de la mise en scène, ainsi que nous le verrons dans la deuxième partie de cette étude.

nous passions de l'état troublant du doute dans celui de la candide vérité. La musique dit toujours vrai, assure Richard Wagner. Sans résoudre aucun problème, elle nous délivre par sa véracité du désir même de la solution et fait de nous, pour un instant, des «reinen Subjekte des Erkennens». ¹

L'impossibilité d'accorder le texte parlé avec les sons musicaux indépendants constitue sans doute le vice radical du mélodrame; mais ce vice même est un élément de force: au lieu de s'envelopper hypocritement dans de somptueux vêtements comme le fait l'Opéra, le mélodrame expose publiquement son inconséquence; d'où il résulte que nous ressentons vivement le caractère original de chacun des moyens en présence.

La mise en scène touche au mélodrame par la place que l'on doit assigner aux instruments (ou aux chanteurs) chargés d'exécuter la musique. Suivant le caractère de la composition il sera nécessaire de réunir un orchestre complet ou bien seulement quelques instruments. L'orchestre se place communément dans la salle, devant la scène, ainsi qu'à l'opéra. Cette position est évidemment mauvaise, puisqu'elle dénature les situations respectives de la scène, de la salle, de la musique et du texte de la pièce.

Par contre, si les instruments peuvent se placer sur la scène derrière le décor, le mélodrame, en combinant ses sonorités dans l'espace avec le spectacle, se trouve dans la situation normale, car il n'est ni la source du drame ni son commentaire actif, mais simplement l'*acte de présence* d'un élément d'expression supérieur à la parole.

Des mélodrames tel que celui de Schumann pour le *Manfred* de Byron, celui de Bizet pour l'*Arlésienne* de Daudet sont, malgré le talent qui s'y déploie, de très grossiers produits. Le trémolo sinistre par lequel on souligne l'entrée de l'assassin dans quelque gros drame populaire est d'une qualité esthétique bien plus franche que le bizarre assemblage de ces œuvres trop brillantes. Quelle portée dramatique peut avoir une musique qui confond dans son expression l'action scénique positive et son commentaire, sans pour cela commander au drame, et qui met sur une même ligne ouverture, entr'acte, mélodrame, chœurs, chanson, etc...? On ne sait trop pourquoi le public ne se mettrait pas lui-même à chanter pourachever une telle communauté de biens! Là, comme dans l'opéra, la musique est traitée en objet de luxe dont par conséquent on ne saurait hélas trop avoir; et le compositeur

¹ C'est ainsi que Schopenhauer définit la disposition essentielle du génie.

voit sombrer ses plus pures intentions dans la confusion amenée par sa propre barbarie esthétique. Si l'opéra ne nous avait empoisonnés jusqu'à la moelle de nos os, l'existence de pareilles œuvres serait impossible.

En parlant de mélodrames, ce n'est donc pas à ce genre de partitions que je fais allusion, mais plutôt à des effets musicaux très modestes et souvent quasi improvisés, dont les amateurs de théâtre ont pu goûter le charme inattendu.¹

Ces musiques de scène doivent non seulement être absolument indépendantes du sens *intelligible* de l'action (un chœur de paysans dans les coulisses, un lointain écho de bal, une sérénade, etc., ne sont pas des mélodrames) car c'est cette indépendance qui les caractérise et les distingue dès leur origine de l'opéra, mais encore ne pas se développer hors du spectacle (en ouverture, entr'acte, etc). Tout artiste délicat comprendra que ces deux conditions impliquent une grande réduction technique dans la composition musicale et interdisent la salle aux instruments ou aux voix chargés de son exécution.

Ainsi défini, le principe du mélodrame est-il applicable au Worttondrama et s'il l'est, comment le concilier avec le rôle de l'orchestre dans ce drame et la situation respective de la salle et de la scène?

L'orchestre, évocateur du spectacle au moyen de la forme accidentelle de l'acteur, ne saurait dépasser le point d'intersection qui sépare idéalement sa durée dans le temps de ses proportions dans l'espace.

¹ Jusqu'où peut aller l'inconscience improvisatrice du metteur en scène en cette matière, la fin d'une représentation de l'*Assommoir* de Zola (au Châtelet à Paris) l'a prouvé à l'auteur. Le décor y figurait un boulevard populaire sous la neige. La façade d'un bal public, illuminée de lampions de couleur, contrastait par sa vive animation avec les fiacres mélancoliques et les bancs déserts qui se perdaient dans l'obscurité. Une femme du peuple, personnage central de la pièce, mendiait timidement sur le trottoir, sans rien recevoir, tandis que le vacarme de la fête nocturne attirait les passants dans sa fournaise. Epuisée, la pauvresse finissait par s'affaisser dans la neige pour y mourir de faim et de misère. Cette scène, d'un genre de réalisme incompatible avec l'idée d'une représentation, courrait le risque de manquer son effet. On eut recours au mélodrame et voici ce que l'on choisit (sans doute au hasard) pour exaspérer définitivement les nerfs déjà malades du spectateur: après le lever du rideau, un quatuor peu nombreux d'instruments à cordes, placé dans l'orchestre, devant la scène, se mit à exécuter à plusieurs reprises, fort délicatement et en pianissimo, la petite pièce de Schumann intitulée «Träumerei». Comment aurait-on mieux mis en relief le vice malade et triomphant qu'en lui juxtaposant ce fin produit de quiétude dilettante! Une telle intention est évidemment trop raffinée pour qu'elle puisse être attribuée à un metteur en scène moderne. Il y a donc eu là sublime inconscience.

Les lois purement techniques qui régissent la mise en scène ne le concernent plus: il leur abandonne sa création. Si alors le poète-musicien désire, pour un motif quelconque, plonger à nouveau le tableau qui s'adresse à nos yeux dans la purifiante atmosphère musicale, libre à lui de le faire; seulement il ne doit pas oublier que la transformation *est déjà opérée*, que la musique du drame s'est déjà incarnée sur la scène, et qu'ainsi ce n'est plus que le développement d'un spectacle *donné* dont la musique de scène assume la responsabilité. L'orchestre, lui, n'a d'autre objet que le drame; c'est donc l'expression dramatique qui évoque le tableau scénique; ce que ce dernier peut encore comporter de sonorités musicales se distinguera de l'orchestre et du chant de l'acteur par l'absence d'*expression dramatique*. Par conséquent la musique de scène ne s'adressera jamais au public sans justifier son expression par le tableau scénique dont elle est dépendante.¹

Comme on le voit, le principe du mélodrame reste le même dans le Worttondrama que dans le drame parlé: l'une et l'autre de ces formes ne tolèrent pas de confusion entre l'action proprement dite et son développement lyrique. L'admission de la musique de scène ne porte ainsi aucun préjudice à la hiérarchie représentative et procure au contraire au poète-musicien une inépuisable source d'expression.

Lorsqu'en pleine connaissance de cause les conditions de l'acoustique de la salle seront établies, on pourra passer à celles de l'optique; et là se présente une nouvelle difficulté.

La disposition des sièges réservés aux spectateurs est dépendante des dimensions du tableau scénique, et plus particulièrement du cadre de la scène. Si donc ces dimensions sont indéterminées, comment fixer définitivement la place occupée par le public?

J'ai dit que l'ouverture de la scène devient dans la nouvelle économie une dimension absolue en ce sens que *pour nos yeux* elle est le point qui sépare notre vie organique indépendante et notre vie organique musicale, et j'ajoutais que son degré d'ouverture n'est pas limité directement par la musique, mais que celle-ci dicte les qualités du tableau, lesquelles, pour nous parvenir intégralement, déterminent à leur tour depuis la scène les proportions de ce cadre. Ces derniers mots contiennent implicitement la solution du problème. En effet, si pour conserver à la mise en scène sa puissance expressive, la salle doit

¹ Il va de soi que la musique de scène peut commencer dès le lever du rideau et même avant, car les conditions restrictives qui la concernent ne sont pas dans le temps mais seulement dans l'espace.

être construite définitivement sur les données les plus générales de l'acoustique et de l'optique, c'est que le caractère spécial de l'expression est de ne rien attendre de nous que l'intégrité de nos facultés. Les conventions inhérentes à toute manifestation artistique ont deux causes diamétralement opposées: ou bien, faussés par un état de culture corrompue, nous croyons devoir imposer à l'œuvre d'art les conditions que notre civilisation nous impose à nous même, ou bien ce sont les bornes de notre nature humaine en soi qui nous obligent à sacrifier tel élément pour la manifestation intégrale de telle autre. Les conventions indispensables à un art fondé sur l'expression n'auront jamais que cette dernière cause, et chose remarquable, l'expression compense toujours les sacrifices que nous lui faisons en déterminant *sans notre concours* ses proportions sur celles de nos facultés réceptives: nous l'avons appelée à la vie par notre désintérêt; reconnaissante *elle vient à nous*. Si donc le rapport qui existe entre la place du spectateur et le cadre de la scène demande pour ce cadre une limite conventionnelle d'extension, ce n'est pas nous qui posons arbitrairement cette condition, mais c'est l'expression dont l'empire absolu sur la scène *n'a que nous pour objet*.

La paroi de la salle contre laquelle vient se placer le drame en sa forme technique provisoire sera donc percée d'une ouverture maximum, et les sièges du public disposés en vue d'une moyenne prise entre ce maximum et un minimum arbitrairement choisi. Le souci de concilier ces dimensions avec les limites spéciales à chaque drame concerne la scène elle-même, et cela ne peut offrir aucune difficulté si celle-ci est régie sur les principes de l'expression. Il va sans dire qu'aucune des places ne doit dénaturer le sens expressif du spectacle pour celui qui s'y trouve; en sorte que les places les plus rapprochées et les plus éloignées de la scène, ainsi que celles des côtés, ne dépasseront pas la limite qui, pour une vue moyenne, est celle où le tableau conserve encore de l'expression. Comme je l'ai dit plus haut, c'est la seule considération qui puisse influer directement sur la composition du tableau scénique en dehors de la musique, parce que cette moyenne à prendre pour les places du spectateur correspond à une moyenne à obtenir dans tous les effets représentatifs, et plus particulièrement dans l'éclairage, où la «lumière diffuse» établit la condition première de tout spectacle, c'est-à-dire de présenter aux yeux quelque chose que ceux-ci puissent distinguer.

3. CONCLUSION

«Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn
wird ihm im Traume aufgethan.»
Hans Sachs, dans les *Maîtres Chanteurs de Wagner*.

Le rêve, document si précieux, nous renseigne mieux que la plus subtile analyse ne saurait le faire sur les vœux essentiels de notre personnalité. Un fil mystérieux traverse toute notre vie de sommeil et vient y créer l'unité que les rapports de cause à effet constituent dans notre vie éveillée.

Combien inépuisables sont les possibilités du rêve, l'observateur respectueux le constate avec admiration, souvent même avec crainte et regret. Jamais en effet la vie intelligible n'exposera si clairement les ressources de notre être, ne permettra si librement le jeu de nos forces latentes, ne réalisera surtout avec tant de plénitude et de charme nos plus secrètes volitions.

La vie du rêve est, en particulier pour l'*artiste*, une incomparable source de joie; car sans l'initier à un monde essentiellement nouveau pour lui, elle lui confère un pouvoir illimité. Avec Hafis, l'*artiste* s'écrie:

«Ja, wenn du sehen willst, was ich bedeute,
Komm in mein Reich,
Mein jauchzendes!...»

La fiction dont son âme est saturée fête dans le rêve l'intime réalité de son existence: elle ne se manifeste plus en un laborieux travail pour communiquer imparfaitement à d'autres ce dont à l'ordinaire ils n'ont hélas que faire; mais elle résulte du groupement des éléments pacifiés et enfin dociles à la volonté de celui connaît leur valeur éternelle. Ce groupement est une opération spontanée, issue du seul désir. Le bonheur très spécial qu'il procure tient à ce que l'ordonnateur n'a plus à lutter contre l'inertie naturelle aux choses et aux gens: la fonction cérébrale s'incarne d'elle-même.

Le caractère inexprimable d'une telle création laisse son empreinte profonde dans l'âme de l'*artiste*. Si le mystique a la nostalgie du ciel, l'*artiste* a celle du rêve, et toute sa production en subit l'influence.

Aux heures de vibrante hallucination, le poète éprouve, sans vouloir toujours se l'avouer, combien les mots sont rigides et impuissants à communiquer même en un vague symbole l'impérieuse vision de son âme; le meilleur de cette vision, l'essentiel même, en reste intact,

inexprimé et, semble-t-il, inexprimable. Lorsqu'après avoir longtemps considéré sa production achevée le poète revient à la source de son inspiration et s'efforce de revivre l'heure d'ivresse qui l'a contraint si fatallement à se répandre pour d'autres que lui-même, il doit constater que l'élément qu'il n'a pas eu le pouvoir de transcrire, c'est la *mobilité*. Ses efforts portaient en majeure partie sur la nécessité de fixer en nous en une sorte de synthèse définitive le mouvement perpétuel de sa vision. Or, bien qu'il ne s'en explique pas la nature, personne mieux que l'artiste ne sent la valeur de cette mobilité. Il cherche donc à la *suggérer* au lecteur et dénature par cela les moyens qu'il emploie. Que ne peut-il évoquer, ainsi qu'en rêve et par son seul désir, la fiction de son âme! Combien sont récalcitrants dans la vie éveillée les éléments qui durant le sommeil réalisent spontanément les vœux les plus cachés!

Il existe pourtant une révélatrice incomparable. De même que le rêve, *elle obéit au désir pour créer une indubitable réalité*. Que le poète la possède, que sa fantaisie non satisfaite lui en montre le chemin, et son incurable nostalgie se transforme en un ardent et tangible besoin: la vie éveillée *peut créer* le rêve, il le sait, il le voit; en concentrant ses forces vives l'artiste peut accomplir ce miracle qui lui semble désormais le seul but désirable.

Or cette révélatrice, la musique, lui donne plus encore: avec l'évocation elle *exprime* le désir profond qui en est l'origine et dévoile au poète-musicien lui-même de quelle nature est la mobilité qu'il croyait hors de son pouvoir. Celui-ci comprend alors que c'est la juxtaposition constante de l'élément accidentel, de l'idée et du phénomène, qui donnait à sa vision cette infinie et *mouvante* variété de plans, ces reliefs toujours changeants et inexprimables par les mots. La musique, en permettant à l'artiste de contempler ce que jusqu'alors il n'avait que ressenti passivement, le rend capable de la communiquer à d'autres. Ce qu'il opérait en rêve, inconsciemment et pour lui-même, le poète devenu musicien, ou plutôt chez lequel le «musicien» s'est révélé, va le manifester en pleine conscience et pour tous les hommes. A cet effet il doit s'enquérir minutieusement des lois qui régissent les éléments soumis à la musique, et disposer ceux-ci pour leur plus complète obéissance. De son désir profond résulte un genre de concentration dont la musique s'empare pour en faire rayonner l'expression par des ondes lumineuses et mouvantes. Lorsqu'il écrit sa partition, le dramaturge se sert implicitement du médium de l'acteur comme d'un pinceau vivant; l'acteur vient alors

distribuer sur la scène la lumière dont il est imprégné, et y créer la réalité si ardemment souhaitée par l'artiste.

La hiérarchie représentative, qui du point de vue technique semblait ne résulter que des limites nécessaires à la vie commune de plusieurs facteurs, doit donc être considérée comme une fonction équivalente à celle du rêve, comme une sorte d'objectivation spontanée du désir esthétique. Sa valeur porte au plus haut degré un caractère d'humanité, et s'y ranger c'est simplement constater la parfaite concordance de nos facultés.

Le lecteur qui m'aura suivi jusqu'ici s'explique maintenant le sérieux que j'ai mis à des questions dont l'apparence ne semblait pas précisément le comporter. Qu'il s'agisse de la construction d'un pont ou d'un appareil électrique, ou de quelque autre combinaison matérielle, il attache à toute considération technique une importance que les termes du métier contiennent implicitement sans néanmoins pouvoir manifestement l'exprimer. En matière d'art s'ajoute le principe de la beauté, principe supérieur à tous les autres et par conséquent inaccessible à la démonstration. Ce qui distingue l'homme de métier du simple amateur, c'est non seulement la connaissance technique du procédé qu'il emploie, mais encore la constante association de celui-ci avec ses hautes destinées. Par exemple la conversation entre peintres n'est insipide que pour qui le jargon technique reste un jargon sans évoquer la vision toujours inexprimable des formes et des couleurs.

Or la vision contenue dans la démonstration théorique qui fait l'objet de cette première partie ne saurait être évoquée intégralement que par une partition fondée sur ces principes. En effet, comment donner un exemple pour l'application de la hiérarchie représentative, alors que le texte poétique-musical, cause déterminante de cette hiérarchie, fait défaut? A la rigueur on pourrait inventer des situations dramatiques et les entourer d'explications assez minutieuses pour remplacer artificiellement l'existence de leur partition; puis sur ces fondements imaginaires, éléver degré par degré le tableau scénique. C'est ce que l'auteur avait cherché à faire. Mais après de longs efforts, il s'est convaincu qu'un tel exemple, loin d'illustrer la théorie, en dénaturerait complètement la portée, et cela d'autant plus que le lecteur serait en droit d'y voir l'application de principes dont l'existence et la beauté sont pourtant inséparables de la sonorité musicale.

C'est la musique, et la musique seule, qui sait disposer les éléments représentatifs dans une harmonie de proportions supérieure à tout ce que notre imagination pourrait évoquer. Sans la musique cette har-

monie *n'existe pas* et ne peut donc pas être ressentie; l'on m'accordera qu'il soit aussi illusoire de remplacer la musique par des mots que d'expliquer un groupement de couleurs à un aveugle-né.

Les drames de Richard Wagner nous ont révélé une forme dramatique nouvelle et leur merveilleuse beauté nous a convaincus de la plus haute portée de cette forme. Nous savons maintenant quel est l'objet de la musique et comment il peut se manifester. Mais en nous découvrant la toute-puissance de l'expression musicale ces drames nous ont initiés aux relations particulières qui existent entre la durée musicale offerte à nos oreilles et l'espace scénique où le drame se déroule pour nos yeux; et nous avons ressenti à leur représentation un malaise douloureux provenant du manque d'harmonie entre cette durée et cet espace. La cause de notre impression s'est trouvée dans la convention scénique actuelle, convention incompatible avec l'emploi de la musique dans le drame. Cette constation nous a porté à étudier les conséquences que l'emploi de la musique pouvait avoir sur le spectacle, d'où est résultée la découverte du principe hiérarchique entre les facteurs du drame, principe qui entraîne une transformation complète de la technique théâtrale. Or Richard Wagner a néanmoins placé lui-même son drame sur la scène actuelle, et ce n'est que là que nous pouvons le voir représenter.

Les conditions présentes du Worttondrama ne sont donc pas les conditions normales de cette œuvre d'art, et si l'on veut posséder avec les drames de Wagner la forme que ces drames nous ont révélée, il est indispensable de rechercher dans quelle mesure la vision du maître était d'accord avec la scène moderne et l'influence qu'une telle conception représentative a pu exercer sur la facture de son drame. C'est ce point délicat qui va faire l'objet de la partie suivante. Alors, en pleine connaissance de cause, le lecteur pourra juger rétrospectivement de la part que ces drames ont dû prendre dans l'établissement des principes théoriques précédents et, à défaut d'exemples plus concluants, se servir d'eux pour dégager du terme technique la vision qui s'y trouve implicitement contenue.

Quant à l'avenir du Worttondrama, avenir que supposent les considérations théoriques précédentes, plusieurs me contesteront non seulement son importance mais surtout sa possibilité. Je crois pourtant que ce doute repose sur un malentendu. La réunion des facteurs poétiques-musicaux et représentatifs est en soi une chose dont nous ne saurions nous passer. Wagner, en nous révélant l'objet qui comporte une telle réunion, n'a fait que régulariser un besoin impérieux de

notre nature; et si la qualité spécifique de son œuvre est inimitable (comme celle de toute œuvre de génie), cela n'implique pourtant pas que *l'objet* de son drame et les *moyens* nécessaires à sa manifestation soient désormais hors de notre portée. L'étude de cet objet, nous pouvons la faire en nous absorbant dans la contemplation des drames du maître; par contre, l'étude des moyens d'expression demande une grande indépendance vis-à-vis des drames initiateurs, et notre civilisation dévoyée la rend actuellement fort difficile. Or c'est du sein de la musique que doit naître toujours à nouveau la sublime expression des éléments éternels de notre humanité; la musique en retour nous demande une confiance sans réserve. Pour répondre à sa voix, il faut devenir conscient de la résistance naturelle que nous lui opposons et chercher à la vaincre.

C'est donc au service de la musique que l'auteur a entrepris cette étude, et le lecteur jugera qu'avec un tel maître il n'est pas d'efforts superflus.

Seconde Partie

RICHARD WAGNER ET LA MISE EN SCÈNE

«Der Deutsche baut von Innen.»
Richard Wagner

En abordant l'œuvre dramatique de Richard Wagner il me semble impossible d'exprimer plus nettement la situation que par ces mots du maître lui-même. Nous verrons qu'ils sont la clé d'un problème complexe et que par eux seuls nous pouvons pénétrer dans la réalité *pratique* du Worttondrama, c'est-à-dire comprendre à ce point de vue le phénomène wagnérien et déterminer le caractère des œuvres subséquentes qui doivent en assurer la survivance.

Mr H. S. Chamberlain, dans son «Richard Wagner», a exposé comment les plus hautes aspirations des poètes et des musiciens allemands convergeaient toutes, avec plus ou moins de conscience, vers l'idée d'une œuvre d'art dramatique où la poésie et la musique s'enrichiraient réciproquement et combleraient ainsi par leur union les lacunes trop évidentes à chacun de ces arts séparés. Appuyé sur de nombreuses citations, Mr Chamberlain démontre d'une manière définitive que par drames de Richard Wagner «eine mächtige, jahrhundertlang währende, Dicht- und Tonkunst umfassende Entwicklung» est arrivée au but — «am Ziel», — que le maître de Bayreuth a réalisé l'ardent désir de ses prédecesseurs et qu'ainsi la révélation dont il avait la charge peut aussi bien être considérée comme l'achèvement, le faîte, d'un mouvement ascendant de l'expression que comme le début d'une nouvelle suite d'efforts et de développements.

Du premier de ces points de vue l'œuvre dramatique de Wagner, en témoignant du désir des poètes allemands et de l'invincible tendance des musiciens de cette race, peut donc rendre compte du caractère propre à la production germanique.

Ce caractère s'exprime avec beaucoup de clarté dans la manière dont Wagner est arrivé à sa pleine conscience d'artiste. On sait, en effet, que le maître n'a pas réussi à consommer l'union définitive du poème et de la musique tant qu'il considérait le problème comme pouvant être résolu par la découverte d'un procédé technique spécial, tandis qu'il a transfiguré du premier coup et pour toujours la forme de son drame en prenant conscience de *l'objet* qui exigeait une telle union. Il faut donc voir dans les efforts de ses prédecesseurs non pas la recherche d'une forme intégrale de l'expression — j'entends la recherche du procédé technique, — mais uniquement le désir de dégager de la fantaisie poétique trop circonscrite de l'expression musicale trop illimitée l'élément essentiel commun à toutes deux, et d'exprimer cet élément d'une façon manifeste.

Dans toute œuvre réellement allemande les soucis de forme sont subordonnés à ceux de l'expression; ce qui revient à dire que la vision de l'artiste allemand appartient à un monde où les moyens techniques sont eux-mêmes secondaires. «Der Deutsche baut von Innen», il se saisit des instruments dont il peut disposer dans le but unique d'exprimer un objet qu'il ne trouve qu'en son âme. Si cette expression est belle, ce sera donc que son objet est de si haute nature que seule une telle forme pouvait la manifester. Richard Wagner l'a prouvé. La forme atteint chez lui son maximum de splendeur en raison de la pureté de ce qu'elle a à nous révéler.

En abordant une production essentiellement nationale, et cela dans une étude traitant d'une question de forme, il importait d'établir que la forme est pour l'artiste allemand *un résultat*, et non pas un but.

Sur de telles dispositions la musique devait se développer plus librement qu'aucune autre branche de l'art ne pouvait le faire, car sa forme se trouve nulle part ailleurs qu'en l'âme du musicien. Le Wot-tondrama, qui a sa source profonde dans la musique, se manifeste en rayonnant de l'intérieur à l'extérieur; il témoigne ainsi d'une origine cachée, et sa forme n'est positivement et sur toute la ligne qu'un résultat: c'est donc l'œuvre d'art allemande par excellence.

Dans ce drame le texte poétique-musical est seul au pouvoir immédiat et sous l'impulsion absolument personnelle du dramaturge; mais le spectacle qui doit ensuite en résulter n'est plus dans le même cas et par conséquent il comporte une expérience tout à fait différente de celle que l'on peut acquérir par le maniement de la langue et de la musique. En effet, la culture de l'œil, du sentiment de la forme extérieure, entre ici comme facteur déterminant et nécessaire au rayonne-

ment de la musique: ce que le poète a si merveilleusement fait entendre à nos oreilles, il doit aussi pouvoir l'évoquer à nos yeux, et ce dernier procédé ne touche qu'indirectement au désir intime d'expression qui a donné naissance au drame. Or que peut être le sentiment de la forme extérieure chez un artiste pour lequel la forme ne saurait être que le résultat d'une expression plus profonde? Evidemment rien d'autre qu'une question d'*opportunité*; la culture de son œil n'aura qu'une valeur relative; il ne s'agira pas pour l'Allemand de sentir si telles formes sont belles, tel spectacle harmonieux en soi, mais seulement si le *rapport* entre l'expression issue de son âme et l'espace où il fait rayonner cette expression est un rapport harmonieux.

Pour que l'artiste puisse juger de ce rapport il faut nécessairement que ses besoins d'expression et de formes soient eux-mêmes harmonieusement proportionnés. Richard Wagner donne par ses partitions la preuve d'un extraordinaire besoin d'expression, mais par contre la forme représentative dans laquelle ces partitions nous sont offertes résulte d'un ensemble de circonstances complexes où le désir de l'auteur n'a pu s'exprimer d'une façon aussi claire. Si donc nous voulons établir la situation de Wagner vis-à-vis de la mise en scène, c'est-à-dire connaître le rapport qui existait chez Wagner entre le besoin d'expression et celui de la forme extérieure, il faut commencer par dégager de ces circonstances la part des intentions du maître (telles que nous les connaissons par ses actes et ses écrits) qui a pu s'y manifester intégralement. Ensuite, au moyen du principe hiérarchique inscritué par la musique nous pourrons déterminer la valeur de la conception représentative de Richard Wagner et constater l'influence que cette conception a dû exercer sur la structure du drame lui-même. Enfin, avec de telles données, il nous sera permis d'aborder l'œuvre d'art en connaissance de cause.

Richard Wagner, lorsqu'il cherchait à réaliser son drame sur les scènes d'opéra, s'est heurté à des impossibilités concernant exclusivement la partie allemande de l'œuvre, c'est-à-dire la partition et ses exigences dramatiques élémentaires. Arrivé à sa pleine conscience d'artiste il renonça à placer ses drames sur une scène d'opéra et voulut s'en construire une ad hoc.

Est-ce la forme représentative que ces scènes pouvaient lui offrir qui ne lui convenait plus? Non. Alors, comme auparavant, c'est un état social qui s'opposait à tous ses efforts, un état social entraînant la corruption complète de ce que nous appelons art, et en particulier de l'art dramatique, et entraînant de même l'incompétence du

public aussi bien que celle des exécutants. Si le vice que le maître combattait n'avait été qu'une question technique il l'aurait sans doute vaincu avec l'énergie incroyable dont il était doué. Mais Wagner est un génie essentiellement allemand; la forme, pour lui, devait résulter d'un état de choses et ne pouvait pas être établie artificiellement pour elle-même.

A Bayreuth, où le maître fit l'effort suprême de créer au moins en un symbole l'état de choses impossible, ce ne sont pas les conditions formelles de la représentation qui altèrent à ses yeux la valeur du résultat obtenu, mais bien que le public ne pouvait se trouver pour goûter ce symbole.¹ Quand on considère la vie de Richard Wagner à la lumière de ses écrits, on constate que ce ne sont jamais les conditions *formelles* déjà existantes qui se sont opposées à l'exécution de son œuvre, mais seulement l'état de la société dans laquelle cette œuvre devait vivre. Par exemple, lorsque un milieu favorable put être artificiellement créé, au seul point de vue dramatique, dans une salle et pour un soir, lors de la première représentation de *Tristan et Isolde* à Munich, nous ne voyons pas que Wagner ait eu à se plaindre des moyens représentatifs dont il disposait; au contraire, sa satisfaction à cet égard permit d'appeler cette représentation (ainsi que le fait Mr H. S. Chamberlain), le premier Festspiel allemand.

Le maître estimait donc que la manifestation claire et précise de son drame était possible sur les données représentatives actuelles, et quand il en vint à construire le Festspielhaus de Bayreuth, c'est sur ces données qu'il agença tout ce qui concerne *la scène*.²

Il ne vit dans les nouvelles conditions que la musique pose à l'action du drame que les conséquences purement dramatiques et c'est à elles que se bornèrent les réformes qu'il a introduites dans le spectacle; quant aux conditions formelles qui, nous le savons, résultent de la durée musicale, il ne s'en est pas occupé et semble même les avoir complètement ignorées jusqu'ici. La scène de Bayreuth, malgré ses importants et très nombreux défauts, est la seule à pouvoir nous donner une démonstration convaincante des réformes du maître, mais cette même scène nous prouve aussi que la distinction que nous ve-

¹ De même que les obstacles matériels qui s'opposaient à ces premières représentations semblent tenir plus à l'état précaire des éléments hétérogènes que l'on devait y réunir qu'à la nature même de ces éléments.

² Je fais ici abstraction de la disposition particulière de la salle et de l'orchestre dans le Festspielhaus, car elle n'est qu'en rapport indirect avec la forme du spectacle.

nons de faire entre les conditions formelles et les conséquences simplement dramatiques du Worttondrama, loin d'être un vain argument théorique, peut devenir une réalité tangible et douloureuse: tout ce qui émane *directement* du désir intime et profond d'expression chez l'artiste allemand y est manifesté, parfois dans un degré de perfection comparable à rien d'autre; par contre le manque d'opportunité entre la partition et la forme représentative, dont la réalisation matérielle n'émane pas directement des intentions de l'artiste allemand, se trouve donner au spectacle une valeur artistique si inférieure à celle du texte poétique-musical que l'intégrité du drame en est positivement atteinte pendant la représentation.

On sait que Wagner a construit son Festspielhaus *pour la représentation du Ring*. Donc du point de vue technique, l'existence de cette scène destinée à ce drame spécial ne peut nous laisser de doute sur les intentions représentatives du maître. Mais il pourrait se faire néanmoins que, là même où sa volonté semblait commander en souveraine, le maître ait été contraint à des compromis plus ou moins considérables. Il importerait donc de savoir quelles étaient ses opinions théoriques à l'époque où, en pleine maturité, il se trouvait pourtant par des circonstances particulières le plus éloigné de toute réalisation positive, car c'est là évidemment le moment où son ambition artistique devait être le plus dégagée des influences paralysantes de la réalité matérielle.

Deux des principaux écrits de Wagner datent d'une telle époque; ils portent un caractère définitif et se trouvent tellement mêlés à la conception du Ring qu'ils en font presque partie. Je veux parler de «Kunstwerk der Zukunft» et de «Oper und Drama». ¹ Ces écrits sont d'une richesse incomparable, aussi n'ai-je pas la prétention de les résumer ici, d'autant moins que leur portée générale dépasse de beaucoup le point de vue de la présente étude; mais tous deux bénéficient de l'existence du drame auquel ils sont si étroitement liés qu'ils sont, plus quaucun autre, de nature à révéler les dispositions du maître. Par eux nous pouvons compléter théoriquement les notions dont la scène de Bayreuth témoigne et en contrôler l'authenticité. Je n'en puis extraire que les passages dont l'application exclusivement tech-

¹ On sait que la conception définitive du Ring est postérieure à la rédaction de ces deux écrits. Je n'entends donc pas fonder ici une démonstration sur un genre de simultanéité que des dates certaines contrediraient, mais bien sur l'intime relation qui existe chez l'artiste entre la conscience raisonnée de son art et la libre exécution de son œuvre.

nique reste indépendante des idées d'avenir si caractéristiques de la pensée de Wagner.

Dans «Kunstwerk der Zukunft» Wagner pose en principe que l'existence normale du nouveau drame sera la floraison suprême d'un état de culture qui ne comportera plus la reproduction du corps humain par la sculpture et la peinture. «Huldigt der Mensch im vollen Leben dem Prinzip der Schönheit, bildet er seinen eigenen lebendigen Leib schön, und freut er sich dieser an ihm selbst kundgegebenen Schönheit, so ist Gegenstand und künstlerischer Stoff der Darstellung dieser Schönheit und der Freude an ihm unzweifelhaft der vollkommenen, warme, lebendige Mensch selbst: sein Kunstwerk ist das Drama, und die Erlösung der Plastik ist genau die der Entzauberung des Steines in das Fleisch und Blut des Menschen, aus dem Bewegungslosen in die Bewegung, aus dem Monumentalen in das Gegenwärtige.» (Gesammelte Schriften, Band III, 1er éd., p. 166—167.) «Ein gesundes, nothwendiges Leben vermag die Menschen darstellende Malerkunst unmöglich da zu führen, wo, ohne Pinsel und Leinwand, im lebendigsten künstlerischen Rahmen, der schöne Mensch sich selbst vollendet darstellt.» Et le maître ajoute: «Die Landschaftsmalerei aber wird, als letzter und vollendet Abschluss aller bildenden Kunst, die eigentliche, lebengebende Seele der Architektur werden; sie wird uns so lehren, die Bühne für das dramatische Kunstwerk der Zukunft zu errichten, in welchem sie selbst lebendig, den warmen Hintergrund der Natur für den lebendigen, nicht mehr nachgebildeten Menschen darstellen wird.» (III, 174—175.) Plus loin Wagner insiste sur l'avantage considérable que le paysagiste trouvera dans ses nouvelles relations vis-à-vis de l'œuvre d'art suprême: «Was der Landschaftsmaler bisher im Drange nach Mittheilung des Ersehnen und Begriffenen in den engen Rahmen des Bildstückes einzwängte..., damit wird er nun den weiten Rahmen der tragischen Bühne erfüllen, den ganzen Raum der Szene zum Zeugniss seiner naturschöpferischen Kraft gestaltend. Was er durch den Pinsel und durch feinste Farbenmischung nur andeuten, der Täuschung nur annähern konnte, wird hier durch künstlerische Verwendung aller ihm zu Gebote stehenden Mittel der Optik, der künstlerischen Lichtbenutzung, zur vollendet täuschenden Anschauung bringen. Ihn wird nicht die scheinbare Rohheit seiner künstlerischen Werkzeuge, das anscheinend Groteske seines Verfahrens bei der sogenannten Dekorationsmalerei beleidigen, denn er wird bedenken, dass auch der feinste Pinsel zum vollendeten Kunstwerk sich doch immer nur als demüthiges Organ

verhält, und der Künstler erst stolz zu werden hat, wenn er frei ist, d. h. wenn sein Kunstwerk fertig und lebendig, und er mit allen helfenden Werkzeugen in ihm aufgegangen ist. Das vollendete Kunstwerk, das ihm von der Bühne entgegentritt, wird aber aus diesem Rahmen und von der vollen gemeinsamen Oeffentlichkeit ihn unendlich mehr befriedigen, als sein früheres, mit feineren Werkzeugen geschaffenes; es wird die Benützung des scenischen Raumes zu Gunsten dieses Kunstwerkes, um seiner früheren Verfügung über ein glattes Stück Leinwand willen, wahrlich nicht bereuen: denn, wie im schlimmsten Falle sein Werk ganz genau dasselbe bleibt, gleichviel aus welchem Rahmen es gesehen wird, wenn es nur den Gegenstand zur verständnisvollen Anschauung bringt, so wird jedenfalls sein Kunstwerk in diesem Rahmen einen lebensvolleren Eindruck, ein grösseres, allgemeineres Verständnis hervorrufen, als das frühere landschaftliche Bildstück.» (III, 182.)

La peinture mise sur le même pied que la sculpture, en ce qui concerne la reproduction du corps humain, est une notion qui contient non pas précisément d'erreurs théoriques, mais un défaut technique très important. L'existence de la peinture est infiniment plus complexe que Wagner ne semble le supposer et surtout infiniment plus relative que celle de la sculpture. La scène dramatique ne constitue pas un équivalent de la vie particulière de la peinture en tant que telle, encore moins une transfiguration rédemptrice, car le corps humain, *vivant dans l'espace*, n'a pas de relations normales avec les couleurs distribuées sur une surface quelconque, et la seule présence de ce corps, indépendamment d'un entourage auquel il puisse participer n'a rien de commun avec *l'objet* de la peinture.¹ Lorsque Wagner considère la peinture de paysage comme devenant «für den lebendigen, nicht mehr nachgebildeten Menschen ein lebendiger und warmer Hintergrund», il semble se rendre compte de l'impossibilité technique de leur fusion et ses conclusions, quelque erronées qu'elles soient du point de vue absolu où il se place, n'en restent pas moins conséquentes quant à leur application. Mais à diverses reprises le maître suppose néanmoins cette fusion comme possible; par exemple: «So weit es irgend in seiner Fähigkeit liegt, wird der Mimiker den inneren Menschen, sein Fühlen und Wollen an das Auge mitzutheilen haben. In vollster Breite und Tiefe gehört ihm der scenische Raum zur plasti-

¹ Dans la partie précédente de cette étude, j'ai déjà traité ce sujet; j'y renvoie donc le lecteur pour de plus amples développements.

schen Kundgebung seiner Gestalt und seiner Bewegung.» (III, 184—185.) Ou bien encore: «Durch den Landschaftsmaler wird die Scene zur vollen künstlerischen Wahrheit: seine Zeichnung, seine Farbe, seine warm belebende Anwendung des Lichtes zwingen die Natur, der höchsten künstlerischen Absicht zu dienen.» (III, 181.) Ailleurs les deux notions — arrière-plan et fusion — sont mêlées: «Vermögen die Architektur und namentlich die scenische Landschaftsmalerei den darstellenden dramatischen Künstler in die Umgebung der physischen Natur zu stellen, und ihm aus dem unerschöpflichen Borne natürlicher Erscheinung einen immer reichen und beziehungsvollen Hintergrund zu geben, — so ist im Orchester, diesem lebensvollen Körper unermesslich mannigfaltiger Harmonie, dem darstellenden individuellen Menschen ein unversiegbarer Quell gleichsam künstlerisch menschlichen Naturelementes zur Unterlage gegeben.» (III, 187.)

Ici vient s'ajouter l'idée de l'orchestre moderne: «Das Orchester löst den starren, unbeweglichen Boden der wirklichen Scene gewissermassen in eine flüssigweich nachgiebige, eindrucksempfängliche ätherische Fläche auf.» (III, 187). Or le maître ne semble pas entendre par les derniers mots une positive équivalence entre la souplesse de l'orchestre et celle du spectacle, mais seulement le rôle de l'orchestre comme tel, vis-à-vis de l'irrémédiable rigidité de la matière.

Dans «Oper und Drama», où l'influence obsédante du *Ring* se fait le plus vivement sentir, les notions représentatives positives sont presque absentes; toute la place est occupée par une récapitulation historique répondant à la première moitié du titre, et par un développement théorique très considérable et minutieux, qui traite de la nouvelle forme dramatique exclusivement dans ses rapports directs avec la conception et la composition du texte poétique-musical, sans toucher par là au principe scénique. La partition, et plus particulièrement la déclamation chantée de l'acteur, tient naturellement de si près à la présence des personnages sur la scène que cette portion du spectacle est souvent mise en question, mais sans s'étendre néanmoins jusqu'aux autres facteurs représentatifs. Il semble que Wagner ait senti qu'un principe scénique correspondant à sa démonstration poétique-musicale lui faisait défaut, et qu'il ait passé le plus légèrement possible sur cette partie du drame. D'autre part les citations que je viens de faire du «Kunstwerk der Zukunft» témoignent d'une lacune technique trop caractérisée pour nous permettre d'affirmer que le maître fut conscient du manque d'équivalence entre sa création dramatique et ses intentions représentatives, et nous nous voyons forcés de conclure à

l'insuffisance toute germanique de la culture de l'œil, insuffisance qui se manifeste chez Wagner par un manque d'opportunité entre sa vision *formelle* extérieure et sa puissance d'expression. L'importance énorme que le maître confère à l'acteur, à l'acteur pris *isolément*, est un résultat direct de cette situation, car il est à remarquer que cette importance n'est pas d'ordre hiérarchique; Wagner ne considère pas l'acteur comme le premier et seul degré entre la partition et leurs facteurs inanimés de la scène, mais quand il a réalisé sa conception par les moyens poétiques-musicaux et communiqué à l'acteur son rôle, au lieu de déterminer *par ce dernier* les rapports des autres facteurs représentatifs entre eux, il revient au contenu intelligible du poème pour dicter de là, et sans passer nécessairement par l'acteur, le lieu de l'action. Il s'écarte ainsi de la nécessité organique de son œuvre et c'est probablement le caractère arbitraire d'une telle mise en scène qui l'empêcha d'en noter définitivement la régie, ou de moins de la publier.

De ceci résulte un conflit inévitable, car le pouvoir d'évocation dont Wagner disposait devait le pousser à exprimer parfois l'union des personnages avec leur milieu; le poète-musicien oscille alors entre la toute puissante intensité de son génie et l'insuffisance de ses moyens représentatifs. Ce que l'on nomme couramment les exigences exorbitantes de Wagner pour la mise en scène de ses drames et les tours de force qu'il demande du machiniste, du décorateur et même de l'acteur, n'est rien autre que le résultat d'une intensité d'expression disproportionnée en principe et en fait avec des procédés scéniques dont néanmoins elle doit se contenter *dans sa conception même*. L'une étant plus forte que l'autre l'emporte toujours et crée ainsi des difficultés insurmontables à la réalisation intégrale de l'œuvre au moyen de la mise en scène actuelle.

Nous avons établi que théoriquement et pratiquement la conception représentative de Richard Wagner ne différait pas dans son principe des procédés décoratifs en vigueur sur nos théâtres. Mais comme le manque d'opportunité entre la partition et la mise en scène doit nécessairement étendre son influence jusqu'à la conception dramatique elle-même, il faut encore chercher quelle influence peut avoir un degré donné de développement dans le sentiment de la forme extérieure sur un degré donné de puissance expressive, car nous ne saurions aborder les drames du maître avant d'avoir élucidé ce point délicat.

Le poète-musicien, en composant la partition de son drame n'est-il

pas suggestionné par une vision formelle? Evidemment tout dramaturge doit évoquer en son imagination la vision dramatique de l'action qu'il développe; ce n'est pas celle-ci que j'entends, mais bien un transport positif de cette vision dans l'espace, dans un lieu dont les conditions sont considérées comme pouvant fournir une atmosphère viable à l'action scénique. Il ne peut être mis en doute que le dramaturge qui compose son drame *pour être joué et seulement pour cela*, le transporte instinctivement dans un espace scénique donné.¹ S'il se sert de la musique, les exigences de durée, même pour la seule action dramatique, lui imposent une vision plus précise que s'il ne se sert que de la parole. Quand alors il accepte un espace qui lui est donné par une convention étrangère à son œuvre, le dramaturge témoigne par là que la musique ne lui semble pas pouvoir dicter préremptoirement la forme représentative, ce qui revient à dire qu'il ignore que la musique le fasse. Quelles sont les conséquences de cette attitude pour le poète-musicien? Premièrement partout où l'espace de la scène s'imposera à lui, il sera forcé d'en faire dépendre, si peu soit-il, sa composition poétique-musicale; secondelement, là où entraîné par sa puissance d'expression il perdra la scène de vue, sa conception oscillera entre les images que sa fantaisie *plus ou moins cultivée* saura lui fournir et le jeu de la libre expression poétique-musicale dont le courant trop rapide l'empêchera de fixer sa vision.

La situation de Richard Wagner vis-à-vis de la mise en scène est ainsi précisée; il est incontestable que les conditions formelles de nos scènes paraissaient acceptables au maître et susceptibles de réforme, non dans leur principe, mais seulement dans leur emploi et qu'il y a placé lui-même, sur la scène de Bayreuth, son drame du *Ring*. Par conséquent la culture de l'œil n'était pas chez Wagner sensiblement plus développée que celle à laquelle correspond le principe de la mise en scène actuelle et cette mise en scène ne faisait donc pas violence à sa vision personnelle.

Mais une culture supérieure du sentiment de la forme guide non seulement le choix des moyens mais surtout leur emploi raisonnable.

¹ L'infériorité de bien des pièces modernes où l'auteur a cherché dans sa conception même la parfaite harmonie représentative, doit être mise sur le compte de l'état rudimentaire et conventionnel de la mise en scène sur nos théâtres. En ce cas l'artiste vulgaire sait accommoder sa vision aux procédés dont il peut disposer. L'artiste délicat préfère l'en détacher le plus possible et devient donc «littérateur» et non dramaturge; l'artiste tout à fait supérieur renonce hélas à l'un et à l'autre.

En adoptant pour son drame une forme représentative conventionnelle, Wagner témoignait d'un genre de défectuosité qui explique comment il a pu méconnaître jusqu'aux limites du procédé décoratif de nos scènes modernes. L'imagination d'un si formidable évocateur devait en effet s'égarer sur la voie du réalisme scénique et demander au spectacle certains motifs que l'art ne peut manifester sans de grands sacrifices: la peinture, la sculpture, renoncent au mouvement; la poésie ne s'adresse qu'à notre entendement; l'art scénique se soumet aux lois matériellement restrictives de l'expression et du signe. On conçoit que ces motifs, en s'imposant dans tout leur réalisme à la vision d'un Richard Wagner, aient fourni une intensité poétique-musicale exceptionnelle; mais le transfert de cette intensité sur la scène doit revêtir ou bien un caractère musicalement *expressif* ne correspondant pas à l'intention poétique réaliste qui a suggestionné directement le musicien, ou bien un caractère simplement *significatif* en contradiction avec la vie musicale; ainsi c'est ou bien le poète qui en pâtit par l'impossibilité où il se voit d'évoquer la partie accidentelle de sa vision, ou bien, ce qui est pire, c'est le musicien qui doit renoncer à l'expression représentative pour se rapprocher du signe exigé par la suggestion poétique.¹ Par contre l'oubli de tout spectacle devant le flot envahissant de l'expression où le poète-musicien se sent le maître absolu serait évidemment bien plus favorable à l'œuvre d'art si le principe décoratif conventionnel n'empêchait la musique de se transporter par voie hiérarchique sur la scène. Puisque Wagner ignorait les lois techniques de la hiérarchie représentative, il était donc tenté de perdre de vue la réalisation scénique partout où son drame comportait un large développement intérieur. De sorte que le maître sacrifie constamment l'existence représentative des passages qui, à ses yeux, sont néanmoins les plus importants du drame. La suite consécutive des motifs réalistes applicables (au moins dans leur principe) à la scène moderne, et des motifs de pure expression, inconciliables avec cette scène, altère gravement la portée du spectacle offert à *nos yeux*, et nous demande un travail de reconstitution contraire aux intentions essentielles du Worttondrama.

Voilà le point le plus critique de la mise en scène des drames de Wagner.² Nous y voyons comment la disproportion entre le senti-

¹ J'ai déjà touché à ce sujet dans la partie précédente.

² Ce dilemme, nos scènes modernes en font bon marché: impuissantes à opposer le signe à l'expression puisque la convention scénique détruit le caractère de l'un et de l'autre, elles se contentent de niveler arbitrairement

ment de la forme extérieure et la puissance d'expression, en agissant directement sur la conception du drame, peut troubler l'harmonie des facteurs poétiques-musicaux et répandre, par le moyen du spectacle, son influence déséquilibrante jusqu'au public lui-même.

Pour qu'une œuvre d'art soit harmonieuse en toutes ses parties, il faut qu'elle puisse trouver un milieu social favorable à sa manifestation; en d'autres termes: ces conditions d'existence doivent lui être fournies par le milieu social. Or cela implique toujours une concession plus ou moins considérable et plus ou moins inconsciente faite au goût du jour. La peinture de la Renaissance italienne nous en donne l'exemple.³ L'harmonie est au prix de cette incontestable déchéance. Nous savons que le drame wagnérien doit son existence à l'intransigeance toujours plus marquée du maître envers la culture artistique de ses contemporains. Il fallait donc que l'œuvre fût douée d'une intensité prodigieuse; car il ne s'agissait pas d'une sublime interprétation de la pensée contemporaine, telle que Raphaël la présentait à ceux de son époque, mais bien d'une révolution sanglante telle qu'un réformateur en provoque fatidiquement par ses discours. Cette puissance devait être, comme toujours, expiée, et c'est au prix de l'harmonie que Wagner a répandu victorieusement dans le monde entier sa magique vibration, au prix de l'harmonie qu'une œuvre moins puissante aurait dû acquérir pour faire le même chemin.

De nos jours l'œuvre d'art, pour être harmonieuse doit être le produit de l'égoïsme artistique: c'est par un désir *tout personnel* que l'artiste peut vaincre l'hostilité ambiante de notre société si réfractaire à n'importe quelle activité artistique et s'en faire soit un moyen d'expression positif, soit un repoussoir favorable à l'effet qu'il veut produire. A supposer qu'un semblable désir pût aller de pair avec le pouvoir d'un Richard Wagner, on pourrait affirmer qu'alors le maître se serait rapproché sensiblement de la forme représentative normale exigée par les moyens d'expression dont il se servait. Tel n'a pas été le cas. Son œuvre, même avant la pleine conscience de sa mission, a été une œuvre de dévouement tacite; la responsabilité écrasante qui incombait au maître de par la nature de son génie, l'a poussé jour après jour dans une voie où l'artiste ne pouvait que se mutiler douloureusement. Les rêves merveilleux de sa pensée optimiste l'ont soutenu bien longtemps. Enivré par la seule *possibilité* de leur réali-

tous les motifs de la représentation, quitte à ne satisfaire aucune des exigences du dramaturge.

³ Et dans un tout autre domaine certains théâtres de genre à Paris.

sation, Wagner y trouvait la force d'édifier les colosses que nous admirons; mais ses matériaux, il les prenait néanmoins dans la réalité; dans cette réalité qui oblige à mille compromis tous ceux qui veulent y paraître. Bayreuth incarne ce majestueux dilemme, et si l'idéalité d'un tel symbole nous est un bien sans prix, sa réalisation matérielle nous permet de ressentir au plus intime de notre être le drame infinité tragique que représente l'apparition artistique d'un homme tel que Richard Wagner.

Ainsi le caractère de l'expression poétique-musicale des drames de Wagner est en désaccord non seulement avec les moyens actuels de représentation, mais encore, ce qui est plus grave, avec les exigences formelles de l'auteur. L'opportunité de la vision scénique personnelle à Richard Wagner, vis-à-vis du pouvoir poétique-musical de ce maître peut être contestée.

Cette affirmation n'est-elle pas bien téméraire en regard d'un des plus grands génies qui fut jamais, et le respect ne commanderait-il pas plutôt une confiance absolue en la haute «Besonnenheit» du dramaturge?

Après avoir constaté théoriquement une si importante lacune, il faudrait se garder de vouloir la combler avant d'en rechercher en quelque sorte la justification, non plus par des considérations générales et biographiques, mais par la contemplation exclusive des drames en question. C'est ce que je vais tenter de faire.

Une chose frappe dès l'abord; c'est l'*idéalisme* du drame wagnérien. Par quoi j'entends que l'action scénique, le spectacle, se trouve vis-à-vis de l'expression musicale (même du drame), dans le rapport de «l'allégorie vis-à-vis de sa signification». ¹ Non pas que la musique se trouve d'un côté et le spectacle de l'autre, mais ainsi que Wagner s'exprime: «Wo die andern Künste sagen: das bedeutet, sagt die Musik: das ist»; la musique, en accompagnant le phénomène, n'en exprime néanmoins que «l'essence intime». La nature de son expression est ainsi éternelle, en opposition au caractère accidentel de n'importe quelle action dramatique. Le Worttondrama est donc, de par l'emploi de la musique, une œuvre nécessairement *idéaliste*. D'où il résulte que l'accord entre l'intensité poétique-musicale et l'intensité représentative n'est pas une question de valeur positive, mais comme nous l'avons vu, d'opportunité; la qualité du spectacle n'est pas en raison d'une

¹ Mr H. S. Chamberlain, dans son «Drama Richard Wagner's» rend compte de ce fait; j'y rapporte le lecteur. Du reste j'ai déjà traité cette question sous une autre face dans la partie précédente.

qualité analogue dans le texte poétique-musical, mais c'est le texte qui, soumis à des lois d'un ordre supérieur, dicte la nature du spectacle *qu'il comporte*. Or l'idéalité du texte poétique-musical n'implique pas que sa réalisation sur la scène soit indifférente, ainsi qu'on pourrait peut-être le supposer; il n'implique pas non plus que la composition du spectacle puisse s'effectuer sur des données étrangères à la partition. Abstraction faite des obligations hiérarchiques que nous connaissons, pour être perçu intégralement cet idéalisme doit avoir préalablement élagué de la mise en scène tout ce qui aurait un caractère accidentel *vis-à-vis du texte poétique-musical*, car la seule notion accidentelle que nous devions conserver à la représentation d'un Worttondrama c'est l'action scénique elle-même; nous devons pouvoir de là gagner d'un bond le sens éternel de cette action, celui que nous révèle la musique; notre plaisir esthétique consiste à nous mouvoir librement entre ces deux extrêmes. Si le spectacle fournit déjà à lui seul un motif d'oscillation, comme c'est le cas lorsqu'il est composé d'éléments inutiles et étrangers, notre champ s'agrandit d'une façon défavorable et nous donne du chemin à faire avant même que nous puissions atteindre à la simple action scénique, laquelle est pourtant la notion primaire. Le drame se manifestant dans une durée, il se passe alors cette chose regrettable que nos yeux, mis à réquisition par le spectacle, tâchent d'en abstraire l'action pendant que la révélatrice, la musique, retentit vainement à nos oreilles; nous l'entendons bien, nous l'écoulons même, mais, incapables de nous tenir au-dessus de l'accident scénique, nous appliquons tacitement la musique au spectacle et sommes troublés par son intensité disproportionnée.

La mise en scène du Worttondrama a donc une importance extrême puisque l'idéalisme qui est l'essence de ce drame ne s'y manifeste avec constance qu'à la condition de trouver dans le spectacle un allié.

Wagner était bien convaincu de l'importance de la mise en scène (mimique et décor) dans son drame; la disposition de son Festspielhaus en fait foi. Seulement, chose curieuse, ce génie parfaitement idéaliste ne l'était pas en ce qui concerne le sens de la vue; il déplaçait le motif de l'importance scénique. Infidèle sans le savoir au principe d'unité qui régissait son œuvre, il considéra la vue comme un sens réaliste auquel, par conséquent, le dramaturge doit s'adresser par une réalisation matérielle indépendante et dégagée de toute responsabilité envers l'expression *idéale* de la musique, et l'intensité très particulière qu'implique cette expression.

Il est fort probable qu'au point de vue psychologique la puissance intensive que le maître a déployée dans ses partitions ne saurait se rencontrer sans un contre-poids réaliste quelconque. Le défaut représentatif serait aussi chez Wagner l'envers de son prodigieux pouvoir.

Toujours est-il que l'idéalisme transcendant du drame wagnérien, au lieu de suggérer à son créateur une forme représentative adéquate, l'a plutôt poussé vers une conception scénique étrangère à la révélation musicale, et à laquelle le principe actuel de la mise en scène n'opposait pas d'obstacles sérieux dans son principe. Si d'une part le maître n'avait pas donné par la construction de la scène de Bayreuth son assentiment au principe décoratif actuel, et si d'autre part il n'avait pas prouvé dans ses écrits, et probablement ses paroles, que la forme représentative apte à réaliser son œuvre se trouvait encore en enfance, nous n'aurions aucun droit valable pour appuyer notre affirmation en ce qui le concerne, et nous devrions borner nos observations à ses œuvres, prises isolément, au risque de leur faire subir une violence arbitraire. Heureusement, le maître, lui-même, nous épargne cette alternative.

Cependant la situation est tellement complexe qu'il serait à désespérer de jamais pouvoir représenter convenablement les drames de Richard Wagner si nous n'avions acquis un principe directeur indépendant du poète-musicien. Mais ce principe jouit-il réellement d'une telle indépendance? La hiérarchie représentative est-elle fatale et doit-elle être appliquée quelle que soit la conception scénique de l'auteur?

A priori il semble bien qu'il en soit ainsi et nous avons pu sans scrupule l'établir dans la partie précédente. Ici pourtant l'œuvre d'art existe; nous ne pouvons agir sans elle. Consultons-la donc et pour ne pas compliquer notre tâche, ne considérons que les drames de la seconde période, ceux chez lesquels des circonstances biographiques ne viendront pas troubler notre jugement.

Tout artiste sincère sentira combien cet examen est délicat et combien il risque de porter une atteinte sacrilège à l'œuvre d'art la moins faite pour l'analyse raisonnée. Je voudrais inspirer assez de confiance pour que le lecteur me suivît sans trop de répugnance sur cette voie périlleuse. Peut-être le résultat me justifiera-t-il?

Tristan, *Parsifal*, *le Ring*, *les Maîtres Chanteurs* sont des drames s'opposant si exactement les uns aux autres qu'il est possible, avant même de les considérer chacun isolément, d'en saisir le caractère proprement individuel.

Dans *Tristan*, nous nous trouvons dès le début au seuil d'une action tout intérieure: le premier acte est comme la dernière lueur du monde matériel et sensible; au second acte le seuil est franchi, la porte refermée. L'atmosphère mystérieuse de cet au-delà ne peut par conséquent nous être communiquée qu'en musique, et Wagner dit lui-même qu'ici «il ne se passe à proprement parler que de la musique». Cette musique est interrompue à la fin de cet acte, et au cours du suivant, par de froides clartés qui pénètrent comme par des fissures du domaine de la loi mortelle et arbitraire dans celui de l'éternel, seul et unique désir.

Dans *Parsifal*, le spectacle consiste en une série de situations diverses qui sont là à la seule fin de déterminer dans l'âme du héros pur et inconscient une opération miraculeuse; *Parsifal* devient alors conscient de lui-même, et de par sa chasteté peut étendre aussitôt son savoir sur tout être vivant: la solidarité suprême lui est ainsi révélée.

Dans le *Ring*, l'opération intérieure est non seulement d'une nature beaucoup plus complexe, mais encore s'accomplit dans l'âme d'un dieu, de sorte qu'elle émane de ce dieu et se multiplie en ses créatures. La partie épisodique acquiert par ce fait une importance caractéristique et oblige l'action dramatique à s'étendre considérablement.

Dans les *Maîtres Chanteurs*, la fiction scénique n'est qu'un prétexte, elle ne constitue pas le drame. Le poète-musicien en a voulu nous communiquer le triomphe constant et complet que remporte une personnalité élevée sur l'apparente fatalité des égoïsmes accumulés. Le procédé qu'il emploie pour cette fin est des plus remarquables: le maître permet à la vie remuante des petits intérêts personnels de prendre toute la place; puis il donne à l'expression musicale de cette vie une intensité et une splendeur incomparables, sans toutefois transfigurer en aucune façon ses manifestations matérielles. Enfin, pour justifier ce paradoxe et mettre au jour sa pensée, il fait de son héros, Hans Sachs, une âme contemplative de poète; d'où résulte, par un ensemble de touches infiniment habiles, que l'intensité de l'expression doit être mise sur le compte de la nature particulière de cette âme. Ainsi, de la première note du drame jusqu'à la dernière, le conflit et le triomphe sont exprimés simultanément; l'un par l'action matérielle en contradiction avec la puissance de vibration qu'elle détermine, l'autre par le seul fait de cette puissance. Je ne suppose pas, il va sans dire, que cette combinaison ait été entièrement consciente chez Richard Wagner; il est impossible de distinguer dans une œuvre aussi éminemment géniale, la part de réflexion positive qui a présidé à sa

composition. Je ne fais donc que constater ce dont l'œuvre d'art témoigne par elle-même, sans entrer, si peu que ce soit, dans le domaine personnel au créateur.

On voit que de ces quatre drames il en est deux, *Tristan* et les *Maîtres Chanteurs*, dont la forme représentative générale résultait nécessairement de l'intention dramatique et dont le détail pouvait seul présenter quelque contradiction. En effet, pour les *Maîtres Chanteurs*, la suite réaliste des faits ne saurait être interrompue sans fausser le rapport particulier où se trouvent les diverses facteurs de ce drame, et dans *Tristan* c'est la réduction suprême de toute activité scénique en faveur de la libre expression du drame intérieur qui réalise le plus clairement la conception particulière du dramaturge. Par contre, le *Ring* et *Parsifal* laissaient à la conception représentative du maître le plus vaste champ d'invention.

Dans le drame parlé, la nature et la suite des épisodes ont à revêtir les formes de notre existence intelligible. L'invention du dramaturge y est donc strictement limitée à l'ordre réaliste procédant de cause à effet; tandis que l'action d'un drame inspiré par le désir musical repose sur la durée qui nous le savons, n'est plus rigoureusement commandée par la causalité. Le développement de l'expression musicale obéit donc à des lois venant d'une autre source et donne au problème représentatif une portée nouvelle; car le poète-musicien devient maître du temps et reste ainsi livré à ses propres ressources, à moins que la conception dramatique ne lui impose dès l'abord une forme scénique déterminée (ainsi que dans *Tristan* et les *Maîtres Chanteurs*). Si alors il ne considère pas la mise en scène comme étant en sa puissance avant toute réalisation matérielle, il ne peut que s'appuyer sur une convention établie et se trouve par conséquent privé d'un élément de suggestion et d'activité que rien ne peut lui remplacer, puisque la convention traditionnelle loin d'enrichir sa vision lui fait incontestablement violence.

C'est en de si défavorables conditions que Wagner s'est trouvé pour *Parsifal* et le *Ring*, de sorte que l'influence du principe scénique actuel, adopté par le maître, se révèlera dans ces deux chefs d'œuvre avec plus de clarté que dans *Tristan* et les *Maîtres Chanteurs*.

Les partitions de *Parsifal* et du *Ring* présentent chacune une suite d'épisodes qui ne constituent pas l'action dramatique essentielle. Mais tandis que, dans les *Maîtres Chanteurs*, la vie extérieure n'est là que pour être mise en opposition avec le réel contenu de l'expression musicale, dans le *Ring* c'est le développement complet de cette vie qui doit

provoquer le conflit dans l'âme du héros et aboutir à l'opération intérieure qui en forme le dénouement et la solution; de là les dimensions colossales de ce drame.¹

Un aussi grand développement épisodique n'était pas nécessaire à *Parsifal*; la transformation qui s'opère dans l'âme du héros n'est plus le résultat d'une série consécutive de causes et d'effets, mais seulement de la vive constatation d'un état général de souffrance; les événements qui ont amené cette souffrance ne prennent qu'une part tout à fait secondaire à l'action intérieure. Ainsi le problème représentatif de *Parsifal* diffère de celui du *Ring* en ce que la durée et la suite du drame sont déterminées par la durée et la suite du développement psychologique du héros, au lieu de dépendre des événements eux-mêmes. L'idéalité du temps musical y est donc incomparablement plus indépendante que dans le *Ring* car l'évolution intérieure, objet du drame, est toute entière du domaine musical: sa durée est illimitée en soi. D'autre part, le spectacle qui doit provoquer cette évolution est absolument indéterminé: la souffrance seule peut révéler la compassion, mais il est mille sortes de souffrances. Par conséquent la fiction revêt dans *Parsifal* un caractère tout particulièrement arbitraire. Pour éviter un écart trop grand entre elle et la haute portée de l'expression musicale, il était nécessaire de placer le spectacle dans une sphère en quelque sorte idéale, dont la signification épisodique pût se généraliser spontanément et se mettre en rapport avec le monde intérieur révélé. C'est ce qu'à fait Wagner; et l'on sait par exemple avec quelle maîtrise il s'est emparé d'une souffrance traditionnelle pour l'identifier par la musique à celle de ses personnages. Néanmoins le problème représentatif n'était ainsi que différé mais non résolu.

La durée musicale est, dans le *Ring*, d'une grande complexité. La vie humaine, qui en fournit les formes générales et la suite, est sans cesse troublée par l'anthropomorphisme mythologique de certains personnages. L'épopée s'accorde fort bien de cet état de choses; le drame parlé, forcé d'en réduire beaucoup la portée, n'en serait pas davantage embarrassé; mais l'extrême facilité avec laquelle la musique peut l'exprimer crée pour le poète-musicien un problème qui, nous allons le voir, est exclusivement représentatif.

¹ On peut à la rigueur s'imaginer que si le développement complet des personnages des *Maitres Chanteurs* avait été la condition d'existence de l'action de ce drame, Wagner aurait dû l'étendre à plusieurs jours de représentation; de même qu'en sens inverse, si le conflit dans l'âme de Wotan avait pu s'opérer par le seul contraste entre la présence du dieu et la vie extérieure des autres personnages, le *Ring* se serait réduit à des proportions inférieures.

L'évolution intérieure dans l'âme du dieu Wotan s'exprime aussi bien dans la partie épisodique du drame que dans les passages qui lui sont spécialement consacrés. L'existence personnelle de Wotan et le reste du spectacle ne sont que les deux faces d'une seule et même chose. Du point de vue purement matériel ce sont bien les événements qui déterminent une évolution spéciale dans cette existence; mais d'après l'idéalisme immanent à la forme poétique-musicale, ces événements se trouvent être eux-mêmes l'évolution: le douloureux privilège d'un dieu est d'extérioriser ainsi son âme et de pouvoir la contempler. Comment présenter conséutivement avec clarté les deux faces de ce conflit? Comment assouplir suffisamment le temps musical pour trouver une moyenne entre sa complète et idéale indépendance et sa relative soumission à l'ordre réaliste des faits?

Les épisodes ont gagné dans le *Ring*, ensuite du génie particulier de Wagner, une intensité et une netteté extraordinaires. Pourtant ce sont les parties où l'idéalité du temps est le plus étroitement soumise à l'ordre réaliste des faits, ce qui les éloigne de la libre expression dont d'autres passages peuvent se revêtir. Leur intensité est-elle donc imputable au seul entraînement du génie, ou fait-elle partie de l'action dramatique? Un spectacle qui est en quelque sorte l'objectivation de la vie intérieure d'un dieu ne saurait évidemment être trop riche: l'ampleur d'un tel caractère s'exprime en raison de l'intensité de sa création. Mais d'autre part l'espace indispensable consacré à l'existence personnelle de Wotan reste absolument indéterminé; rien n'en peut dicter les dimensions ni la suite: c'est le domaine de la *toute-présence musicale*, et plus évident sera ce caractère, plus claire sera l'opposition matérielle et l'idéale identité des deux faces du drame.

Devant ces conditions d'apparence contradictoire, Wagner s'est trouvé aux prises avec un principe représentatif rigide, figé dans une impuissante convention réaliste. La vision du maître pouvait s'accommoder, nous l'avons vu, du réalisme dans la suite et la forme, la rigidité seulement s'opposait au caractère de sa conception; et encore là était-ce par extrême réalisme que Wagner voulait la mobilité. L'idéale souplesse d'un spectacle *expressif* est une notion qu'il semble n'avoir jamais abordée.¹ Pour lui ce qui se passe sur la scène s'y passe toujours en réalité. Le *Ring* est un spectacle de paysage; la nature, en tous ses aspects, s'y déploie d'un bout à l'autre du drame. Le rôle

¹ *Parsifal* présente une tendance assez sensible vers cette idéalité; tendance qui tient pourtant plus à la fiction choisie en général qu'à une évolution représentative chez le maître.

assigné par Wagner au paysagiste (dans le *Kunstwerk der Zukunft*) semble devoir, au point de vue du maître, y trouver sa plus riche application. Wagner est pourtant un trop grand artiste pour chercher jamais à illustrer par une œuvre d'art des principes théoriques; c'est bien plutôt par ces derniers qu'il cherche à éclairer et pour lui-même l'irrésistible mais encore peu consciente impulsion artistique. Si à plusieurs reprises il considère la peinture décorative comme *l'arrière plan* que fournit le paysagiste à l'acteur, c'est néanmoins — quand il en vient à la conception dramatique positive, — l'homme et la nature aux prises l'un avec l'autre, l'acteur plongé *dans* le tableau scénique, qui peut seul le satisfaire. Or les phénomènes de la nature sont éminemment mobiles et l'être humain en s'y mêlant participe à leur mobilité. Il s'établit alors entre eux un rapport harmonieux. L'acteur et le décor, pour s'unir en un rapport correspondant, ont, nous le savons, à sacrifier les uns une partie de leur vie indépendante, les autres, une portion considérable de leur signification (multiplicité du détail). Le spectacle acquiert ainsi un caractère expressif dont la conception dramatique doit subir l'influence, car le poète-musicien, sûr qu'il est d'une parfaite entente de la part de la mise en scène, peut tout se permettre. L'opposition entre l'expression et le signe reste la seule loi restrictive et conductrice pour la facture de la partition. Un drame où les phénomènes de la nature jouent un rôle aussi prépondérant que dans le *Ring* n'est donc pas compatible avec le principe représentatif adopté par Richard Wagner. Si néanmoins l'impulsion du génie devient irrésistible, elle enfreindra toutes les conventions, rompra toutes les barrières. Il en est ainsi pour le *Ring*: Wagner n'y a pas tenu compte des conventions adoptées; il a voulu transposer sur une scène traditionnelle les phénomènes de la nature, en leur conservant un réalisme impraticable. En un mot le maître s'est cru libre, représentativement, alors qu'il ignorait le secret de cette liberté. La partition de son drame porte l'empreinte profonde de cette contradiction originelle, qui tant qu'elle ne sera pas sincèrement reconnue, mettra obstacle à toute représentation correcte.

L'intensité épisodique dont nous avons parlé, soumise à la suite réaliste des faits, est seule directement frappée par cet état de choses, puisqu'en elle seule le maître s'est abusé sur son indépendance. Par contre le domaine indéterminé de la *toute-présence* musicale (l'autre face de l'action) correspondait trop bien à la puissance d'un Richard Wagner pour être influencée dans sa conception et dans sa facture par n'importe quelles considérations secondaires. Pris indépendam-

ment des motifs épisodiques, cet élément de toute-présence atteint dans le *Ring* une puissance unique dont l'histoire de l'art ne fournit jusqu'ici sans doute aucun équivalent.¹ Pourtant cette portion de l'expression, en restant étrangère par sa nature même au suprême réalisme décoratif qui présidait à la conception du reste du drame, négligeait par ce fait toute activité scénique possible, et vint à constituer une suite d'arrêts dans la forme représentative générale. Le principe expressif de la mise en scène peut comporter toutes les proportions; il fait mieux: il les *réalise* au fur et à mesure avec une parfaite opportunité. Quand je parle d'arrêts dans la forme représentative, j'entends seulement parler d'un genre de combinaison poétique-musicale parfaitement légitime en soi, mais que le principe scénique adopté par le maître ne comporte pas et auquel il reste donc étranger, ce qui constitue incontestablement une interruption dans l'intégrité de la représentation.

Nous avons ainsi, dans le *Ring*, d'un côté un réalisme épisodique impraticable à cause de sa nature particulière, et de l'autre une indépendance poétique-musicale en contradiction avec la forme représentative adoptée par tous les deux.²

Ce que nous avons observé dans la partition du *Ring* s'applique en quelque mesure à celle de *Parsifal*, bien que la situation représentative de ce dernier drame soit beaucoup moins complexe. La *toute-présence* musicale est ici l'ordonnatrice de la conception poétique en son ensemble, de sorte que la part de la fiction réaliste doit se réduire à son minimum sinon l'écart entre cette fiction et la haute portée de l'expression musicale, devenant trop considérable, détruirait leur rapport commun. Tout ce que le maître a pu mettre en jeu dans ce but il l'a fait; il n'est presque pas une minute de fiction dont le réalisme ne soit, d'une façon ou d'une autre, amorti et idéalisé. Wagner fait dire à Gurnemanz: «Zum Raum wird hier die Zeit»; voilà pour les notions de lieu, et quand l'objet de ce paradoxe dévie vers un autre

¹ On comprendra facilement que par *épisodes* j'entends les passages où les créatures du dieu semblent agir de leur propre mouvement et par *toute-présence* ceux où ces personnages ne sont que les porteurs d'une expression qui leur est imposée par la vie indépendante de Wotan. Wotan, lui, n'effleure que légèrement l'épisode et son apparition institue presque toujours sur la scène l'élément de toute-présence.

² Si l'on voulait avec ces données pénétrer plus avant dans la conception du maître, on arriverait infailliblement à perdre pied. C'est en artiste, conscient de la puissance de ses *convictions d'artiste*, qu'il faut désormais aborder le problème technique.

genre de spectacle, c'est à la magie la plus caractérisée que le maître a recours pour continuer à confondre le temps et l'espace. Les rapports des personnages entre eux sont de nature idéale et sans analogie matérielle avec ceux que la vie réelle détermine. Certains personnages existent hors de toute durée, incarnant en ce sens d'une manière troublante et indécise la doctrine de la métémpsychose. Les notions les plus élémentaires, telles que la mort, le sommeil, la souffrance physique, etc. gagnent d'emblée, par cet état de choses, une signification transcendante. L'intervention indispensable des rapports de cause à effet est presque entièrement reléguée hors de l'action représentative, et confiée aux récits — à la façon du drame antique; et cela dans le but manifeste de laisser le plus grand relief aux symptômes de l'évolution intérieure dans l'âme de Parsifal, effet direct du spectacle. Quant à la mise en scène proprement dite, Wagner a fait l'impossible pour la mettre d'accord avec sa conception dramatique: le décor se déroule et se transforme à plusieurs reprises sous les yeux du spectateur; la lumière du jour est même parfois dans la dépendance d'un principe supérieur à ses lois, principe divin ou diabolique. Mais cette mobilité presque idéale reste pourtant profondément réaliste, en ce sens que les personnages du drame y participent consciemment, et que même ils arrivent à la provoquer sous l'emprise de l'extase ou d'une inspiration surnaturelle. Voilà le point de contact entre la conception scénique du *Ring* et celle de *Parsifal*. Malgré les apparences elles sont toutes deux *réalistes*; seulement les exigences de l'une sont de nature positivement impraticable, tandis que celles de l'autre (de *Parsifal*), étant soutenues par le caractère éminemment idéal des conditions représentatives où se trouvent les personnages, commes tels, peuvent sans faire aucune violence aux intentions du maître, se rapprocher de la forme expressive parce que ce sont les personnages dont le réalisme s'empare pour rayonner dans la décoration, et cette combinaison n'a rien de contraire au degré d'expression que peuvent comporter les emplacements choisis par l'auteur. Ici, comme pour *Tristan*, mais par d'autres raisons, la conception poétique-musicale est indépendante d'un principe scénique quelconque, et la représentation peut se faire intégralement.

Nous venons de voir que *Parsifal* constitue, du point de vue représentatif, la victoire de l'idée sur la résistance du procédé technique; de sorte qu'en lui appliquant le principe expressif de la mise en scène on ne ferait qu'achever le travail du maître lui-même.

Est-ce dire que ces trois drames pourraient servir d'exemples aux

principes théoriques que j'ai exposé dans la partie précédente de cette étude? Oui, en un sens, ils témoignent, chacun à leur manière, de la souveraine puissance du désir musical qui donne naissance au drame; ils démontrent que ce désir, fécondé par la fantaisie poétique, se développe de l'intérieur à l'extérieur en une forme nécessairement organique. Mais cette démonstration est *négative*, puisqu'elle prouve seulement que le dramaturge, lors même que sa vision scénique serait étrangère à la nature des moyens poétiques-musicaux dont il dispose, peut être entraîné par la puissance de ces derniers jusqu'à une indépendance qui, *en certains cas seulement*, dégage sa partition de l'influence paralysante exercée par un principe représentatif hétérogène.

Or en ceci le dramaturge ne s'est pas trouvé sous l'influence au plus haut point *suggestive* que la pleine conscience de sa liberté représentative devait exercer. S'il a pu, momentanément, secouer le manteau rigide de la convention scénique actuelle, c'est par excès de génie et grâce à la nature des moyens poétiques-musicaux. Mais, par le *Ring*, nous avons la preuve de l'inconstance d'une telle indépendance quand elle n'est pas le résultat d'une affirmation *technique*.

La partition du *Ring* tient en partie aux trois combinaisons précédentes: les passages de toute-présence musicale sont naturellement d'accord avec *Tristan*; la *Götterdämmerung* se rapproche des *Maîtres Chanteurs* par son principe; et l'idéalisme parsifalien se fait déjà jour, discrètement, dans maints passages au cours du drame. Or, autant chacune de ces combinaisons peut constituer par elle-même un ensemble harmonieux, autant leur mélange successif en une convention scénique incompatible avec aucune d'elles, en empêchant le metteur en scène de tenir compte de chacune en particulier, devient défavorable à l'intégrité de l'œuvre. D'ailleurs, l'obstacle essentiel, comme nous l'avons vu, est le genre de réalisme que le maître a cru pouvoir rendre indépendant du principe scénique qu'il avait néanmoins adopté.

En dernière analyse le *Ring* souffre donc d'une erreur *technique* dans sa conception représentative; et des drames de la seconde période, il est le seul qu'on ne puisse mettre en scène sans user de compromis. Si la toute splendeur de sa partition se trouvait infirmée par une représentation qui découvrirait l'erreur au lieu de la neutraliser, elle va concourir au contraire à rétablir vis-à-vis du public par sa puissante magie une harmonie que l'on ne saurait concevoir qu'en pleine connaissance de cause.

Dans l'appendice qui termine cette étude je donnerai les notions

générales sur lesquelles il faut s'appuyer pour composer la mise en scène du *Ring*. De plus un projet sommaire pour la mise en scène de *Tristan* montrera de quelle façon le principe expressif peut s'appliquer à la conception du maître.

Résumons brièvement les notions que nous avons acquises au cours de ce chapitre.

Les partitions de Richard Wagner sont des œuvres essentiellement allemandes et portent donc au plus haut degré le caractère distinctif des productions de cette race: elles résultent d'un désir qui n'a pas la forme pour but. Mais en qualité d'œuvres dramatiques elles ont encore à se transporter sur la scène. Pour juger alors de l'opportunité de leur forme représentative, il faut que chez l'artiste la culture de l'œil soit en rapport harmonieux avec le désir intime dont la partition donne la preuve. L'attitude du maître devant la représentation de ses drames, l'installation de la scène de Bayreuth pour le drame du *Ring* et les écrits qui s'y rattachent, nous ont convaincus que chez Wagner ce rapport était défectueux. En effet, les ressources de la scène moderne ne sont pas compatibles avec l'emploi de la musique, et le maître, en les adoptant, dut en subir l'influence. Appuyés sur les principes théoriques établis dans la première partie, nous avons pu déterminer le caractère très complexe de cette influence et en signaler la trace dans les quatre derniers drames du maître.

Il nous reste à voir comment l'Allemand peut acquérir le sens qui lui a fait encore défaut, comment il peut donner à sa production nationale une forme représentative digne d'elle et, en achevant ainsi le rayonnement du merveilleux trésor dont l'œuvre de Richard Wagner témoigne, répandre souverainement son influence au dehors.

Troisième Partie

LE WORTTONDRAMA SANS RICHARD WAGNER

1. EXISTENCE FUGITIVE DE L'ŒUVRE D'ART FONDÉE SUR LA MUSIQUE

La musique est une chose essentiellement *vivante*; elle ne peut pas se conserver en une littérature desséchée comme des plantes dans un herbier; elle n'est pas la forme abstraite de la pensée, mais l'expression vibrante de l'âme. Son immortalité positive, de même que celle des organismes vivants, consiste donc en un continual engendrement, c'est en mourant dans sa forme temporelle qu'elle se perpétue. Les drames de Richard Wagner n'échapperont pas à cette loi: fondée sur la musique, leur existence est fugitive et leur transmission abstraite impossible. Comment assurer leur descendance sans laquelle les productions isolées de l'art ne sauraient plus nous satisfaire, comment nous montrer dignes d'avoir été leurs contemporains?

Un fait s'impose tout d'abord, fait irréfutable: l'existence actuelle de ces drames est la seule qu'ils auront jamais; leur sort peut s'améliorer, ou empirer, mais non se transformer. Ils ne vivront pas: *ils vivent*. En étudiant ces conditions d'existence nous en arriverons donc forcément à chercher leur cause dans l'œuvre même.

Une œuvre littéraire et abstraite en tant qu'elle émane du génie, peut trouver dans la suite des siècles bien des genres d'existence, car elle vit abstrairement; sa demeure est le cerveau de l'homme. Un intérêt historique peut s'attacher à l'époque de son apparition, mais la chose essentielle qu'elle communique est hors du temps et l'œuvre elle-même ne fournit que des documents tout à fait secondaires sur sa naissance.

Par contre, l'œuvre née du désir musical est enracinée dans un nombre restreint d'années. Il y a donc un rapport vital entre elle et ces années puisqu'elle ne vit *personnellement que là*. Or nous avons observé que les éléments dont se compose la forme dramatique révélée par Wagner, sont unis organiquement de telle façon que leur manifestation intégrale est soumise à une nécessité mathématique émanant de l'origine même de l'œuvre. Si cette manifestation est possible, si elle trouve dans le nombre d'années qui lui sont assignées un terrain favorable, ce sera la preuve qu'aucun défaut interne n'en vient empêcher le rayonnement: l'œuvre normalement développée pourra se perpétuer en ligne directe. Si au contraire le milieu se trouve réfractaire à sa manifestation *intégrale*, et cela pendant un laps de temps considérable, il en faudra nécessairement conclure à quelque imperfection dans l'œuvre même; car, je le répète, elle ne peut pas espérer d'immortalité personnelle et ne doit compter, pour être, que sur les seules ressources de son existence temporelle. Il devient alors indispensable de découvrir cette imperfection, d'en tirer les conséquences sur le rapport défectueux entre l'œuvre et son milieu, et de chercher à établir par cette connaissance les relations normales qui assureront *cette fois en ligne indirecte*, une postérité à l'œuvre d'art.

En établissant dans la première partie de cette étude les relations normales entre les facteurs constitutifs du Worttondrama, et cela indépendamment des drames de Richard Wagner — nous avons tacitement démontré que les drames de Wagner ne sont pas rigoureusement fondés sur de telles relations. Plus tard, l'attitude du maître devant la réalisation positive de son œuvre sur la scène, et certains passages essentiels tirés de ses écrits théoriques, nous ont confirmé dans l'assertion que nous avions obtenue par voie simplement technique: l'œuvre dramatique de Richard Wagner contient une lacune qui infirme sensiblement l'intégrité de sa manifestation; d'autre part les rapports de cette œuvre avec son milieu sont au plus haut point défectueux. Si nous voulons établir pour des œuvres prochaines un état de choses viable, il faut connaître les raisons d'une telle défectuosité et ce qu'elles ont de commun avec la structure de l'œuvre même. Ainsi nous verrons pourquoi les drames de Wagner ne peuvent pas se perpétuer en ligne directe, et nous pourrons noter les points essentiels de divergence qu'il faudra observer entre eux et les suivants.

Jusqu'ici, nous n'avons pas encore traité de cet avenir problématique, car en observant les drames du maître nous n'avions en vue que le défaut technique qui les altérait, et la première partie de ce volume

étant de nature tout à fait spéculative ne prenait pas en considération les possibilités d'existence de l'œuvre elle-même. Ce sont celles-ci qui font l'objet du présent chapitre.

Intensité moderne de l'expression musicale

Wagner dit dans un de ses écrits que le développement extraordinaire de la musique moderne répond à un impérieux besoin de ses contemporains. Ce besoin, longtemps un besoin d'expression, devint en se rapprochant du drame par Beethoven un besoin de révélation: non seulement nous ne pouvions plus nous passer de l'intensité de l'expression musicale, mais encore de *l'objet* même de cette expression. Alors parut Wagner.

Le drame de Wagner nous confirme dans le sentiment de la toute puissance de l'expression musicale en nous révélant l'objet de cette expression; c'est la mission de ce drame et nous portons en notre âme la certitude qu'il l'a remplie victorieusement. Or, pour en arriver là, il fallait se saisir de la musique telle qu'elle se présentait, c'est-à-dire telle que nous en avions si ardemment besoin, et, pour lui donner un objet il fallait encore pousser son développement déjà prodigieux jusqu'à une puissance qui fût de force à renverser tous les obstacles.

Ce besoin démesuré que devait satisfaire la musique moderne, et l'intensité extraordinaire que celle-ci devait encore acquérir pour nous convaincre de son objet, résultent-ils d'une disposition immanente à ce moyen d'expression? Ne témoignent-ils pas plutôt d'un état de culture tout à fait corrompu? S'il a fallu tant d'efforts pour nous satisfaire, ne serait-ce pas que notre palais brûlé d'alcool ne peut plus éprouver d'autre saveur que celle des épices d'une violence presque destructive?

Il est certain que Richard Wagner a fait violence à nos âmes blasées; nous avons été forcés d'entendre sa voix, et de la comprendre; mais, à quel prix?...

Comme tout révélateur, dans n'importe quel domaine, il est venu apporter «non la paix mais l'épée»; car une révélation est en fait un jugement porté sur l'état de choses qui le rend nécessaire; et, en cela, Wagner est un juge implacable. Nous expions par l'œuvre artistique de ce génie le plat mensonge de nos expédients; le maître semble nous dire: «Voilà ce qu'il a fallu pour vous convaincre! Maintenant que l'ardeur dévorante vous est inoculée, qu'allez-vous faire?»

Et, en effet, qu'allons-nous faire? Tel est mon sentiment en intitulant cette dernière partie: Le Worttondrama *sans* Richard Wagner.

*Rapports de l'œuvre dramatique de Wagner
avec son milieu d'existence*

Il faudrait un volume pour exposer même très brièvement les origines du besoin d'expression auquel est venue répondre la musique moderne et les obstacles qui ont rendu nécessaire le formidable pouvoir d'un Richard Wagner. De telles considérations seraient l'antécédent naturel des pages qui vont suivre, mais ce volume n'est pas encore écrit, et je ne puis m'y référer. Pourtant les écrits de Wagner, de Nietzsche, de H. S. Chamberlain et d'autres, me semblent contenir implicitement la démonstration d'une vérité que je dois poser ici en principe, sans pouvoir en donner la preuve: c'est que l'intensité moderne, et plus particulièrement wagnérienne, de la musique n'est *pas* une nécessité immanente à ce moyen d'expression. Notre culture dévoyée l'a rendu indispensable, et Wagner s'en est servi comme d'une arme redoutable, mais avec lui le but d'une telle prodigalité est atteint; en faire encore usage pour guerroyer, c'est désormais frapper dans le vide, ou rabâcher comme les enfants des mots qui ont déjà été compris, et dont on semble ainsi ignorer la signification.

Si le drame de Wagner est l'accomplissement et l'achèvement d'un développement séculaire de la poésie et de la musique, la musique dont il est né et dont la puissance accrue a rendu ce drame possible, est elle-même l'achèvement d'un développement séculaire de l'expression. L'une des affirmations entraîne l'autre.

En effet, l'avenir de la musique — *de la musique telle que Wagner se l'est forgée pour arriver au but*, — est une illusion. Son développement est achevé; elle a connu son apogée.

Il n'en serait pas ainsi si elle ne représentait qu'une des étapes de la glorieuse ascension. Mais le génie de Wagner a pris sur lui la responsabilité de toutes les étapes qui séparaient Beethoven du sommet entrevu; il résume en lui une somme incroyable d'expériences, et la vie du maître s'est trouvée pouvoir y suffire parce qu'elle n'a pas quitté la ligne droite. Wagner doit ainsi être considéré non seulement comme celui qui a atteint le but, mais encore comme ayant eu à lui seul l'énergie de tout un siècle. Il est en ce sens une «Kulturgewalt» (Nietzsche) qui pour arriver à ses fins s'empare de toutes les ressources présentes, leur fait produire leur maximum d'activité et, déterminant ainsi violemment une évolution, pose des bases pour une nouvelle suite ascendante de développement et d'efforts. Une force de ce genre ne connaît pas les scrupules de ceux qui suivent le courant géné-

ral; son seul souci est de se munir d'un levier assez fort pour ce qu'il propose. Wagner a trouvé celui-ci dans la musique moderne et s'en est impitoyablement servi. Or, en faisant cela, il s'emparait avec précision de tout ce que son époque pouvait fournir de force pour une évolution quelconque, car la musique (et l'élément qu'elle représente) est le souverain défi jeté aux puissances matérialistes et utilitaires de notre siècle: la pousser jusqu'aux extrêmes limites de son pouvoir, c'était épuiser d'un coup les ressources actuelles. Tous ceux dont l'âme a été touchée par le maître reconnaissent en lui une énergie d'impulsion qu'aucune autre puissance terrestre n'aurait pu leur faire ressentir. Plus l'antagonisme ambiant semble écrasant, plus énergique encore devient l'impulsion intérieure. Wagner a bien ses armes; ou plutôt il est lui-même l'arme la mieux faite pour tenir tête à l'ennemi et le vaincre.

On conçoit alors la figure singulière que prend celui qui, sans nécessité, tente de ressaisir cette arme; il confond le but et les moyens, et semble considérer l'épée comme le résultat du combat.

Pourtant, son erreur est des plus excusable, car, après tout, l'arme de Wagner se trouve être une œuvre d'art qui, en cette qualité, fournit à la contemplation un inépuisable sujet de joie, et à l'activité une suggestion toujours renouvelée; le maître a entouré cette œuvre d'écrits éminemment propres à stimuler l'énergie, et le feu de son génie l'empêchant de se rendre nettement compte de la situation de son œuvre dramatique, il devait nécessairement croire à une survie possible des moyens tels qu'il les avait employés, et confondre la dévorante intensité de son évocation avec l'œuvre d'art «dans laquelle il y aura toujours du nouveau à inventer» (Wagner).

En un sens, il ne se trompait pas: ces moyens resteront les mêmes, chacun comme tel; il nous a révélé leur emploi. Mais personne ne les disposera plus comme lui. Bien que la réapparition d'un semblable génie ne soit pas impossible en soi, l'objet que les circonstances, par leur résistance, lui ont fourni, ne s'offrira plus à personne.

Il y a donc un conflit positif entre la qualité d'œuvre d'art des drames de Wagner et le caractère définitif de leur révélation. Ce conflit, toute œuvre géniale l'implique plus ou moins. Chez Wagner, il atteint son maximum ensuite de la forme adoptée par le maître, et c'est la musique qui en porte tout le poids. C'est elle dont la formidable intensité, en correspondant à nos besoins actuels, devait forcer notre conviction; sans son intensité nous serions restés sourds; avec elle, l'œuvre d'art se trouve altérée.

Tels sont les rapports étroits entre l'œuvre dramatique de Richard Wagner et son milieu d'existence. On voit qu'au point de vue social le défaut gît en nous, mais qu'au point de vue exclusivement artistique, il ressort du drame lui-même. Et voilà pourquoi la manifestation harmonieuse de celui-ci n'est pas possible. Sa vie est militante, et si l'époque vient jamais où un terrain favorable s'offrira à cette forme d'art, les années d'existence assignées aux drames de Wagner seront déjà écoulées.

Une œuvre littéraire, qui au moment de son apparition revêt un caractère militant, peut ensuite s'en dépouiller lentement; s'il lui reste alors assez de substance pour survivre à l'actualité, son existence se transforme, s'épure et nous constatons parfois avec étonnement combien ce dernier état est supérieur à celui qui l'a précédé, bien qu'il y fût tacitement contenu, et comment il fût ignoré de ses contemporains d'alors. Cette existence prolongée qui reste *personnelle* pour les signes abstraits de la pensée, ne peut pas l'être pour l'œuvre d'art vivant, je l'ai déjà dit. En dépouillant son caractère temporel, le drame de Wagner cesse d'exister. Son existence épurée, transfigurée par l'absence de combat, c'est nous qui devons la rendre possible en cherchant à concilier toujours davantage l'œuvre d'art et son milieu. Nous nous rapprochons ainsi de l'harmonie qui doit présider à cette forme dramatique et les violences subies porteront des fruits salutaires dont il est encore impossible de mesurer l'influence.

Comment renoncer à l'intensité moderne de l'expression musicale

Mais, me dira-t-on, notre besoin d'intensité musicale n'est pas éteint avec Wagner; nous en sommes plus altérés que jamais. Comment donc y renoncer en faveur d'une œuvre d'art qui nous semble fondée sur son principe?

D'abord, si renoncement il y a, il n'est *pour nous* que bien relatif, car longtemps encore la musique de Wagner demeurera subjuguante, et pour ceux qui s'en trouvent déjà saturés, l'inévitable période des épigones leur fournit avec patience depuis pas mal de temps une ample pâture.

Mais l'objection est néanmoins plus grave qu'il ne paraît. En effet, sans l'intensité wagnérienne, le Worttondrama est-il communicable? Et, d'autre part, notre état de culture ne semblant pas tendre à di-

minuer l'ardeur de nos besoins d'expression, comment nous passer de cette intensité?

Ces deux questions n'en font qu'une, y répondre c'est poser les bases du «Worttondrama *sans* Richard Wagner» et je vais m'efforcer de le faire.

Le rôle réaliste que Wagner attribuait à l'œil, coïncidant chez lui avec une insuffisance du sentiment de la forme extérieure, ne s'est pas trouvé en opposition directe avec le principe de la mise en scène actuelle. Mais ce principe était néanmoins incompatible avec les moyens poétiques-musicaux que le maître avait en sa puissance. De ce désaccord sont résultées une intensité et une complexité dans l'expression musicale qui paralysent le jeu des facteurs représentatifs quels qu'ils soient *et rendent leur concordance harmonieuse impossible*. Or ces facteurs, qui sont aussi une source puissante d'expression, ne peuvent se manifester comme tels qu'en une exacte concorde avec la musique. Leur action ne saurait donc être complète dans la représentation d'un drame de Wagner; il manque donc à ce drame un moyen d'expression au sens rigoureux du mot. Mais à ceci vient s'ajouter une considération nouvelle: si la mise en scène perd son action sur le public à cause de la trop complexe intensité musicale, cette dernière court un risque semblable si la concorde du spectacle ne vient rendre son expression toujours présente. Il y a réciprocité, pour chacun dans son domaine et pour chacun avec ses exigences originales.

La synthèse que doit effectuer le spectateur, s'il veut goûter l'œuvre dans son intégrité, est rendue infiniment difficile pour lui dans les drames de Wagner, et parfois même impossible. Car l'état d'âme nécessaire pour recevoir en soi leur texte poétique-musical est inconciliable avec la mise à contribution réaliste qu'ils font à notre œil. Si l'écart est trop grand entre les deux sensations, leur antagonisme trop décidé, ce sera toujours l'œil qui cédera: inébranlable, impassible, il *constatera* seulement le spectacle pour laisser l'âme libre de se livrer entière aux émotions des facteurs absorbants et tyranniques de la partition. On ne peut nier que ce ne soit là le cas général, et il présente un fait si étrange lorsqu'il s'agit de spectateurs cultivés, et aux goûts artistiques raffinés. On l'a parfois qualifié de «hypnotisme wagnérien», ou, compliqué d'influences d'ordre différent: «hypnotisme bayreuthien», terme impropre sans doute, mais sans analogie avec l'état d'esprit qu'il veut désigner.

L'âme, ainsi laissée libre par le spectacle, conserve intact son besoin d'expression, et il ne faut alors pas moins de toutes les ressources d'un

Richard Wagner pour l'emplir et la satisfaire. Mais aussi, partout où le dramaturge devrait compter sur la mise en scène pourachever la vibration poétique-musicale, il se heurte à l'inertie de l'œil du spectateur, inertie qu'il a lui-même provoquée. Dans ces passages-là, la musique perd une part considérable de son influence puisqu'elle a besoin du concours actif de l'œil et que le spectateur n'est pas disposé pour cela. Il se produit un vide pénible, et ardemment l'on souhaite de nouvelles prodigalités musicales. Ce désir, éveillé et entretenu, devient une positive perversion esthétique, dont nous sommes tous plus ou moins atteints.¹

Au point de vue de la forme, les drames de Wagner, loin de diriger le dérèglement de nos appétits modernes, tendent au contraire à les exaspérer et à troubler l'équilibre déjà si chancelant de nos facultés réceptives. Ce point de vue paraît bien étroit à qui sait pénétrer dans l'action d'un de ces drames (j'entends *l'action* au sens wagnérien du mot), et pour lequel cette action est naturellement inséparable des moyens poétiques-musicaux qui la révèlent. Plongé dans ce monde merveilleux, que lui importent le spectacle et la partition en soi! Il vit d'un bonheur sans prix, et, comme le dit Mr H. S. Chamberlain, il lui semble parfois que le maître doive se dresser lui-même devant lui. Un semblable état d'âme réduit momentanément à néant toutes considérations critiques; il enrichit pour jamais celui qui en goûte le privilège. Sans vouloir m'arrêter à l'objection pourtant légitime qu'il est relativement bien peu d'individualités capables de s'élever à cette altitude de la contemplation et de s'y maintenir avec la constance indispensable, je remarquerai qu'ici la profondeur et la beauté de l'œuvre de Wagner ne sont pas mises en question: en discourir serait chose vaine, et les contester un symptôme de folie. La révélation dont Wagner avait la mission ne consiste pas dans les moyens qu'il a employés pour nous la communiquer, mais bien justement dans ce que je nomme «l'action» de ses drames. Cette action reste le principe fécondant de son œuvre, c'est elle qui se perpétuera et dont l'immortalité est assurée. La goûter pleinement, c'est s'assimiler non plus la lettre mais l'esprit du génie de Wagner; devant elle les moyens employés prennent une place secondaire. La présente étude pose l'existence de cette action comme indiscutable et recherche seulement le mode d'évolution nécessaire à sa conservation. Pourtant, si chez Wagner elle est incon-

¹ Les dilettantes plus que les artistes, naturellement, et leur interprétation des partitions de Wagner sur le piano en témoigne tristement.

testablement unie aux procédés dont le maître disposait, il n'en est pas moins certain que ce procédé n'est pas transmissible et qu'il faut ou bien nier la survivance du Worttondrama dans des œuvres subséquentes, ou bien considérer le procédé wagnérien comme étant susceptible de modifications, sans détruire pour cela l'action qui en est l'objet et le but. Et comment douter de l'immortalité d'une semblable révélation! Or, la musique seule en a la clef; supposer une sorte de transmission positive de l'idée wagnérienne dans des œuvres d'une autre nature est donc contraire à l'idée elle-même. Il ne reste ainsi aucune alternative possible: nous devons arriver progressivement à grouper les éléments constitutifs de l'action révélée de façon à les rendre capables de se manifester harmonieusement, et cela en une existence temporelle, la seule à laquelle la musique puisse prétendre.

Quoi qu'il en soit, nous attachons à l'intensité caractéristique de la musique de Wagner la condition sine qua non de *l'action* de ses drames — c'est-à-dire du Worttondrama, — et il nous est très difficile de concevoir cette action dans des conditions poétiques-musicales différentes.

Pourtant nous avons recueilli jusqu'ici suffisamment de données sur la structure du Worttondrama pour nous permettre de rechercher avec quelque indépendance l'influence que l'équilibre représentatif saura exercer sur l'action dont ce drame a le secret.

Privé d'un moyen d'expression non seulement auprès du spectateur, mais encore vis-à-vis de son drame, Wagner a dû renforcer l'intensité des facteurs qu'il possédait. Le rôle réaliste qu'il assignait à l'œil ne comportait de l'action intérieure que les symptômes autorisés à la vie matérielle réaliste. Constamment menacé de voir ces symptômes réduits à rien par excès de concentration dramatique intérieure, il dut parfois recourir à tout ce que la nature produit de phénomènes pour remédier à la relative pauvreté de l'action scénique et fournir aux développements de l'action intérieure une existence quelconque. Le maître était néanmoins toujours paralysé par le fait que le spectacle offert ainsi au public avait la *même* réalité pour l'acteur — c'est-à-dire qu'il était *essentiellement* réaliste, d'où il résultait que l'acteur, porteur du texte poétique et représentant de l'action intérieure, ne pouvait acquérir pour sa personne l'indépendance matérielle dont cette action témoignait. Le maître savait que pour convaincre le spectateur de ses intentions il fallait s'emparer de son âme tout entière et la subjuguer; ne pouvant toucher celle-ci au moyen de la mise en scène d'une façon qui pour l'œil fût en analogie avec la vibration poétique-musicale

ignorant même que ce fût possible, et doué musicalement d'une puissance irrésistible, il abandonna à cette puissance le soin d'absorber définitivement le spectateur. *L'action* n'est pas atteinte elle-même par cela, puisque c'est de la musique qu'elle doit naître, mais la manière dont elle nous est communiquée porte l'empreinte de la violence qui lui a été faite par le principe réaliste de la mise en scène. Enfermée dans le texte poétique-musical, elle devient matière à commentaires et interprétations divers; car si l'on sent clairement que l'auteur a dit toute sa pensée sans rien en retenir qu'une œuvre d'art puisse comporter, on éprouve néanmoins combien énigmatique est son langage et *la part exagérée que prend dans notre enthousiasme l'intensité du procédé musical.*

Pour le maître, tout cela n'existe pas. Wagner dit bien que devant son œuvre achevée l'artiste de génie se tient comme devant un mystère, mais il n'entend par là que le mystère de l'inconsciente beauté d'une production parfaitement consciente, et de l'ignorance où l'artiste se trouve de la portée de son œuvre dans l'âme des autres hommes. Si Wagner a jamais été effleuré d'un doute au sujet de la clarté de son procédé, ce ne peut être qu'en éprouvant obscurément la disproportion interne inhérente à son œuvre; or cela est fort peu probable.

L'action, en ne se communiquant qu'au moyen de la partition, ne s'adresse qu'aux individualités capables d'en comprendre le langage, *et ce langage devient d'autant plus complexe qu'il est imparfaitement secondé d'autre part.*

L'entraînement passionnel, précédé par le texte poétique et le réalisme du spectacle, peut être accessible à presque tout le monde; la possession complète de l'œuvre n'est le partage que d'une minorité. A cet inconvénient fondamental s'en ajoute un autre: une grande partie des individualités dont cette minorité se compose ont un haut degré de culture dans le sentiment de la forme extérieure et, par suite, un besoin tyrannique d'en satisfaire les exigences; ils ne seront donc pas toujours à même de subir la dislocation momentanée de leur système réceptif et, malgré de très grands efforts, ils ne pourront souvent pas goûter dans toute son intégrité la représentation d'un drame de Wagner. On est donc en droit de supposer que la partie essentielle de *l'action* dont Wagner nous a découvert la possibilité d'expression n'est pas inséparable de l'intensité musicale de ce maître, et qu'en la croyant telle nous confondons sans nous en rendre compte la forme accidentelle de sa manifestation avec sa réalité psychologique et esthétique.

Reste à savoir comment nous passer de l'intensité wagnérienne.

Ici il faut faire une distinction entre le besoin d'expression en soi et celui que satisfait la musique moderne, et dont Wagner a constitué son plus puissant levier.

J'ai dit qu'avec Beethoven, et en se rapprochant du drame, la musique vint préciser nos désirs; ce n'était plus l'expression seulement, mais son objet qui nous importait. En possession de cet objet, nos désirs doivent nécessairement avoir évolué et si l'expression reste notre seule sauvegarde contre l'envahissement du principe opposé, elle ne s'applique plus désormais qu'à un objet connu. Le puissant instinct est devenu avec Wagner et par lui un besoin conscient et réfléchi. La critique des drames de Wagner est, de ce point de vue (et à ce point de vue seulement), le complément indispensable de son œuvre, car par elle seule nous arrivons à détacher de la forme l'idée, à devenir possesseurs indépendants.

En cette qualité, le droit nous est acquis pour commander de notre plein gré la forme répondant à nos besoins, la forme qui s'adaptera le mieux à la période de son existence fugitive. L'expression devient l'objet d'une réflexion positive et, par suite, sa valeur n'étant plus que relative, est soumise à des soucis d'équilibre qui n'autorisent plus la violence.

Plus avide d'expression que jamais, notre ardeur s'est purifiée — je dirais même: hellénisée, — et c'est *l'harmonie de l'expression* qui devient toujours davantage notre but.

Partout où l'expression joue un rôle, cette tendance se fait sentir et donne à tous les produits artistiques modernes un caractère laborieux et investigateur. Le poète lyrique cherche dans le groupement et le choix des mots à éveiller les sensations positivement musicales dont son âme a besoin, et le poète dramatique (sans musique) subtilise action et spectacle pour en tirer l'impression générale indécise qui pour lui correspond aux mêmes sensations; le peintre épouse la plus folle virtuosité de pinceau aux seules fins de dépouiller le phénomène qu'il a choisi de ses contingences accidentielles, c'est-à-dire de lui donner une analogie avec la nature de l'expression musicale; au rebours du peintre, le sculpteur, hélas moins bien partagé dans nos climats, tente avec les ressources particulières de son art d'en tirer la complexité de plans et de perspectives caractéristiques à la polyphonie moderne. Tous ceux d'entre eux dont l'âme est réfractaire à l'objet de l'expression musicale, se rejettent violemment du côté opposé et produisent des œuvres d'un incomparable réalisme qui témoignent pres-

que avec autant d'éloquence de l'ascendant irrésistible que prend aujourd'hui cet objet. Il devient impossible de rester sur terrain neutre: *On veut la musique, ou bien on ne la veut pas.* Mais à laquelle de ces deux tendances qu'on appartienne, c'est *l'harmonie* qui constitue le but suprême. Les uns cherchent à l'établir par l'adjonction du sentiment musical et ce qu'il comporte de sacrifices; les autres par l'exclusion définitive de cet élément et une foi enfantine dans les manifestations positives de la vie.

Et les musiciens?

Sans s'en douter, pour la plupart, ils sont au fort de la bataille. Malgré la faveur légitime dont ils jouissent, leur existence personnelle ne tient qu'à un fil, car l'arme dont ils se servent est la plus redoutable de toutes et ils ne la connaissent qu'imparfaitement: un seul contact maladroit et cette arme se retourne contre eux. Il en est qui agissent avec d'infinies précautions et par là perdent l'ardeur primesautière sans laquelle toute conception artistique est mort-née. Ce sont les mathématiciens modernes de la musique, ceux qui n'ont plus pour eux les raisons qu'avait un Jean Sébastien Bach pour écrire de prodigieux contrepoints. D'autres frappent fièvreusement de droite et de gauche puis tombent — ou tomberont — baignés de sang et d'honneur, mais sans résultat pour la cause. De plus habiles se réfugient en leur propre âme, y créent un palais magnifique et l'ornent souvent des exigences de la localité. Ils sont évidemment dans le vrai en ce sens que c'est par la culture personnelle de chaque individu que les idées germent et se propagent, et non par le don d'un trésor déjà commun. Pourtant ces derniers arrivent tous à faire de leur besoin d'expression un vice maladif et le satisfont alors par des procédés inconciliable avec la vie publique nécessaire à l'œuvre d'art. C'est qu'avec la musique on ne saurait jouer (*scherzen*) pas plus qu'avec les sucs dispensateurs de la vie. Et aujourd'hui moins que jamais l'on ne peut impunément renier la révélation pour retourner à l'instinct passif.

Il est encore des musiciens qui sentent très vivement quel est *l'objet* de la musique, mais, incapables de s'en faire une idée abstraite dont ils puissent disposer, et pour cela de la détacher de l'intensité wagnérienne, ils oscillent péniblement entre l'impossibilité d'atteindre à cette dernière par de simples moyens techniques et leur ardent besoin d'expression qui, dans ces conditions, ne peut que s'égarer. Des poètes se désespèrent de ne pas posséder la maîtrise musicale parce qu'avec les musiciens ils considèrent l'objet de leur désir comme inséparable des procédés wagnériens. Et si, par impossible, ces deux artistes s'unissent

pour une activité commune, les conditions les plus élémentaires leur font défaut pour réaliser leurs intentions sur une scène de théâtre; car, sans le savoir, c'est un besoin d'harmonie qui les a poussés l'un vers l'autre; dans l'intimité de leurs travaux rien ne s'opposait encore à sa pleine satisfaction; mais, à la lumière de notre vie artistique publique, cette harmonie s'est trouvée soudain une chimère insaisissable.

La situation n'est pas meilleure pour le poète-musicien proprement dit, — ou plutôt le musicien-poète (car c'est ainsi qu'il apparaît de nos jours); s'il est cultivé et sincère, son souci dominant sera de mettre d'accord l'ardeur trop fogueuse de ses besoins musicaux avec ses conceptions poétiques plus modérées. Or il sait que sa musique, pour être acceptée, doit reproduire d'une façon quelconque le procédé wagnérien; et lui-même sent que ce procédé est le seul qui le satisfasse. En science technique, il peut rivaliser avec le maître, mais il ne saurait se faire d'illusions sur la valeur de son travail; il voit trop bien que le principe directeur et justificateur de ce genre de prodigalité lui fait défaut. Il fouette alors son imagination pour l'obliger à lui fournir quelque motif plausible: de son désir musical exaspéré il évoque des tableaux qui l'exaltent encore davantage, et doit finalement s'avouer que, à un niveau plus élevé, il agit comme le fabricant d'opéra, il cherche un prétexte pour faire de la musique. La partition des *Maitres Chanteurs* doit alors peser lourdement sur lui! de guerre lasse, il renonce au drame pour se livrer à la libre composition avec ou sans texte; et le vide que ces produits laissent en son âme trouve quelque soulagement auprès des peintres, dont les œuvres témoignent des mêmes préoccupations. Notre époque présente le spectacle nouveau de musiciens qui voudraient être peintres, et de peintres obsédés du désir de faire de la musique. Tous deux se désintéressent progressivement de la forme d'art dont ils possèdent le maniement technique, sans oser néanmoins renoncer à celui-ci. Il n'est même pas rare de rencontrer un artiste dont le conversation et les allures dénotent une culture très supérieure et raffinée, et qui se trouve visiblement mal à l'aise devant un tableau de haute facture ou à l'audition d'une pièce de musique moderne d'une grande beauté. La littérature devient toujours davantage un palliatif désirable: elle au moins ne brûle ni ne froisse; elle permet au désir musical de s'incarner en un magique spectacle sans l'exaspérer par de vaines réalisations et elle laisse à l'œil toute licence pour évoquer de prestigieuses «musiques».

Le théâtre, que devient-il entre les mains de si singuliers artistes?

Il continue d'abord avec la force de l'inertie à suivre les ornières

dès longtemps communes; mais, à côté de cette existence stagnante, il s'en est éveillé une autre, inquiète, chercheuse, infiniment complexe, et dans laquelle les deux points extrêmes s'expriment avec moins de clarté que dans les autres formes d'art.

Le réalisme, ou le principe qui exclut le désir musical, vient au théâtre se heurter à la réalisation scénique, à la mise en scène au sens complet du mot, et ne trouve pas en elle une alliée complaisante. Le principe opposé, *l'idéalisme*, qui vient de son côté demander à la mise en scène l'élément de suggestion positive dont l'œil a besoin pour compléter la vibration de l'âme, n'est pas mieux reçu que le réalisme. Car la mise en scène actuelle est un produit bâtarde, impuissant à présenter autre chose qu'une convention dont les deux antagonistes sont aussi loin l'un que l'autre. S'ils sont tous deux jaloux de leur intégrité, ils s'arrangeront à avoir le moins de contact possible avec cette malencontreuse nécessité de la mise en scène: le réalisme choisira ses sujets en conséquence et, sous prétexte de profonde psychologie, placera ses personnages dans un milieu plus ou moins quelconque, ou bien il réduira le caractère du spectacle aux rares combinaisons où le principe scénique actuel peut comporter le trompe l'œil et mêler positivement les acteurs à la mise en scène. L'idéalisme, issu du désir musical, renoncera à faire participer la mise en scène à ses combinaisons, et la considérera comme un facteur d'ordre tout à fait inférieur; ou bien il s'efforcera de lui faire donner malgré tout un semblant d'expression en la soutenant par des procédés factices tels que la musique de mélodrame, le tableau vivant, la pantomime, etc. Toutes les tentatives de réalisme absolu ou d'idéalisme absolu pour la mise en scène ne peuvent qu'avorter tant qu'elles seront faites par des moyens dont la réunion repose sur une convention arbitraire. Une fois la nature de cette convention reconnue par l'analyse et vaincue, le réalisme verra si ses prétentions sont compatibles avec l'idée d'un spectacle. Il est permis d'en douter.

Quant à l'idéalisme, la liberté qu'une telle révolution lui conférera, en lui révélant l'étendue illimitée de sa puissance, l'obligera à une discipline sévère. Il aura à faire l'apprentissage de sa liberté. Mais une telle discipline doit pouvoir se fonder sur un principe quelconque. Quelle norme trouver pour les changeantes proportions des facteurs entre eux?

Principe régulateur pour la conception dramatique

Le *besoin d'harmonie* — besoin réfléchi — va devenir l'arbitre suprême dans cette question délicate; et comme ses exigences ne sont après tout qu'affaire de proportions, c'est donc de lui que nous pourrons déduire un principe directeur et régulateur, non plus de la mise en scène seulement, comme l'est la hiérarchie représentative, mais bien de la conception dramatique elle-même. Impossible avant les drames de Wagner, éveillé en nous par leur révélation, ce besoin nous a forcés de constater que les merveilleux chefs d'œuvre du maître ne sont pas de nature à le satisfaire. En cherchant la raison, nous l'avons trouvée dans l'intensité que l'expression musicale avait dû atteindre pour entraîner notre conviction; ce qui revient à dire que nous sommes la cause directe de leur défectuosité interne, et c'est sans doute pourquoi nous avons pu la signaler.

Puisqu'une telle intensité rend impossible la concordance exacte des facteurs représentatifs avec le texte poétique-musical, c'est donc elle qu'il faut sacrifier dans la juste mesure où cette concorde l'exige. Dans la première partie de cette étude, j'ai déjà traité de la *notation représentative*, c'est-à-dire de la nécessité de joindre à la partition au moyen de signes conventionnels toute la régie du drame et en particulier le jeu de l'acteur. Il va de soi que si l'exacte concorde entre les facteurs constitutifs du drame est impossible sans cette notation, celle-ci commande à son tour un genre particulier de réduction dans l'expression musicale. Or, la musique étant l'âme du drame, en la réduisant il semble que l'on réduise l'ampleur et la profondeur de celui-ci. L'œuvre d'art ne se trouvera-t-elle par ainsi, si ce n'est frappée mortellement, du moins très sensiblement infirmée?

Par un tel souci, il me semble qu'on déplace le centre de gravité de l'activité artistique. Ce centre n'est pas dans l'œuvre d'art; *il est en nous*. S'il n'en était pas ainsi, l'œuvre de Richard Wagner aurait été impraticable, car pour elle, c'est nous qui avons dû fournir le contre-poids nécessaire et qu'elle était forcée de négliger. Ce contrepoids, il s'agit maintenant de le transporter dans le drame lui-même, et cela confirme le fait que son centre de gravité est en notre âme, puisque nous seuls pouvons être juges de son plus ou moins d'équilibre.

L'expression représentative n'offrira donc pas une simple compensation pour le sacrifice de l'intensité musicale, mais elle la remplacera positivement en donnant au texte poétique-musical une vibration *nouvelle*. Les rapports des facteurs constitutifs du drame entre eux

sont trop éminemment organiques pour comporter l'idée d'une compensation de l'activité de l'un par l'activité de l'autre; leur vie est *une* et doit circuler également dans tout l'organisme; en fortifiant un membre atrophié, et en équilibrant par là l'harmonie générale, on augmentera certainement la vigueur de tous les autres.

Il reste donc à constater l'influence que la mise en scène comme moyen d'expression exerce sur les autres facteurs et à régulariser ainsi leur jeu réciproque. La liberté conquise demeurera soumise aux conditions d'existence qu'impose un milieu donné à la vie fugitive de l'œuvre d'art vivant; et la question d'opportunité, qui pour l'allemand constitue «*die Kunst des Auges*», en se cosmopolitisant, étendra sa portée jusqu'aux rapports de l'œuvre d'art avec l'époque précise de son existence dans le temps.

Nous arrivons ici à la question de nationalité (ou si l'on préfère, de race),¹ que nous avons déjà touchée dans la partie précédente; avant de continuer il est préférable de l'élucider le plus complètement possible, car elle tient intimement à l'avenir du Worttondrama. Pour cela, les cultures *latine* et *germanique* offrent une opposition si éminemment caractéristique que je bornerai à elles mes deux observations. En outre, l'ascendant du français en matière de théâtre m'autorise à prendre plus particulièrement le *parisien* comme type réunissant les caractères essentiels de sa race. Le lecteur comprendra cependant que pour la clarté de ma démonstration je doive négliger tout ce qui pourrait atténuer ces caractères, et donner ainsi à mes arguments une dureté de lignes que le cosmopolitisme contemporain ne présente guère dans la réalité.

Latins et Germains

C'est Mr H. S. Chamberlain qui a inauguré l'appellation de «drame allemand» pour la forme dramatique créée par Richard Wagner. Si néanmoins l'on veut réduire l'emploi de ce mot aux seuls drames du maître, le «drame allemand» devient le «drame wagnérien», car avec lui la tendance séculaire est arrivée *au but*. En ce sens, le «drame wagnérien» constituera pour l'avenir *une époque* plus qu'une œuvre d'art; c'est de lui que, pour les cultures prochaines, seront sorties les diverses combinaisons dramatiques dans lesquelles l'idée wagnérienne

¹ Il va de soi que je n'attache pas au mot «nationalité» la moindre notion politique.

trouvera son immortalité; et c'est de lui que, pour les Allemands, va naître un nouveau stage de culture: le développement normal du sentiment de la forme extérieure — die Kunst des Auges — qui pour eux devait prendre une autre voie que pour la race latine.

Cette dernière, en effet, fonde sa culture sur l'art de la forme, c'est par la forme qu'elle arrive à découvrir le mobile intime de son activité, et c'est par la forme que le drame wagnérien a pu lui être communiqué. Cette forme étant, pour les Latins, extrêmement défective dans son ensemble, les a forcés à chercher plus profondément la source de l'attrait néanmoins irrésistible qu'elle avait pour eux. Ils arrivèrent de cette façon détournée à saisir l'idée wagnérienne. La possession de cette idée constitue à elle seule une évolution très importante dans la culture latine, par le fait que l'idée dépouillée des procédés accidentels de sa manifestation agit comme un stimulant beaucoup plus puissant que lorsque ces procédés exercent leur influence obsédante, comme c'est le cas pour les Allemands.

Le lien étroit qui existe chez Wagner entre la parole et le son musical rend non seulement n'importe quelle traduction impossible, mais a créé dans toute la force du terme, une musique *allemande*. Wagner dit: «Die unerlässliche Grundlage eines vollendeten künstlerischen Ausdruckes ist die Sprache» et ailleurs: «Der lebengebende Mittelpunkt des dramatischen Ausdruckes ist die Versmelodie des Darstellers». Le maître en gagnant avec l'idée la maîtrise des moyens poétiques-musicaux, doit donc toujours davantage donner à sa musique des formes dont la langue allemande posait la condition. La musique a été considérée jusqu'ici comme un art accessible à chacun, et indépendant de la langue et de la nationalité. En la tirant de son isolement — et pour cela en la subordonnant à un but supérieur — l'œuvre d'art wagnérienne a circonscrit l'indépendance de la musique et lui a donné les limites de la langue qu'emploie le poète-musicien. Ce fait — troublant pour l'artiste — est encore généralement méconnu, et sera sans doute l'un des derniers que l'on arrivera à constater dans l'œuvre de Wagner. Non pas que l'on ignore les relations du texte poétique et du texte musical dans cette œuvre, mais la portée générale de l'expression musicale nous semble impliquer malgré tout une origine parfaitement indépendante. Nous entendons bien, dans une représentation de *Tristan*, par exemple, ce que Wagner appelle «die Versmelodie des Darstellers» déterminer les motifs de la trame musicale-dramatique, et pourtant, pris (*befangen*) dans l'atavisme de nos sensations musicales, nous ne pouvons détacher la portée générale

qu'ont ces motifs (en tant que sons musicaux) d'avec leur forme accidentelle déterminée par la langue dont s'est servi l'auteur. Il va néanmoins de soi que la symphonie tout entière, puisqu'elle repose sur ces motifs, repose de même sur la langue qui les a engendrés.

Il ne faudrait pas prendre ceci à la lettre; chacun sait qu'il y a dans une partition de Wagner bien des motifs et bien des développements que le mot n'a pas textuellement provoqués; cependant l'unité que l'on constate entre le rythme de la déclamation et la trame musicale — unité qui semble tenir du miracle — provient essentiellement de ce que la parole et la musique ayant chez Wagner une même source, et la musique étant de par sa nature indéterminée, c'est le caractère dynamique spécial à la langue allemande qui se répand dans la conception musicale.

En de telles conditions, les procédés wagnériens n'ont qu'une valeur tout à fait relative pour l'artiste étranger à la langue allemande; les superposer, comme on le fait actuellement, à n'importe quel dialecte, c'est témoigner combien le désir musical exaspéré peut émousser la sensation des plus élémentaires convenances.

Quoi qu'en pense et qu'en fasse l'artiste de race latine, il est évident que le procédé wagnérien ne saurait lui convenir pour réaliser l'idée que ce procédé lui a dévoilée. Mais il est non moins certain que cette idée va lentement s'assimiler aux soucis de forme qui caractérisent la culture latine. A sa façon et sans violence, elle érigera insensiblement un tribunal devant lequel la virtuosité devra comparaître. Son influence se fera d'abord sentir dans les œuvres d'art où la langue n'entre pas comme élément constitutif; de là elle pénétrera irrésistiblement la langue elle-même et l'on ne peut prévoir les transformations qu'elle y opérera.

Tel est le vrai cosmopolitisme, celui qu'aucun télégraphe ne propage, et que la presse ne saurait endiguer par l'uniformité de ses mensonges.

Mais, durant cette lente évolution de la langue chez les Latins et du sentiment de la forme chez les Germains, que va devenir la musique?

Sa situation est incontestablement des plus critiques, et comme elle se trouve en étroite dépendance du sort qui lui sera fait dans le pays du drame allemand, je ne considérerai pour le moment que la musique germanique.

L'artiste dont la langue est la même que celle de Richard Wagner, bénéficie de cet avantage. S'il est musicien, il peut, au moyen des procédés du maître, développer inconsciemment sa pensée, sans par là

lui faire violence; l'harmonie lui est, en ce sens, garantie, mais non pas l'originalité. Il parle «wagnérien», et arrive sans le savoir à penser «wagnérien», c'est-à-dire à donner à sa pensée une intensité *de forme* qu'elle n'a pas déterminée elle-même. Or cela est destructif au plus haut point, car il faut un degré de respect de soi-même et des autres presque excessif pour ne pas remplacer sa propre pensée par le simple développement technique de la pensée wagnérienne, et ce dernier compromis n'a rien de stimulant, ni surtout rien de productif. La valeur essentielle d'une pensée c'est d'en contenir d'autres en germe; l'enfermer comme le blé égyptien dans une pyramide, si grande soit-elle, c'est lui enlever momentanément toute sa portée. Le *musicien allemand* est condamné pour longtemps encore à ce rôle très séduisant pour lui et pour ses auditeurs, mais un peu ridicule.

Quant au poète-musicien, tant latin que german, puisqu'il ne saurait trouver dans le procédé wagnérien en soi une source d'invention productive, c'est ailleurs qu'il doit la chercher.

Ce que le Latin a gagné par l'acquisition inappréciable de l'idée du drame allemand, il va le rendre à l'Allemand sous une autre forme. Il est incontestable qu'un échange doit avoir lieu entre les deux races; il s'agit seulement de ne pas en laisser l'influence s'égarer, et de devenir toujours plus conscients du fait de cet échange.

L'ascendant corrupteur du génie français a longtemps pesé sur la culture allemande; aujourd'hui encore, il s'y fait sentir comme l'obstacle sérieux aux manifestations réellement nationales de cette culture; les laborieux débuts de Bayreuth en témoignent.

Le terrain sur lequel ces deux cultures pourront échanger leurs trésors devra donc nécessairement être un terrain national, où l'idée dominante de la race s'exprime avec le plus de pureté, c'est-à-dire où l'incomplète juxtaposition des deux races n'aura pas exercé son influence délétère.

Avec Wagner, l'Allemagne a pris les devants. Il en devait être ainsi, car ce que la culture latine peut donner à l'Allemand doit être purifié par celui-ci avant de lui parvenir.

La création de Bayreuth a donné à la race germanique la possibilité d'exprimer l'idée dominante de sa culture avec une pureté que notre civilisation contemporaine ne semblait certes pas comporter. C'est à Bayreuth que l'Allemand a pu faire participer le Latin au trésor sans prix que constitue *l'idée wagnérienne*. C'est sur ce même terrain, éminemment national, qu'il pourra recevoir en échange ce que la culture latine doit lui communiquer; et Bayreuth lui servira en quel-

que sorte de filtre pour lui garantir la pureté de l'élément étranger et le lui rendre assimilable.

En traitant de Bayreuth dans un chapitre particulier, je ne ferai donc que développer les conditions *d'échange* entre les deux races, et c'est à ce seul point de vue que je désire aborder ce sujet.

2. BAYREUTH

«Für uns bedeutet Bayreuth die Morgenweihe am Tage des Kampfes» (Nietzsche, «Richard Wagner in Bayreuth», 2e éd., p. 137).

En écrivant ces lignes, Nietzsche embrassait la question tout entière. Placé très haut, il pouvait voir les plus lointains horizons et mesurer d'un coup d'œil la grandeur comparative des sommets. «Wir sehen», continue-t-il, «im Bilde jenes tragischen Kunstwerkes von Bayreuth gerade den Kampf des Einzelnen mit Allem, was ihnen als scheinbar unbezwingliche Notwendigkeit entgegentritt, mit Macht, Gesetz, Herkommen, Vertrag und ganzen Ordnungen der Dinge.»

Du point de vue beaucoup plus restreint et essentiellement pratique où j'ai placé cette étude, Bayreuth n'est plus le symbole préliminaire d'un combat; et, bien que pour chacun de nous les problèmes multiples qu'il agite ne soient pas de nature à nous procurer la paix, il n'en est pas moins, en un sens, un lieu de concorde et de bienfaits réciproques.

En nous conviant à ses Festspiele, le génie allemand témoigne d'une pureté d'intentions et d'une ingénuité parfaites. Il se montre à découvert, sans possibilité de retraite, sans l'ombre d'une dissimulation. C'est à la fois l'orgueil poussé à son extrême limite, et le manque absolu de vanité, disposition qui caractérise toujours l'activité géniale.

Notre jugement, troublé journellement par les mille compromis de nos vies modernes, et par la constante dissimulation nécessaire pour les accorder entre eux, est habitué à supposer dans chaque hardiesse évidente quelque mobile secret. Il cherche à voir par derrière ce qui a bien pu pousser à tant d'imprudence. D'ordinaire, il ne se trompe pas: le mobile est là, caché, et la plupart du temps, d'ordre très inférieur. Satisfaits, nous revenons alors à la chose elle-même et sommes heureux de pouvoir la traiter avec la désinvolture qu'elle mérite et d'éviter ainsi une fois de plus, d'être dupes de n'importe quoi. Toutes nos admirations, si le temps n'en a pas consacré l'objet, sont mêlées d'arrière pensées défavorables et méprisantes.

Le temps n'a pas encore consacré définitivement Bayreuth; et, à l'effroi de plusieurs, l'opinion que l'on a à s'en faire reste chose absolument personnelle (à plus d'un titre). Nous arrivons donc devant ce singulier phénomène munis de toutes les armes du scepticisme moderne; prêts à accorder en nous, par une dangereuse habitude, l'enthousiasme et la joie esthétique avec le plus méprisant dénigrement. Longtemps nous tournons autour, fort étonnés de ne trouver ni gardiens, ni portes closes: tout y est grand ouvert, en plein soleil.

Peu à peu succède à l'irritation qu'une semblable impudence éveillait en nous, un calme tout particulier; notre esprit fureteur renonce à une investigation qui ne le mène à rien. Notre âme quotidiennement épisée par les déceptions et la médiocrité dont on veut l'emplir, s'était prudemment repliée avant que d'arriver: voici qu'elle s'ouvre lentement, et que tout notre être entre progressivement dans le repos respectueux et contemplatif qu'un tel degré d'ingénuité commande chez le spectateur. Nous éprouvons, d'une façon indubitable, que le génie allemand loin de se faire du tort en agissant avec cette confiance enfantine, nous donne la preuve de sa haute origine, et remplit scrupuleusement sa mission. L'avenir le prouvera toujours davantage.

Cette manifestation *réellement* nationale — parce qu'elle laisse intactes (*unberührt*) les divergences essentielles de races et de cultures, — offre à chacun l'occasion unique, unique en sa vie de ressentir clairement à quelle race il appartient, et quels sont les caractères dominants de sa race. Ce sentiment, par sa nouveauté, reste longtemps intuitif. Mais l'expérience répétée ne l'altère pas; au contraire, l'étranger le sent se transformer devant lui avec toujours plus de majesté, jusqu'au jour où pleinement conscient du bienfait reçu et, ensuite de cela, plein de reconnaissance pour le génie initiateur — le génie allemand, — il se sent envers lui d'irrévocables obligations.

Cette opération tout intérieure, ce n'est pas seulement l'étranger qu'elle consacre: l'Allemand doit être le tout premier à ressentir son action salutaire. En témoignant pour l'Allemand de l'invincible vitalité de sa race et de l'originelle pureté de son sang, Bayreuth lui permet de constater en lui-même combien l'inoculation désordonnée de certains éléments étrangers a altéré cette pureté. C'est d'abord un vague malaise; il s'opère dans l'âme une sorte de triage douloureux et troublant. Puis enfin la conscience semble désigner du doigt tous les éléments corrupteurs à rejeter, et Bayreuth, insistant avec une constance éloquente, rend leur sacrifice inévitable. Mais il y a plus encore; l'opération est complexe, car, ces éléments étrangers, pourquoi sont-ils

restés inassimilables malgré tout, et pourquoi leur présence, fort légitime en soi, est-elle devenue corruptrice?

C'est que le don n'a pas été réciproque: or, dans tous les domaines, c'est une condition de stérilité et un symptôme de perversion et de maladie.

Bayreuth offre à l'Allemand l'occasion, tout à fait inespérée, de guérir. Il lui rend sa puissance. Désormais le génie allemand peut faire don de sa personne et recevoir en échange ce qu'un tel don était seul à mériter.

Si l'étranger s'est senti d'irrévocables obligations envers le génie d'une race qui lui révélait la sienne propre, l'Allemand de même, prend sur lui, en se donnant, toute la responsabilité de cet acte: il devient pleinement responsable du développement subséquent de son génie national. La pureté originelle sans laquelle il ne pouvait évidemment se donner lui-même, lui garantit qu'aucun élément étranger ne pourra plus le pénétrer sans s'assimiler à sa propre chair d'une façon qui l'enrichisse. La responsabilité est donc de double nature pour l'Allemand: d'une part, l'exemple de Bayreuth l'oblige à conserver avec un soin jaloux le trésor de sa race; de l'autre, à ne pas laisser ce trésor reposer improductif dans sa propre splendeur comme certain Or légendaire au fond d'une grotte.

Or l'échange restera toujours le seul moyen d'assurer et d'augmenter la richesse. Il constitue donc pour Bayreuth une nécessité d'autant plus impérieuse qu'il est le complément de l'orgueil ingénue caractéristique de cette manifestation du génie.

Pourtant, entendons-nous sur la nature et les conditions de cet échange, car il s'agit ici plus que jamais d'être circonspect, et si l'existence de Bayreuth offre aux héritiers artistiques du maître vis-à-vis des principes étrangers les garanties que nous venons de signaler, elle ne lui garantit pas la pureté des intentions étrangères. Comment peut-on s'en assurer? A quelle pierre de touche s'en convaincre?

Ce doit être évidemment l'un des soucis dominants de ceux entre les mains desquels les Festspiele reposent.

Or, il se trouve que là, comme ailleurs, la responsabilité retombe tout entière sur Bayreuth. En prenant les devants, le génie allemand s'est imposé toutes les obligations que comporte une position aussi avancée: noblesse oblige, oblige non seulement à maintenir son rang, mais encore et surtout à témoigner ostensiblement par l'élévation du caractère et les allures qui en résultent, de la légitimité incontestable de ses priviléges.

L'attitude du protégé (et en ce sens nous le sommes tous vis-à-vis de la création du maître), ne peut être jugée qu'au regard de celle du bienfaiteur. C'est donc Bayreuth lui-même qui doit fournir aux Allemands comme aux étrangers le moyen d'exprimer clairement par leur attitude les intentions qui les inspirent.

Ainsi, si à un certain point de vue Bayreuth est une pierre de touche pour l'étranger, ce dernier l'est tout aussi bien pour Bayreuth. La réciprocité est ici absolue.

Les possesseurs et réalisateurs de l'idée wagnérienne à Bayreuth bénéficient d'un énorme privilège, puisque l'existence de cette idée leur confère un pouvoir et un crédit auxquels ils ont prêté leur bon-vouloir mais qu'ils n'ont pas constitué eux-mêmes. En revanche ils assument par là une très lourde responsabilité, car c'est eux qui ont à faire valoir leur héritage en lui constituant à leur tour un terrain favorable à l'échange.

L'influence étrangère, pour être assimilable au génie allemand d'une façon productive, doit avoir pour origine la révélation de ce génie en l'âme d'une autre race. L'acte génératrice est simultané de part et d'autre.

La manifestation du «drame allemand» répond admirablement à cette condition. L'essence intime de cette forme d'art, pour se révéler, demande de l'étranger le sacrifice complet des désirs particuliers de la race à laquelle il appartient; c'est l'âme humaine dépouillée le plus possible de tous ces caractères accidentels qui répondra le mieux à l'appel du génie allemand. Mais ce sacrifice ne saurait être de longue durée. Après la révélation le naturel reprend la haute-main. C'est alors qu'il se passe dans l'âme étrangère un conflit singulier. Subjuguée par l'élément qui vient de lui être révélé, et désormais incapable de s'en passer, elle ne peut, néanmoins, pas encore l'accorder avec l'état de sa vie normale. Cette disposition, au plus haut degré productive, oblige l'âme à une activité toute nouvelle et constitue le moment précis où l'échange devient possible entre les deux races, échange que dès lors elles doivent manifester *ostensiblement* par un don réciproque qui les enrichit toutes deux.

Les principes étrangers au «drame allemand» ont été réduits momentanément au silence; leur déférence respectueuse, en témoignant de la pureté de leurs intentions, les a en quelque sorte purifiés eux-mêmes. De cette épreuve ils ressortent plus nettement caractérisés, et par suite plus conscients de leur valeur. Au contact d'une manifestation réellement nationale ils ont reconquis à nouveau leur nationalité

propre, et, de même que le génie allemand ne pouvait se donner qu'en une forme parfaitement originale, ils acquièrent le droit et la puissance d'en faire autant pour lui.

Du vivant du maître, Bayreuth se trouvait en plein combat, et il ne pouvait être question d'autre chose que d'en protéger à n'importe quel prix l'existence. Les deux contes écrits que Wagner a consacrés aux Festspiele des années 1876 et 1882 (*Ring* et *Parsifal*), sont à un certain point de vue d'entre les plus émouvants qu'il ait rédigés. Si l'on considère ce que cela doit être de voir réaliser dans des conditions aussi précaires le merveilleux idéal que l'on a porté toute une vie en soi, et pourtant la part d'orgueil solennel qui doit vous remplir devant une telle création, fruit de si incroyables efforts, — on ne peut qu'être pris du plus grand respect en voyant la façon dont le génie parle de son œuvre. Rien peut-être ne caractérise mieux l'héroïsme de Richard Wagner et ne vous en rapproche davantage et plus tangiblement que ces simples comptes rendus. On y sent à la fois le complet détachement de l'artiste pour l'œuvre issue de son sang et désormais livrée «dem öden Tag», et le désir passionné d'entourer cette œuvre, et de s'entourer par elle du plus de sympathie possible, de s'unir ainsi les uns aux autres par «einen schönen Zauber».

C'est le magicien lui-même qui parle ainsi. Il n'est pas une pierre de l'édifice qu'il n'ait remuée, et, au moment où sa bouche n'est pleine que de cordialités pour le travail des autres, c'est encore lui qui doit soutenir à lui seul le poids écrasant de cet édifice. L'impulsion ne vient que de lui; l'énergie, lui seul l'a fournie; l'intensité de son génie a seule vaincu les résistances accumulées; la libre existence de son âme a seule conçu et exécuté l'œuvre merveilleuse au milieu des plus tristes obstacles de la vie quotidienne; entouré de nobles affections, il n'en est pas moins absolument seul; et lui *seul* peut mesurer la distance qui sépare le feu rayonnant de son âme de la flamme vacillant à tous les vents qu'on a toléré qu'il allumât sur la colline de Bayreuth. Avec une noblesse enfantine et inconsciente il en arrive même à s'enthousiasmer pour son œuvre à la façon d'un spectateur ordinaire.

Les innombrables défectuosités d'exécution semblent ne pas être pour lui tant qu'il peut constater dans son personnel un désir quelconque de le comprendre. Les «utopies» communistes qu'on lui reproche à tort, il les a positivement réalisées par sa conduite à Bayreuth, et probablement jamais la patience infinie du génie ne s'est exprimée avec plus de clarté que dans les Festspiele de Bayreuth du vivant du maître.

Dans les deux écrits mentionnés Wagner est loin de confondre les conditions techniques d'exécution «mit der Weihe, die schöpferisch für den Gewinn eines sorglich gepflegten Bewusstseins vom Richtigen eintrat». Malgré la lacune que nous avons signalée dans la conception représentative du maître, nul mieux que lui ne devait sentir combien l'expérience nécessaire à une perfection même approximative des facteurs dirigeables était encore absente. «Der Zauber» und «Die Weihe» qui devaient remplacer cette perfection tant pour les exécutants que pour le public (Wagner ne faisait pas en ce cas une distinction bien tranchée entre eux), c'est lui, le maître et créateur, qui en entretenait la constance. Hors de ses mains propres ce n'est plus que l'œuvre elle-même qui en a le soin, et l'exécution ne ressort, nécessairement, plus alors que de l'expérience. Bayreuth constitue à lui seul un drame poignant, et il ne faut rien moins que le spectacle de la haute et immuable fidélité qui en assure d'année en année l'existence pour entretenir en nos âmes paresseuses le souvenir vivant du «Zauber» à jamais disparu.

L'œuvre de Richard Wagner à Bayreuth, par quoi j'entends aussi bien Bayreuth lui-même que les drames qui y sont représentés, est une création trop puissante pour ne pas conserver longtemps encore la vibration nécessaire à compenser les déficiences techniques inhérentes à une semblable entreprise. Pourtant l'idée se détache toujours davantage de sa manifestation; l'une fait du chemin, se développe dans les âmes et germe de toutes parts. Il est donc indispensable que l'autre cherche à la suivre, car il n'est plus possible de les unir et de les confondre toutes deux en un même enthousiasme. Il est fort naturel que pour certaines individualités l'idée seule ait une existence positive, et qu'ainsi sa manifestation conserve opiniâtrement le même et infaillible prestige; leurs yeux sont dans leur âme, et c'est à ce spectacle intérieur qu'ils rapportent l'exécution matérielle sur la scène. Cette dernière ne fait alors pour eux que constater le spectacle intérieur et n'a d'existence que par lui.

De telles individualités sont le complément naturel du personnel artistique et technique; elles contribuent hautement à la diffusion et à la conservation de l'idée, mais ne sauraient en aucune façon continuer l'impulsion nécessaire à sa manifestation positive. Or leur énergie est cependant très puissante: pour les suivre il faut donc permettre à l'élément collatéral une même liberté d'initiative, sinon l'idée, cheminant toute seule, fera rentrer l'existence de Bayreuth dans le monde de l'abstraction et rendra la survie des Festspiele, si ce n'est pas

superflue, tout au moins tellement inadéquate au développement constant de l'idée que ces Festspiele deviendront pour le public cultivé mais non prévenu un élément de trouble et de dissolvante analyse.

Si l'on veut conserver à Bayreuth une vie *organique*, c'est-à-dire la maintenir en contact avec ceux qui ont donné dans leur âme une telle vie à l'idée que Bayreuth représente, ce ne pourra se faire qu'en la dépouillant du caractère idéalement symbolique que ses premières manifestations avaient dû revêtir faute de moyens plus concrets. Jusqu'ici absolue, son existence doit devenir relative, sous peine de végéter, peut-être encore fort longtemps, en un rite *populaire* dont les initiés respecteront encore les attributs sans plus pouvoir y souscrire.

En détachant sa vie artistique de la libre expansion de l'idée, Bayreuth repousserait du même coup toute possibilité d'échange, et renierait par là définitivement une partie essentielle de sa haute mission. L'œuvre de Richard Wagner n'en serait pas directement atteinte: elle a trop profondément germé dans quelques âmes pour cela, et Bayreuth *hors du temps* demeure évidemment immortel; mais la confiance du maître en la survivance personnelle de Bayreuth se trouverait avoir été illusoire, et l'on ne peut prévoir les difficultés que l'échange, frustré du terrain qui lui était propice, rencontrerait dans la guerre à nouveau déclarée, ni pour combien de temps serait ajourné le résultat salutaire qu'on en devait attendre.

Si donc, en l'absence du maître, l'exécution de l'œuvre ne ressort plus que de l'expérience, cette expérience ne peut s'acquérir *que par l'échange*. Le génie allemand a donné sa part; il l'a donnée tout entière; ce serait méconnaître complètement la nature de ce don que de lui en demander davantage. Pour survivre à une si grande générosité, ce génie doit maintenant accepter les éléments étrangers dont il a rendu pour lui l'assimilation possible.

L'*Echange* et l'*Expérience* nécessaires sont désormais pour Bayreuth une seule et même chose; vouloir gagner l'une sans prendre souci de l'autre c'est porter atteinte à la dignité même de l'œuvre.

Lorsqu'on parle d'échange, on quitte implicitement le domaine de la spéulation théorique. L'obligation de constituer un terrain favorable à l'échange est un terme général que l'on peut ramener à des notions parfaitement concrètes. De même que Bayreuth, de par des circonstances exceptionnelles, se trouve indissolublement uni à quelques personnalités distinctes, de même les charges et responsabilités de son existence positive prennent inévitablement un caractère personnel, ou plutôt individuel. Ce sont ces quelques privilégiés qui ont à

rendre l'échange non seulement manifeste, mais encore *fructueux*; de leur attitude, de leurs actes, dépend l'intégrité du trésor remis entre leurs mains. Or, en ce sens, ce trésor appartient à tous ceux qui ont été à même de s'en emparer et d'en embellir à jamais leur vie; ceux-ci sont donc en droit, et c'est même leur devoir, de contrôler la façon dont est régi leur bien commun: leur voix doit être entendue, et, comme je l'ai dit, l'un des soucis dominants des héritiers artistiques du maître serait d'apprendre à distinguer ces voix entre toutes celles de la foule. Le moment semble favorable pour cela; il est aujourd'hui bien plus facile de s'assurer des intentions et de la fidélité de ceux qui élèvent la voix que ce n'était le cas auparavant, lorsque Bayreuth n'avait pas achevé sa démonstration. Plus tard il se pourrait que par respect et dévouement pour le maître l'on se détournât, pensif, du lieu qu'il avait créé pour l'activité commune de tous ses fidèles, et que l'on cherchât ailleurs une autre alternative. L'issue d'une si légitime défection serait peut-être mortelle pour le génie allemand. Privé des garanties que Bayreuth seul pouvait lui assurer vis-à-vis de la culture étrangère, et néanmoins forcé d'accepter les éléments que cette culture lui offre en échange de sa révélation, le génie allemand recommencerait une nouvelle période de luttes et de défaites. Car Bayreuth, en fermant ses portes à l'échange, enlèverait à l'étranger lui-même une sanction dont celui-ci ne pouvait se passer. Victime séculaire de la forme, le Latin cherchait le salut dans l'impulsion tout intérieure que lui révélait l'idée wagnérienne; en retombant, méconnu, dans la triste mêlée de nos institutions dégradées, il retournera du même coup dans sa vie originelle; aiguillonné par la révélation d'une idée nouvelle, mais pourtant incapable de supporter les sacrifices nécessaires à sa réalisation positive, il en transformera l'ardeur en une vibration perverse, et saura la douer de tant de séduction que l'Allemand, n'y pouvant résister, succombera une fois de plus sous l'ascendant d'une culture qu'il devait enrichir.

Peut-être l'idée wagnérienne doit-elle traverser un si douloureux stage, et son développement subséquent s'opérer ainsi d'une façon beaucoup plus complexe encore qu'il ne pouvait le paraître.

De la mort d'un génie révélateur tel que Richard Wagner s'élèvera toujours le cri d'angoisse: «Que vont-ils faire de moi?» L'insondable mystère de la Personnalité s'impose alors dans toute sa tragique grandeur; l'œuvre, livrée partout à des organisations qui ne l'ont pas conçue, perd soudain les proportions que le créateur seul savait maintenir; elle s'écroule, se désagrège, se délimite en mille combinaisons

nouvelles, et sa force vitale doit être bien puissante pour résister à tant de métamorphoses.

Richard Wagner le sentait; plein de sollicitude, il a cherché une patrie pour l'enfant de ses entrailles (Nietzsche). Ne la trouvant nulle part sur la terre, il se l'est fièrement édifiée lui-même. A Bayreuth «sein Wählen fand Frieden», mais, ajoute si bien Mr H. S. Chamberlain, «erst im Grabe».

En effet le maître ne pouvait se faire d'illusions: la patrie de son enfant se trouvait en lui-même, Bayreuth n'en était que le symbole. En inaugurant le Festspielhaus, Wagner cherchait à témoigner par un signe accessible à tous de la vie qu'il emportait avec lui. C'est ainsi qu'il comprend le Mausolée! Tout ce que la personnalité peut transférer dans la matière avant de disparaître, il nous l'a donné. Bayreuth prolonge en une vie factice ce que la nature particulière de l'œuvre du maître contenait de transmissible. La lutte pour son existence est donc inséparable de la fidélité que l'on doit au génie.

Hors de l'idée, Bayreuth n'existe actuellement que par ses *Festspiele*. Si l'on résiste à l'échange qui doit leur communiquer une vie toujours renouvelée, ces Festspiele se pétrifieront lentement en un mouvement funéraire, en un véritable mausolée dramatique, contrairement à toutes les intentions du maître.

Alors, le Bayreuth de Richard Wagner, limité à la vie abstraite de l'idée, viendra prendre demeure exclusive dans le cerveau de quelques-uns.

Mais les choses n'en sont pas là. Bayreuth s'affermi chaque année davantage, sa position matérielle s'améliore, le public grandit et l'œuvre d'initiation secondée par des intelligences de premier ordre s'opère avec sécurité. Tout est prêt pour un échange productif. Même l'écart actuellement très sensible entre le développement de l'idée et les progrès beaucoup plus lents de sa manifestation artistique est éminemment propre à suggérer l'initiation.

Supposons donc que celle-ci reçoive l'accueil qu'elle mérite, et voyons de quelle nature sera l'échange, et son résultat sur les deux races principales qui en bénéficieront. Nous pourrons de là déterminer les conditions d'existence d'une œuvre d'art fondée sur la musique, mais régularisée par le besoin d'harmonie que les drames de Wagner ont éveillé. Et cela d'autant mieux que le sort de la musique moderne dépendant de celui qui lui sera fait dans le pays du drame allemand ressort directement de Bayreuth.

L'opportunité, qui pour l'Allemand constitue «die Kunst des Au-

ges» et résulte d'une expérience que la race germanique ne possède pas encore, le latin va la lui enseigner; en retour, ce dernier, cherchant à accorder son besoin d'harmonie avec la profonde origine du drame allemand gagnera une notion nouvelle de la forme, notion qui le sauvera des arbitraires désirs de sa race. Il comprendra que l'harmonie *intégrale* peut commander à la forme isolée, et, déjà virtuose dans celle-ci, il saura d'autant mieux découvrir les éléments qu'il doit en sacrifier pour obéir au principe supérieur. Son but ne pourra pas être le drame allemand, pas plus que pour l'Allemand l'harmonie ne saurait être autre chose qu'un résultat. Tous deux conserveront l'originalité primitive et essentielle de leur race, mais l'auront enrichie par un don strictement réciproque.

Bien que Bayreuth soit leur magique point de rencontre, je termine ici le chapitre qui lui est particulièrement consacré. Toute mon étude s'appuie sur la révélation artistique que nous devons au Festspielhaus de Richard Wagner, et si je me sentais l'obligation d'en traiter plus directement encore, c'est que Bayreuth est le seul élément de cette démonstration dont le développement subséquent soit entre les mains et livré au bon vouloir de personnalités parfaitement distinctes.

3. GERMAINS ET LATINS

J'ai dit que c'est *par la forme* que l'idée du drame allemand a pu parvenir au Latin, et j'ajoutais que pour lui cette forme étant déficiente elle l'engageait à rechercher plus profondément la cause de son irrésistible pouvoir.

Si l'on peut, par la démonstration théorique, rapprocher l'Allemand d'un but artistique quelconque, parce que c'est en cultivant chez lui l'honneur intérieur que l'on parvient à le faire rayonner et que c'est là le seul moyen qu'ait l'Allemand de produire une œuvre originale, il est évident que pour le Latin la même démonstration demeure obstinément limitée au système logique de sa pensée et ne lui fait pas faire un pas dans la direction de l'œuvre d'art.

L'Allemand contrôle la forme au moyen d'un raisonnement préalable; le Latin n'a besoin de ce raisonnement que si la forme n'est pas de nature à le pleinement satisfaire; et, même alors, n'en fera-t-il usage qu'après avoir épuisé tout ce que la forme pouvait fournir à son observation d'artiste.

Comment le génie allemand se revèle au Latin

Donc, en présence du drame wagnérien, le Latin s'est mis en observation. A cette position désavantageuse vis-à-vis d'une semblable œuvre d'art venait s'ajouter la défiguration que les scènes d'opéra faisaient subir aux drames de Wagner, les orgies malsaines des salles de concert, les versions monstrueuses d'un Wilder et compagnie, tout le cortège pitoyable de nos médiocrités. Or il s'est trouvé que la musique de Wagner triomphait malgré tout, qu'elle était incontestablement subjuguante et réveillait dans l'âme des sensations d'une inquiétante nouveauté. Peu à peu, il devint clair que le texte sur lequel cette musique était composée ne pouvait pas être un livret d'opéra; puis enfin que ce texte donnerait peut-être la clé de son singulier pouvoir. Le Latin se mit à la langue allemande; il en est plusieurs qui ne l'ont apprise et étudiée que dans le but de comprendre les poèmes de Wagner. Les spécimens pur sang de leur race observèrent avec soin la forme et la facture de ces poèmes. L'union indissoluble du mot et du son musical leur fut lentement révélée. En possession de l'œuvre dans son ensemble, ils assistèrent à sa représentation dans le Festspielhaus de Bayreuth. De cette expérience décisive ils retirèrent la conviction que les drames de Richard Wagner sont de merveilleux produits d'art, que son «théâtre» est une création du génie, — mais que néanmoins la représentation ne les avait pas satisfaits. Leur sens étroitement logique avait été constamment froissé, leurs oreilles fatiguées, et leur yeux . . . ah, leurs yeux mis à une très rude épreuve.

Ils reprirent alors la partition, s'y replongèrent avec un empressement singulier, et durent enfin s'avouer que leur joie était ainsi supérieure à celle que leur causait la réalisation sur la scène.

Jusqu'ici ce n'est toujours que la forme qui les a captivés. La musique, de par sa nature divine, a fait vibrer en eux les cordes les plus profondes, pourtant l'intensité qui la caractérise dans l'œuvre de Wagner leur a semblé être encore une question de procédé. Or, malgré tous leurs efforts, ce prétendu procédé a échappé à l'analyse; *on peut se saturer de sa beauté sans pénétrer d'une ligne dans le sanctuaire.*

Le Latin se rend fort bien compte de cela; il en est troublé et compare l'effet que lui produisent les œuvres issues de sa race avec l'impression que lui cause le drame wagnérien. Cette comparaison est le premier stage de l'initiation. Par elle le Latin s'aperçoit que la forme wagnérienne n'est, à proprement parler, *pas une forme*, et que ni l'analyse, ni la critique ne peuvent lui être appliquées. Elle a donc

une origine cachée; en la possédant on ne possède pas encore l'œuvre d'art? Faire de la très belle musique sur un très beau poème dramatique n'était donc pas le but de l'auteur? C'est pourtant à cela que s'arrêteraient les vœux d'un artiste latin. L'Allemand peut donc concevoir encore *autre chose*?

Oui. L'Allemand porte en son âme un trésor incomparable. Quand il le fait rayonner, il en résulte de la très belle musique, et un très beau poème, tous deux étroitement unis. Voilà tout le secret.

Le Latin commence à le comprendre. La sublime partition s'infiltre alors irrésistiblement en son âme et vient y féconder des germes ignorés. Une vie nouvelle se met à palpiter. Sa vibration cause à l'artiste séculairement artificiel une émotion encore inéprouvée. La partition... Bayreuth... Richard Wagner... tout cela, déjà fort respecté par lui, s'éclaire d'un jour nouveau et grandit dans cette lumière, ainsi qu'un sanctuaire dont l'architecture ne saurait plus être l'objet de l'observation enthousiaste ou de la critique, mais seulement de la contemplation.

Le génie allemand lui est ainsi révélé.

Mais après ce moment d'inoubliable extase suit l'implacable réflexion. Le trésor qu'enferme le sanctuaire, le Latin ne le possède pas; c'est du dehors qu'il doit pénétrer jusqu'à lui; et malgré tout, l'artiste constate avec douleur que la forme de l'édifice est inséparable du trésor dont elle révèle l'existence, que sa beauté résulte du seul rayonnement intérieur.

«Es ist das Wesen des deutschen Geistes, dass er von Innen baut: der ewige Gott lebt in ihm wahrhaftig, ehe er sich auch den Tempel seiner Ehre baut.» (Wagner)

Puisqu'il en est ainsi, l'incomplète satisfaction, le malaise, la déception que la représentation d'un drame de Wagner à Bayreuth avaient causés à l'artiste étranger s'expliquent tout naturellement; de même que la joie très supérieure que cet artiste trouvait à la simple lecture de la partition. Les moyens poétiques-musicaux sont en effet les seuls dont l'Allemand possède la maîtrise; par eux seuls il peut manifester le profond désir de son âme, faire rayonner le trésor de sa race. En bornant son observation à la seule partition, et soutenu en cela par le souvenir des sonorités orchestrales, le Latin avait devant lui le plus pur produit du génie allemand, celui dont la beauté résulte directement du mobile secret de l'auteur, celui dont la forme n'est donc pas en tant que telle, l'objet du poète. Par contre le transport de cette partition sur la scène obligeait l'Allemand à une activité non pas

précisément contraire à sa nature, mais pour laquelle l'expérience lui faisait encore absolument défaut. Or cette expérience, le Latin la possède de longue date, et s'il s'est trouvé déçu par la représentation bayreuthienne, il en a de plus été troublé dans la confiance en son propre jugement. Car autant le spectacle qu'on lui offrait ne pouvait satisfaire ses exigences au point de vue de la forme, autant ces dernières ne lui semblaient pas non plus être conformes à la partition bien connue.

Ce dilemme, je l'ai signalé comme l'instant éminemment productif où l'échange intérieur s'effectue entre les deux races, et où devaient aboutir les longs et sincères efforts de l'artiste étranger.

En constatant que leurs défectuosités réciproques ont une source diamétralement opposée, les représentants des deux races en présence se disposent déjà à échanger leurs trésors respectifs. Pour l'un comme pour l'autre le travail d'assimilation sera long et complexe, *et doit évidemment témoigner du fait de l'échange par des manifestations ostensibles*.

Vis-à-vis du Latin la tâche de l'Allemand est beaucoup plus simple. Le drame wagnérien est issu de son propre sang; de longues investigations ne lui sont donc pas nécessaires pour en saisir l'objet. A la représentation de ce drame il ne reste plus à l'Allemand qu'à témoigner de la droiture de son caractère: si la virtuosité technique de la forme lui fait défaut, il n'en goûte pas moins, à sa façon, le puissant ascendant. En cherchant une forme représentative correspondant à la maîtrise de son texte poétique-musical, il est forcé de sentir que ses facultés ne sont pas égales; de même qu'à la vue des productions de la culture opposée il sent en lui une corde que ces productions ne font pas vibrer. Fort de la beauté divine du drame allemand, il peut alors sans danger s'adresser à l'artiste latin: leurs deux âmes se trouvent attirées par le génie de Richard Wagner sur un terrain de dévouement commun; ce qu'elles vont se communiquer sera la juste part dont chacune d'elles a besoin pour rentrer ensuite, enrichie, dans sa sphère originelle. Le Latin a sacrifié volontairement ses désirs pour arriver à saisir l'objet du drame allemand; il est donc à même de faire servir sa virtuosité à l'établissement d'un rapport opportun entre la partition et la scène. Et c'est de cela seulement que l'Allemand a besoin. En mettant ainsi sa virtuosité au service d'un élément étranger et supérieur, l'artiste latin prend du génie allemand ce que sa race peut en comporter: le trésor entrevu n'est pas le sien, mais à son contact purifiant, le souci de la forme pour elle-même s'est transformé: désor-

mais c'est *l'expression intégrale* de l'être, la vibration de toutes les cordes, qui seule pourra satisfaire le désir nouvellement éveillé.¹ Or, par quel procédé remplacer le rayonnement organique du drame allemand?

Nous le savons, c'est l'harmonie dans l'expression, révélée au Latin par les déficiences inhérentes au génie allemand, qui lui servira maintenant d'arbitre suprême. Sa grande expérience de la forme lui fait déjà pressentir les sacrifices nécessaires à l'institution de cette harmonie: de là à considérer ces sacrifices comme le principe régulateur de l'œuvre d'art qu'il souhaite, il n'y a qu'un pas pour lui.

Le lecteur s'aperçoit qu'en entrant dans des considérations de races, il se trouve au cœur même de la question. L'avenir du Worttondrama, si problématique lorsqu'on se borne à l'analyse théorique des facteurs constitutifs de ce drame, se rapproche de nous, et devient ainsi une réalité captivante. Notre foi défaillait devant la toute-splendeur de l'œuvre de Richard Wagner. En s'attachant obstinément à la conviction qu'une œuvre d'art, quelle qu'elle soit, ne trouve son centre de gravité qu'en nous-mêmes, nous sentirons se fortifier l'espoir de pouvoir perpétuer celle dont le maître nous a révélé *l'existence*.

Je dis «*l'existence*», car plus qu'aucune autre, cette œuvre est *en nous*. Sa vie fugitive est dépendante de la nôtre: en cherchant à les accorder, nous établirons entre elles un rapport dont l'influence bien-faisante ira se répandre sur toutes les manifestations isolées de notre culture.

Le désir d'harmonie

D'ordinaire, en voulant illustrer par un exemple la démonstration d'une vérité théorique, on diminue considérablement la portée de celle-ci; l'exemple s'entoure de contingences nuisibles à la clarté du sujet, et ce que l'on a gagné en relief, on le perd en harmonie.

Les résultats techniques qu'il était nécessaire de déduire des principes généraux de la mise en scène, semblaient, à côté de la théorie, de pauvres expédients livrés à mille soucis secondaires. Avec l'œuvre de Richard Wagner, notre sujet s'est limité de lui-même, et c'est en partie au moyen de considérations biographiques toutes personnelles que nous avons pu l'élucider. Enfin, quittant l'activité positive du génie, pour en venir à nous-mêmes, la question de race s'est imposée comme

¹ Herder: «Denn, eben im Gesamtgebrauch aller Sinne und Organe zündet und leuchtet allein die Fackel des Lebens».

absolument déterminante. Et ce n'est évidemment pas maintenant, alors qu'il s'agit des conditions posées par notre culture actuelle à la forme du Worttondrama, que nous pourrions la secouer.

Bien au contraire. Nous en sommes arrivés au point où la théorie n'a plus qu'une valeur relative. De même qu'un artiste connaissant les règles de son métier ne s'en soucie aucunement pendant qu'il crée une œuvre nouvelle, certain qu'il est que la vérité essentielle incarnée dans son travail ne peut être le résultat d'une obéissance servile, mais bien d'une sorte d'identité entre son désir et les lois naturelles qui régissent la matière, — de même nous pouvons, en connaissance de cause, confondre désormais notre désir d'harmonie avec la doctrine du Worttondrama et ne plus demander de directions qu'à ce seul désir, car l'identité est pour nous établie.

Les vœux particuliers à deux cultures aussi opposées que celles que j'ai prises ici comme types, feront naître incontestablement des productions fort différentes. Puisque c'est néanmoins sur la musique que se fonde l'œuvre d'art qui doit les satisfaire toutes deux, commençons nos recherches par la race dont la musique est l'âme, par la race germanique.

L'avenir des procédés wagnériens pour l'Allemand

Les aspirations séculaires de cette race ont trouvé en Richard Wagner leur représentant suprême et leur libérateur. Stimulé au plus haut point par la puissance musicale du maître, l'Allemand est actuellement dans l'alternative, ou de fournir un génie capable de donner à la musique un essor *nouveau*, ou de développer les procédés wagnériens.

Vu l'origine de la musique de Wagner on ne peut lui donner un nouvel essor par la seule maîtrise musicale; ce n'est qu'un créateur dans toute la force et l'étendue du terme qui sera capable de le faire. Or sa création reste encore hors de notre portée; nous ne pouvons pas plus la concevoir qu'on ne pouvait au commencement du siècle supposer l'existence positive de la partition de *Tristan et Isolde*. Il reste donc la seconde proposition, mais le développement des procédés wagnériens offrent-ils à l'Allemand une source d'invention suffisante?

Il est inutile de s'arrêter aux productions dont le but n'est que de reproduire artificiellement la vibration passionnelle caractéristique des œuvres du maître. Chacun comprendra le côté pathologique de

cette tendance en même temps que sa légitimité. Elle n'a d'intérêt qu'en tant qu'elle peut servir de soupape de sûreté pour les uns et d'initiation technique pour les autres, — initiation très superficielle sans doute, mais nécessaire pour l'intelligence des œuvres dont le procédé extérieur est le même alors que leur origine et leur but sont d'une nature tout à fait différente. Le musicien, en ce sens, se trouve dans une situation sans issue; il peut s'étourdir longtemps encore en une lente agonie par les polyphonies les plus captivantes, mais il *doit* mourir, car sa virtuosité, en tant que telle, n'est pas l'expression des désirs de sa race.

Le musicien réellement allemand ne peut avoir en vue que *l'objet* de son art. Il cherchera donc à développer en son âme une productivité dont la musique *ne sera que l'expression*. Wagner lui fournit alors un instrument bien précieux; en s'en emparant le musicien obéit à une nécessité: c'est en effet le seul médium qui soit à sa disposition actuellement; apprendre à en jouer, c'est pour l'Allemand vaincre la résistance de la matière et faire librement chanter son âme. La valeur d'une telle improvisation dépend donc de la richesse intérieure de l'improvisateur. C'est de cette richesse qu'il s'agit en première ligne, *et c'est en elle seulement que le musicien peut opérer le développement des procédés wagnériens*.

Dans les classes inférieures, on appelle communément l'étude du piano: «la musique»; être «musicien» c'est savoir jouer de cet instrument. La faute est grossière, mais nous nous en rendons coupables d'une façon tout aussi ridicule: le musicien actuel est pour nous celui qui, en possédant la technique matérielle de son art, sait en faire usage pour amuser nos oreilles. Or, jouer de l'orchestre et de la voix humaine, n'est, depuis Wagner, pas plus «la musique» que de jouer du piano; c'est simplement *posséder* les outils nécessaires à la musique, et cela n'implique aucunement que l'on ait des raisons suffisantes pour s'en servir. Le musicien doit bien posséder ces outils mais il n'est pas musicien — et ne mérite ce titre glorieux entre tous les autres — que si c'est l'impérieux désir de son âme qui l'a poussé à en faire l'acquisition; et l'objet de ce désir *n'est pas la musique* telle que nous l'entendons à l'ordinaire, mais la musique peut seule l'exprimer; c'est pourquoi le «musicien» a besoin des outils que nous connaissons.

Etudier la musique, deviendra toujours davantage une opération *intérieure*. La distinction, aujourd'hui si nette entre celui qui possède le métier et celui qui ne le possède pas, s'atténuerà progressivement, et les organisations trop faibles pour acquérir la maîtrise technique

trouveront dans d'autres genres d'activité le moyen d'exercer une influence suggestive sur les «musiciens» proprements dits, sur ceux qui étudient la *musique* et sont à même de se procurer les outils pour cela.

Une telle étude dure toute la vie. Elle n'est pas un progrès technique, mais seulement le développement continual et l'entretien d'une faculté de l'âme. En séparant ainsi l'objet de l'expression musicale et la facture technique de cette expression, l'Allemand souscrit tacitement à l'une des thèses les plus géniales de Richard Wagner. Le maître assure que: «dans l'œuvre d'art de l'avenir il y aura toujours du nouveau à inventer». Or ceci ne peut sembler un paradoxe qu'à ceux qui donnent au *métier* la première place.

Dans ces conditions le musicien — celui qui étudie la «musique» — est un poète, et les moyens dont il se sert en appelant d'autres à leur aide pourachever de réaliser l'intention poétique-musicale de l'auteur, le musicien-poète devient alors dramaturge et il ne lui reste plus qu'à savoir établir un rapport harmonieux entre les facteurs qu'il commande directement et ceux dont l'apparition n'est que le résultat des premiers: entre sa partition et sa mise en scène.

A Bayreuth l'artiste latin est venu lui apprendre ostensiblement (nous supposons ici l'échange comme définitivement conclu et manifesté), que l'origine et la nature de l'*action* du drame allemand n'autorise pas la contribution réaliste de l'œil — le rôle réaliste du spectacle. D'où il résulte que si la conception d'un tel drame reste *constamment* fidèle à son origine et qu'en outre elle se soumet à la réduction commandée par la notation représentative, son transport sur la scène s'effectuera d'après un principe hiérarchique qui exclut toute alternative fâcheuse et ne saurait se heurter à aucune impossibilité technique. C'est sur la foi de ce principe que le dramaturge allemand peut développer son œil et acquérir le sentiment d'opportunité qui lui fait encore défaut.

Bientôt il s'apercevra qu'en donnant aux éléments d'expression caractéristiques de sa rare une grande liberté, il doit faire néanmoins pour cela des sacrifices très considérables. Le prestige du réalisme scénique, quelqu'illusoire soit-il, s'exerce particulièrement sur les natures chez lesquelles le sentiment de la forme est encore peu développé: l'Allemand y est donc plus sensible qu'un autre et en s'en privant il n'a pas même le soulagement d'en avoir compris la nullité artistique.

Ensuite, — et ce second sacrifice est encore beaucoup plus délicat, — il se voit forcé de renoncer à tout ce qui dans l'expression poéti-

que-musicale lui semblait se rapporter directement au réalisme du spectacle, car ce n'est que graduellement qu'il pourra remplacer le rapport défectueux dont il était inconscient, et faire pénétrer dans sa conception dramatique elle-même l'harmonie nouvelle.

Il doit aussi réduire le caractère de sa vision en faveur des éléments dont il a la maîtrise, sinon il retombe dans l'erreur représentative de Richard Wagner sans avoir la puissance du maître pour en balancer les effets.

La mise en scène devient pour lui le levier qui va faire évoluer sa conception et lui découvrir une source d'invention productive là où il semblait que cette source fût tarie. En se déplaçant, le développement du procédé wagnérien, contrairement à ce que j'ai dit précédemment, autorise l'artiste à se ressaisir des armes du maître pour se frayer un nouveau chemin.

L'art parisien

L'artiste latin jouit auprès de ses compatriotes du même genre de popularité que le musicien allemand auprès des siens. Seulement le résultat est différent. Il sait qu'on le suivra dans tous les détours essentiels de sa production, que ses innovations seront goûtables avec enthousiasme, d'abord comme innovation, ensuite — si leur valeur dépasse celle de la mode, — comme créations originales. Entre lui et son public existe une entente tacite: la superficialité au sens le plus large du mot. D'où résulte un mutuel besoin de changement lequel n'aboutit en fin de compte qu'à un génial et très brillant statu quo. Analyser à ce point de vue ses sensations semblerait parfaitement oiseux au parisien; il en vit comme consommateur, l'artiste en vit comme producteur, et l'insatiable appétit des uns est stimulé par la virtuosité des autres, lesquels, eux-mêmes, se saignent à blanc pour satisfaire leurs clients. Entre le désir éveillé et le désir satisfait la vie parisienne se consume journellement: grandiose caricature des vices de la race latine.

Le spectacle en est déjà fort captivant; monter soi-même sur les planches l'est encore bien davantage, et pour y arriver tous les procédés semblent bons à la seule condition qu'ils soient employés avec une incontestable virtuosité. Ainsi qu'en un drame antique, le chœur prend part à l'action, il la commente, en stimule le mouvement, l'interrompt. Portés par lui, les acteurs proprement dits donnent toute leur mesure; ils la dépassent même parfois pour maintenir à leur tour

le chœur dans un état de constant délire. La pièce leur plaît à tous; pourtant ils n'y croient pas, ils la jouent parce que leur vie c'est de jouer ou de voir jouer, et voilà tout.

Ceci est évidemment un extrême; cependant, pour l'observateur attentif et impartial, le génie de la race s'exprime là avec beaucoup de candeur, et sous l'éblouissante mascarade on peut découvrir tous les traits essentiels, réunis par la grande ville, alors qu'ailleurs ils seraient plus épars.

Il est un de ces traits que je désire relever ici parce qu'il prend une importance déterminante dans le sujet qui nous occupe. Le voici.

Dans la race latine, il y a une réciprocité plus complète entre le public et l'artiste que dans la race germanique; leur activité n'est pas loin d'être commune. En ce sens, la situation de l'œuvre d'art y est sensiblement meilleure qu'en Allemagne. Ses diverses manifestations y sont mises pour cela *par le public* sous des chefs très distincts. De même qu'à Paris, pour chaque genre de production dramatique il existe un théâtre spécial où l'on entre dans la disposition d'esprit correspondant à la pièce qui y sera jouée, de même les nuances particulières de chaque branche de l'art trouvent chez le Latin un terrain cultivé spécialement pour elles, un public spécialement éduqué et disposé pour les goûter. Elles sont donc mises chacune «dans son jour».

Ainsi, le sens de la forme détermine avant toute autre chose un classement.

On ne saurait nier que ce soit là une vertu esthétique des plus distinguées, et si, comme toute autre vertu, elle a son envers, elle n'en reste pas moins un signe de haute culture et probablement la seule garantie solide que puisse offrir le Latin.

Or le sens artistique ainsi généralisé par un atavisme d'ancienne origine ne peut pas sauvegarder sa dignité dans notre société actuelle; il se banalise et devient spontanément un lieu commun. L'art se voit alors forcé de réduire son champ et de créer un système d'aristocratie qui le protège contre une popularisation incompatible avec sa haute nature. Il repose alors tout entier sur le raffinement luxueux de quelques-unes de ses manifestations. C'est ce raffinement que l'on entend en disant qu'une chose est ou n'est pas «artistique». La mode peut bien changer la signification pratique de ce terme, mais l'intention reste la même.

Dans une telle culture, *l'art vivant* ne saurait jamais être ailleurs qu'au point extrême de la tendance aristocratique, car s'il voulait démocratiser sa portée, il cesserait d'être «artistique», c'est-à-dire d'être

de l'art pour le Latin; et comme sa vie est fugitive, elle reste sous la domination despotique de la mode. D'où résulte naturellement que cet art est presqu'impossible et que les amateurs le remplacent par des formes dont la vie plus longue permet un progressif dépouillement de l'actualité en faveur des éléments essentiels. Tels sont les beaux arts (*Bildende Künste*) et la haute littérature.

Ce système conviendrait difficilement à la musique dont l'origine et le principe d'évolution sont en l'âme humaine, laquelle est hors du pouvoir de la mode; aussi la musique française n'est pas autre chose qu'une exploitation de la forme musicale en soi, ou une imitation plus ou moins habile des procédés allemands.

*Conflit entre l'art latin et l'art german
Sa solution par Bayreuth*

Pourtant une symphonie de Beethoven, par exemple, ou une cantate de Jean Sébastien Bach, sont fort goûtables à Paris, et leur exécution plus soignée là que dans leur pays d'origine. Le Parisien, au sortir d'une exposition d'aquarelles où s'étale sous un jour tamisé la suprême virtuosité du goût le plus raffiné, peut sans broncher — au moins en apparence, — entrer dans une salle de concert pour y écouter la grande voix du génie allemand, puis retourner l'instant d'après aux caresses savantes des artistes dont il a réglé le travail sur sa propre sensualité. Il est donc aussi accessible à la beauté d'une forme qui n'est qu'un rayonnement, et le recueillement qu'il y apporte témoigne du respect qu'elle lui inspire.

C'est que le côté religieux de son être est touché par la musique allemande. Qu'on observe la physionomie du plus septique d'entre eux pendant une telle audition, et l'on retrouvera quelque chose de l'expression primitive un peu bête du paysan assistant à la messe. L'essence divine que le Latin plaçait dans la jouissance toujours renouvelée de la forme, se révèle tout à coup à lui beaucoup plus profonde et enveloppée d'un si souverain prestige qu'il ne peut plus que constater la présence de l'inconnu et l'adorer de loin.

Les impulsions religieuses s'effacent rapidement au sortir de l'église pour celui qui appartient à la terre; le Parisien éprouve le même soulagement mêlé de remords en rentrant dans sa vie nomade. Il voudrait bien concilier les deux joies, mais ne sait trop comment s'y prendre.

Or, sans s'en douter, il est allé l'apprendre à Bayreuth;¹ l'acte religieux du génie allemand, en s'incarnant dans une cérémonie intelligible, s'est rapproché du Latin, est devenu pour lui une quantité relativement mesurable; l'antagonisme troublant de l'exposition d'aquarelles et de la symphonie de Beethoven ayant ainsi pris corps, l'artiste de la forme peut maintenant le *comprendre*. Il sent que la délicate vision des couleurs et des formes doit se soumettre à un autre principe que celui du bon plaisir, et l'inconnu insaisissable se limiter en une expression plus tangible pour s'unir à cette vision. Comme l'extase de l'ascète n'a pu se communiquer autrefois au peuple artiste que par de magnifiques fresques, entre des colonnades, ainsi aujourd'hui le divin inconnu de la musique allemande ne pourra s'exprimer pour le Latin qu'en un symbole dont l'harmonie corresponde au luxe de sa vie. Il est impossible au Latin de renier son origine: c'est la forme, la forme seulement qui sait le faire. Pour concilier les deux joies, il doit donc s'en créer une *nouvelle*, intermédiaire, et par cela même, éminemment conciliatrice.

En réunissant les deux points extrêmes de l'art dans une mesure harmonieuse, il consomme l'acte suprême de sa race. Que lui importent alors les compromis indispensables dans notre triste société moderne! La forme intégrale et conciliatrice a pris place en son âme; il en sait l'existence et la peut déduire de toutes les autres manifestations de l'art.

Le désir musical chez le Latin

Le point extrême de la tendance aristocratique, dans l'art latin, est déjà fortement influencé par le *désir musical*; on y voit même certaines tentatives vers un art intégral. Inutile de dire qu'elles ont un caractère «artistique» des plus prononcés, et un public scrutateur délicat des intentions et prêt à toutes les indulgences.

Les théâtres que l'on nomme «lyriques» ne pouvant fournir à n'importe quelle démonstration, ce sont les entreprises particulières qui en prennent l'initiative. Il se mêle malheureusement à plusieurs d'entre elles un élément de spéculation paralysant, et ce n'est guère qu'en restant tout à fait privées qu'elles pourraient échapper au nivellement de la mode. Le sens du classement est inséparable de celui du conservatisme, quoi qu'en puissent penser les Parisiens: il est trop agréable de

¹ Je rappelle que je suppose ici l'échange comme ostensiblement conclu avec toutes ses conséquences.

pouvoir compter sur un public pour que l'artiste trouve des motifs suffisants d'en négliger la condition; et l'inertie, plus caractéristique encore des victimes de la mode que de toute autre, — s'accommode fort bien des formes déjà préparées, où la production peut être coulée sans efforts, au gré de la demande. Celles des manifestations privées qui ne sont pas un simple transport de la vie publique dans un salon, auront donc toutes, comme raison d'être, l'insuffisance avouée des moules généralement adoptés et comme mobile le besoin d'y parer. Pourtant l'accord préétabli entre l'œuvre et le public semble à bon droit au Parisien une condition inséparable de la jouissance esthétique.¹ Il s'y cramponne même comme au seul point fixe et solide dans la mer de ses désirs. A toutes les tentatives, dans tous ses tâtonnements se mêle cette nécessité comme facteur déterminant. C'est donc toujours une forme qu'il cherche; en rentrant en lui-même, il ne trouve que le désir de cette forme, mais jamais un mobile souverain pour la créer, d'où résulte que sa fidélité aux formes déjà existantes lui semble parfois une vertu morale.

L'initiative privée devient alors un coup d'audace — une positive hérésie — et reste le plus souvent, par manque de courage, de constance ou, hélas, aussi de talent, sans influence au dehors.

C'est qu'il faut à la culture déjà fort avancée du Latin un degré supérieur encore pour comprendre que la *réunion* de certains moyens techniques constitue par elle-même une forme; que ce n'est plus alors cette dernière qui commande, mais bien, simplement, le rapport des moyens *entre eux*.

En morcelant sa production le Parisien s'est habitué à compléter tacitement et à part lui sa vibration intérieure; vis-à-vis de toute œuvre d'art, il se croit obligé à une adjonction personnelle, et cette activité le rend conscient de son haut état de culture, lui procure une jouissance très savoureuse dont il ne sait plus se passer et que les artistes exploitent: le procédé «artistique» devient une simple suggestion, souvent même très près de l'intelligible ou même du complet néant.

Pour amener le Parisien à renoncer à cette activité séduisante il faudrait lui en procurer *une nouvelle* et c'est ce qu'aucun n'a tenté jusqu'ici.

La passivité exigée du public par l'auteur du drame allemand est

¹ Le Parisien est d'ordinaire beaucoup moins frappé que l'Allemand par la communauté d'intérêt qui fait le charme du public à Bayreuth. Il y est habitué chez lui bien qu'à un degré inférieur.

parfaitement justifiée; c'est à l'âme de ses auditeurs que le poète-musicien s'adresse en un langage connu de cette âme seule et qui répond à ses plus intimes désirs. L'Allemand, pour atteindre à ce degré de contemplation et s'y maintenir, doit agir sur lui-même *avant* le spectacle: il doit préparer son âme à entrer dans un complet repos.

L'artiste de la forme n'a pas une âme à laquelle on puisse s'adresser aussi indubitablement. Il faut captiver la sienne par l'harmonie, et cette harmonie devenant à la fois le but et le résultat de l'œuvre d'art, demande bien du spectateur l'équilibre des facultés réceptives, mais non pas leur complet repos: il faut la ressentir et la constater toujours à nouveau. Ce rôle rapproche le public de l'auteur par une tout autre voie que celle adoptée par le drame allemand. Le *musicien* allemand parle le propre langage de son auditeur; *l'artiste* latin désire le faire participer techniquement à son œuvre; le succès de l'un sera de nature simplement humaine, tandis que celui de l'autre restera dans le domaine plus exclusivement artistique.

Il semble donc possible de conquérir l'attention du public latin autrement que par une pure suggestion et de remplacer l'élément personnel que cette suggestion met en activité chez lui par la jouissance, peut-être supérieure, que procure le contrôle d'une harmonie établie sans le concours effectif du spectateur, c'est-à-dire sans que celui-ci soit obligé de la parachever lui-même au cours de ses observations. Cette disposition sera incontestablement *nouvelle* et le genre de faculté qu'elle suppose chez le spectateur constituerait à lui seul l'accord indispensable entre la salle et le spectacle. Or c'est justement cela qui garantit au Parisien l'existence d'une «forme».

La mode

Reste l'influence destructive de la mode, toujours particulièrement sensible au point supérieur de la hiérarchie artistique créée par le public latin.

Ce sont surtout les éléments isolés de l'œuvre d'art qui en sont atteints. En soi, la facture est une chose bornée. Si donc c'est sur elle que le besoin de changement doit s'exprimer, la virtuosité emploiera toutes ses ressources pour alterner et combiner le nombre au fond très restreint de ses notions techniques, et ce jeu c'est la mode. Dans tous les domaines, la mode est une opération chimique, un dosage continual entre des quantités parfaitement connues: «Das Erfinden der Mode», dit Wagner, «ist etwas Mechanisches» et ailleurs: «Ihre Thätigkeit ist

willkürliche Veränderung, unnöthiger Wechsel, verwirrtes Streben nach Gegensatz zu ihrem Wesen, eben dem der absoluten Einförmigkeit». Ailleurs encore: «Die Mode ordnet und befiehlt da, wo alles in Wahrheit sich unterzuordnen und zu gehorchen hat.»¹ La mode ne peut néanmoins «ordnen und befehlen» que là où le désir qu'elle cherche à faire dominer tous les autres désirs. Si on peut lui opposer une forme dans laquelle le dosage dépend d'un besoin plus intense encore que celui du changement, et dont les facteurs constitutifs résistent à son influence par une indissoluble union les uns avec les autres, sa puissance n'aura plus cours.

La forme que le drame allemand a suggérée au Latin répond à ces conditions. Elle entretient l'ardeur du besoin d'harmonie par les possibilités absolument innombrables qu'elle lui ouvre, et prend ainsi sur elle de vaincre la mode en se fondant elle-même sur le changement.

Le «spectacle musical»

C'est le principe hiérarchique qui différencie essentiellement la forme du drame allemand de celle qui lui doit correspondre pour l'artiste latin, et que je nommerai le *spectacle musical*. Le drame allemand obéit dès son origine au principe hiérarchique qui fait de l'acteur l'unique intermédiaire entre la partition et le tableau scénique inanimé. Le spectacle musical y met par contre moins de rigueur. D'où résulte que la mise en scène du drame allemand a une portée universelle tandis que celle du spectacle musical est positivement aristocratique et ne peut s'adresser qu'au petit nombre de ceux qui la peuvent goûter; d'accord en ceci avec la tendance particulière à l'art et au public latin.

Le terme de spectacle musical est pourtant des plus vagues; car en donnant à la partition une origine moins profonde que celle du drame allemand, on abandonne par cela même la seule mesure qui puisse être immanente au texte poétique-musical et l'on tombe nécessairement dans l'arbitraire. Alors, plus que jamais, le genre et le degré de culture de l'auteur et du public aura de l'importance; seul il pourra déterminer non seulement la forme de l'œuvre d'art mais encore son origine.

Il va de soi que le *musicien-poète* et le public allemand n'auraient

¹ Je réfère le lecteur à ces pages du maître où le sujet de la mode est définitivement traité: «Kunstwerk der Zukunft», Ges. Schriften III, p. 45—49.

aucune des qualités requises pour cela. Le sens de la forme qui leur fait défaut doit leur être imposé d'une façon spéciale, par un principe n'émanant pas directement de leur libre arbitre. Leur désir n'a pas la forme pour but.

Il en est tout autrement pour l'artiste latin; son désir s'identifie avec l'existence latente de la forme, et la virtuosité qu'il développe, dans quelle production d'art que ce soit, devient l'expression de son désir. La forme est ainsi livrée directement au bon plaisir du créateur, et le seul principe directeur auquel celui-ci doive obéir est constitué par les lois purement techniques qui régissent les facteurs de son œuvre.

Dans le spectacle musical, chacun des éléments a bien une technique spéciale, mais l'origine de ses exigences se trouve dans la nécessité des rapports avec d'autres facteurs, en sorte que le caractère arbitraire de cette production se trouve réduit à des proportions minimales et dépend absolument du degré de virtuosité de l'artiste.

Une telle œuvre d'art ne pourra donc jamais s'implanter qu'en une culture dont le caractère spécifique soit la virtuosité. Or la culture latine remplit merveilleusement cette condition. De plus, en fournissant l'artiste, elle procure implicitement à celui-ci son public; pour elle, l'un ne va jamais sans l'autre.

Ainsi le spectacle musical se trouve être la forme d'art intégral s'adaptant le plus exactement au genre de vie artistique de cette race: il repose sur l'harmonie, il est de nature aristocratique, et il demande une incontestable virtuosité.

Le drame allemand et le «spectacle musical»

Tâchons maintenant de préciser autant qu'il est possible son existence positive et de l'opposer à celle du drame allemand. Ce parallèle, en nous ramenant à la théorie de la mise en scène comme moyen d'expression et à ses résultats techniques tels qu'ils ont été exposés dans la première partie, va nous permettre de distinguer la part de vérité pratique que ce genre de spéulation artistique peut comporter dans la vie réelle.

La seule notion tout à fait fondamentale que nous ayons déduite des relations normales entre la partition et le spectacle est celle du transfert en quelque sorte automatique opéré par la musique, transfert qui permet au texte poétique-musical de rayonner dans l'espace de la scène

sans avoir besoin pour cela de l'initiative personnelle du metteur en scène, ni même d'une conception particulière du dramaturge. Par l'étude des drames de Richard Wagner et de leurs déficiences représentatives est venu s'ajouter à cette notion son complément indispensable: le poète-musicien *doit être conscient* du transfert opéré par la musique, il doit en connaître le procédé automatique et son résultat, sinon, privé d'un élément de suggestion des plus précieux, il le remplacera par un genre de vision incompatible avec les autres moyens d'expression dont il se sert et infirmera par là sa conception tout entière.

En thèse générale, l'exemple de Wagner n'est pas concluant, car son génie supérieur à toutes déficiences techniques, trempé par des circonstances exceptionnellement défavorables, a pu vaincre certains obstacles sans pour cela les détruire après son passage. Il semblerait oiseux de supposer que son œuvre eût été la plus parfaite si le maître avait connu la hiérarchie représentative et pourtant la violence que chez lui le poète doit faire parfois au musicien (violence particulièrement sensible dans le *Ring*) vient en première ligne de ce que le poète voulait à tout prix conserver à son drame une existence scénique positive, la seule connue du maître: la vie réaliste.

Mais le degré de suggestion qu'offre au poète-musicien l'indépendance de la vie réaliste dépend du dramaturge lui-même. Cette suggestion est loin d'être absolue. Socrate affirme que le loisir est le plus grand des biens. Cela n'est vrai que par l'usage que l'on en sait faire, «denn», dit Schopenhauer, «die freie Musse eines Jeden ist so viel werth, wie er selbst ist». Une personnalité distinguée n'a évidemment pas de plus grande joie que celle de se posséder elle-même, et le loisir seul lui en donne la possibilité. Par contre, une tête ou un cœur vides cherchent tous les moyens d'échapper à l'ennui de leur propre société: le loisir n'est alors qu'un fardeau ou un prétexte à mille dérèglements fâcheux. Le loisir a suggéré à Richard Wagner la partition du *Ring*; à un autre il pourra suggérer l'asservissement de son semblable. La liberté représentative ne sera donc productive qu'en tant que le dramaturge saura la mettre à profit. Il doit en être digne. Et c'est pour cette raison que l'on peut trouver infiniment regrettable que Richard Wagner ne l'ait pas possédée sciemment.

Quand il s'agit d'une production déterminée, la liberté requiert alors certaines qualités spéciales. Quelles devront être celles du dramaturge allemand et de l'auteur du spectacle musical? Et tout d'abord, leurs deux libertés sont-elles de même nature?

L'œuvre d'art intégral a deux existences distinctes, l'une est idéale, l'autre est positive, entourée de contingences et de limitations. La première partie de mon étude est ainsi une construction technique sur l'idée du Worttondrama; elle n'est donc pas plus applicable sans réserve au dramaturge allemand qu'à l'artiste latin. Vis-à-vis de l'idée, le phénomène est toujours en quelque sorte anormal, et les conditions de son existence le seront également. C'est ce que l'on entend par «relatif». ¹

L'idée de ce que j'appelle ici *l'art intégral*, c'est-à-dire l'art qui s'adresse à l'homme tout entier, sera la même pour l'Allemand que pour le Latin; mais ces deux hommes étant très différents, pour captiver toutes les facultés de l'un il faudra nécessairement s'y prendre d'une autre façon que pour captiver toutes celles de l'autre.

De la liberté laissée au dramaturge par la hiérarchie représentative résulte une forme. Cette forme est infaillible, dans l'idée du Wortton-drama. Dans la réalisation positive de l'idée, son degré d'infaillibilité dépend du genre de culture de l'auteur. Sans plus amples développements, chacun comprendra que pour le drame allemand le souci de cette forme doive reposer sur un principe qui soit le plus indépendant possible du dramaturge, tandis que pour le spectacle musical, c'est en l'artiste latin lui-même que ce principe réside.

L'idée, placée entre ces deux extrêmes ne trouverait sa réalisation normale qu'en réunissant simultanément dans une seule tête le génie des deux races.

On pourrait évidemment dire que leurs deux libertés sont identiques puisqu'elles concernent l'une comme l'autre le désir le plus intime de chacun des artistes. Mais, à notre point de vue pratique, elles diffèrent essentiellement l'une de l'autre par le genre de priviléges qu'elles accordent au dramaturge. L'Allemand est libre d'exprimer son âme dans la mesure où son rayonnement le comporte. Le Latin est libre de créer et d'entretenir l'harmonie dans la mesure où les procédés qu'il emploie pour cela le comportent. Le premier se trouve ainsi limité par l'élément qui ne lui est pas congénital: la mise en scène; le second, de même, par l'expression musicale.

Il est facile de déduire de cette situation le genre de suggestion qu'opérera la liberté offerte et les qualités requises pour le mettre à

1 L'existence de Bayreuth en soi est le symbole d'une Idée, mais celle de ses Festspiele s'en détache pour rentrer dans la vie relative du phénomène. C'est la simultanéité des deux manifestations qui en fait l'étrange grandeur en même temps que la complexité troublante.

profit. En effet chez l'un comme chez l'autre, la liberté se trouve subordonnée à un principe *ennoblissant*; la forme est sauvée du vulgaire bon plaisir de l'artiste et de la mode; l'expression poétique-musicale est délivrée des éléments réalistes hétérogènes qui en rabaissaient la portée. Ainsi suggestionné, l'artiste met en activité la plus pure essence de son être, car son désir se trouve épuré par les conditions mêmes attachées à sa satisfaction. La culture du meilleur de soi est donc la première qualité requise du dramaturge. Au lieu de faire des monstres pervers tels que bien des peintres, aquafortistes, poètes ou musiciens actuels le sont devenus par l'exercice exclusif d'une main «artistique», l'œuvre d'art intégral appelle et développe l'équilibre des facultés et fonde cet équilibre sur la beauté de l'âme.

Recherche d'un milieu pour l'œuvre d'art intégral

Mais, hélas, dans nos grandes villes, où trouver un asile pour en manifester ostensiblement l'existence? Bayreuth n'est pas à refaire; ceux qui voudraient le tenter prouveraient par là leur incapacité à le comprendre.

Non. Ce n'est pas par l'idée que nous pourrons entraîner la conviction. *L'œuvre d'art intégral doit actuellement se frayer un passage par des moyens techniques, car la forme technique peut seule créer au milieu de nos institutions artistiques corrompues le refuge que l'idée a tenté d'ériger positivement à Bayreuth.*

Autrefois, dans la Grèce ancienne, la beauté du corps exprimait celle de l'âme; l'amour et les vertus semblaient inséparables, et l'œuvre d'art s'élevait de la vie quotidienne comme une simple floraison. Le Grec, en circulant sous ses portiques ornés de statues, sentait l'intime harmonie qui l'unissait à eux; aux chants de ses poètes, il reconnaissait le rythme de son existence, et sur les degrés de l'amphithéâtre il accomplissait l'acte suprême de sa *vie sociale*. Déjà resplendissant, il ne cherchait plus qu'à voir partout le reflet de sa propre image: l'œuvre d'art constituait pour lui le *milieu* où rayonnait sa vie.

Une lente transformation a changé l'ordre des choses: l'âme et le corps se sont créés chacun pour soi une existence particulière; leur rayonnement intégral n'est donc plus possible, et la vie, morcelée, s'écoule dans l'obscurité.

La fiction, qui pour le Grec n'était que la synthèse de sa propre existence, est devenue le seul moyen de reconquérir l'harmonie per-

due: en ce sens elle constitue pour nous l'acte suprême de la *Personnalité*.

Les rôles sont ainsi renversés. Au lieu de nous donner un *milieu*, l'œuvre d'art doit chercher à s'en créer un *en nous-même*.

L'accumulation des livres dans nos bibliothèques, des tableaux dans nos musées, dans nos expositions ou leur assemblage disparate contre les tentures de nos appartements, l'encombrement de nos programmes de concert, la routine de nos théâtres ne le témoignent-t-ils pas tous? Et si, favorisés par le sort, quelques rares hommes réussissent à créer autour d'eux une atmosphère viable pour l'œuvre d'art, à quel prix le doivent-ils? Les oreilles fermées à tout autre cri que celui de leur désir esthétique, ils vivent en reclus, hors de l'humanité, et leur création n'est que l'incarnation d'un odieux dilettantisme.

Le drame, quand il est joué, est la notion la moins maniable de toutes les formes d'art. On ne peut pas voir le drame en passant comme on le fait d'un tableau, d'une statue, d'un édifice, ou bien le feuilleter ainsi qu'un poème. Son existence dépend de plusieurs volontés individuelles dont l'accord seul peut amener la représentation; et celle-ci ne sera jamais définitive: achevée, il faut la recommencer, et ainsi de suite.

Ce que le peintre ou le littérateur confectionnent dans le silence de leur chambre travail, puis soumettent de là directement à la contemplation du public, le dramaturge doit encore le transposer, le mettre en scène, avant de l'offrir sous une forme des plus fugitives à son spectateur. Dans notre culture, déjà réfractaire à l'œuvre d'art, il n'est pas de situation plus défavorable que la sienne, ni d'artiste qui doive plus ardemment désirer un asile positif pour sa production.

Or, entre les malheureux dramaturges, le poète-musicien est encore le plus à plaindre, car l'emploi de la musique le livre à tous les malentendus. D'un côté, l'opéra, qu'à bon droit il renie, de l'autre la pièce parlée qui ne lui peut servir.

Pourtant, s'il renonce à la mise en scène, et consent à se laisser jouer en concert, ces malentendus s'effacent soudain!...

Voilà un fait bien caractéristique et qui est resté jusqu'ici sans conséquences.

Pourquoi, en effet, le public d'un concert de premier ordre est-il toujours dans une disposition très supérieure à celui d'un opéra («drame lyrique» ou autre fabrication)? Pourquoi telle ouverture est-elle écoutée avec recueillement dans une salle, alors que dans l'autre elle s'exécute devant des gens préoccupés de tout, excepté de la musi-

que? Ne serait-ce pas que dans le brillant Opernhaus les *moyens techniques* employés ont créé un milieu impropre à n'importe quelle contemplation, tandis que la salle affectée au concert laisse la responsabilité de cette dernière à l'âme de chaque auditeur?

Or, une salle ne peut faire cela que par la nature *technique* des facteurs qu'elle emploie, car par elle-même elle n'est rien, à ce point de vue.¹

Il y a donc une façon de dérober l'âme à elle-même, de la priver de sa responsabilité en faussant son jugement, de lui faire voir la même image, un jour blanche, l'autre noire? La mode et les frivolités de la vie mondaine s'en mêlant, on peut la mener ainsi, à son gré, comme en laisse?

L'exemple de la salle de concert et de l'Opernhaus me semble concluant et permet d'affirmer que l'emploi *technique*, à lui seul, exerce une influence déterminante sur l'état d'âme du public, indépendamment de la nature de l'œuvre exécutée.

Si donc aujourd'hui, c'est en notre âme que l'œuvre trouve le seul asile qui lui puisse convenir, l'artiste n'aura pas de souci plus essentiel que celui de disposer cette âme favorablement à la communication qu'il veut lui faire. L'emploi technique gagne ainsi une importance non plus seulement artistique mais positivement sociale.

De l'intransigeance théorique vis-à-vis de notre état de culture, ne doit plus résulter l'intransigeance pratique. Le compromis bayreuthien était héroïque, et son existence prolongée est encore nécessaire; mais sa nature paradoxale ressemble à celle de certains arguments dont la vérité n'est que très relative; ces arguments sont des armes dangereuses que l'on doit déposer avec soin quand les obstacles qui ont déterminé leur usage sont levés. L'homme peut bien être secouru momentanément par une atmosphère artificiellement purifiée; il en constate l'effet vivifiant et tire des conclusions sur les miasmes auxquels il est accoutumé; mais c'est en lui-même qu'il doit ensuite chercher une force de réaction: l'atmosphère artificielle ne la lui donne qu'en effigie, c'est pourquoi l'action peut en devenir malsaine; car la fiction est un engin trop puissant pour oser, de nos jours, l'appliquer pendant longtemps aux réalités mêmes de la vie.

Après avoir constaté à Bayreuth l'influence du milieu sur l'œuvre d'art et son public, il nous reste à faire l'expérience de celle exercée

¹ On sait qu'une salle de spectacle semble toujours considérablement ennoblie si c'est un concert que l'on y donne.

par les procédés techniques eux-mêmes et à eux seuls. Nous la trouverons beaucoup plus complexe et d'un caractère infiniment plus élevé que nous n'aurions pu le supposer.

Richard Wagner n'avait comme arme effective vis-à-vis de nos théâtres que la partition de son drame. Celle-ci venait se heurter contre l'inertie routinière du personnel scénique; il aurait fallu la comprendre pour sortir de cette inertie, et malheureusement personne ne la comprenait. Ce n'est pas à l'intérêt artistique de ce personnel qu'il faut maintenant s'adresser: une semblable naïveté n'appartient qu'au génie et nous rendrait, nous, parfaitement ridicules. La réforme représentative dont je traite ici comporte bien l'activité d'êtres vivants, mais elle peut débuter par celle des choses inanimées. Au lieu de continuer à nous adresser en une langue à des gens qui ne la comprennent pas et répondent toujours dans une autre, nous devons nous efforcer de traduire *à part nous* nos intentions dans le dialecte de ceux dont nous avons besoin. Un bon diplomate s'arrangera toujours de façon que ses plus obéissantes créatures aient l'impression d'agir de leur propre mouvement pour accomplir leurs propres désirs. La réalisation d'une œuvre aussi complexe que le Worttondrama veut la même diplomatie.

En commençant par les choses inanimées, nous acquerrons le droit de tenir secret le mobile qui nous fait agir, et de même qu'en donnant à un ouvrier le plan technique qu'il doit exécuter on ne s'adresse en définitive qu'à son intérêt personnel, nous pouvons exploiter jusqu'à la mode même pour arriver à nos fins, pourvu — et ceci est essentiel — que ce ne soit que d'un plan technique que nous semblions munis.

Le milieu créé par Bayreuth n'est pas un adjvant infaillible; car les personnalités qui en auraient le plus besoin sont d'ordinaire celles dont l'âme est la moins soumise au temps, c'est-à-dire qu'elles peuvent entrer dans une disposition à heure fixe: Bayreuth tout entier s'écroule alors devant leur faiblesse. Un tel milieu entretient une disposition déjà existante, la stimule, il peut même l'éveiller, mais non pas en régler la durée ni le cours.

L'influence par des moyens purement techniques, en restant relativement à la disposition du public, aura donc l'avantage de permettre à chacun le choix du moment qu'il considère comme favorable, ou, du moins, ne risquera pas de détruire par suggestion contradictoire une bonne disposition.

Mon lecteur a sans doute dans son souvenir certaines soirées de

théâtre où tout semblait fait pour le détourner de n'importe quelle joie esthétique et où néanmoins il en a goûté de très pures précisément parce qu'on n'exigeait pas de lui dès l'abord un état d'âme particulier. Harcelés par l'étouffante bigarrure de la vie moderne, nous vivons toujours davantage en nous-mêmes et sommes reconnaissants à l'artiste qui sait en tenir compte. Si l'on nous fournit un milieu — ainsi qu'à Bayreuth — on nous oblige déjà à une transposition de notre âme souvent difficile et qui nous affaiblit de tout vis-à-vis de l'œuvre d'art. Il faut donc trouver un moyen de réunir l'œuvre et son milieu en une seule suggestion. Or, il est évident que ce ne peut être qu'en agissant sur la forme même du drame.¹

Nos grandes villes offrent en ce sens toutes les ressources nécessaires à l'art intégral; elles font plus: elles obligent l'homme délicat à la plus grande réserve tout en cultivant violemment sa sensibilité esthétique, et rendent ainsi son organisme plus accessible que tout autre à l'influence des moyens techniques, et plus apte aussi à établir entre eux et lui un harmonieux accord. En outre la substance du «Grossstädter», bien que particulièrement résistante, présente beaucoup de surface, et si assaillie jurement par les mille clichés de la médiocrité, elle s'est habituée à les laisser glisser sur elle sans en prendre note, elle n'en est que plus avide de pouvoir conserver de puissantes empreintes.

Ce sont ces empreintes qui constituent actuellement le *milieu* pour l'œuvre d'art.

A son arrivée dans une grande capitale, le provincial novice est d'abord étourdi par le brillant appareil qui l'entoure; comment pourra-t-il jamais goûter à toutes ces multiples joies? Son être s'éparpille, veut tout embrasser, et se trouve fort surpris de ne rien retenir. Il observe alors le visage et les allures de ceux qui sont dès longtemps plongés dans cette atmosphère surchauffée et remarque sur leurs traits un calme et dans leur attitude une précision sans analogie avec le spectacle dont ils font néanmoins partie. Le nouveau venu en arrive à comprendre que ce spectacle consiste en un puissant réseau de chemins parfaitement distincts, foulés chacun par quelques êtres humains qui y poursuivent la satisfaction de leurs désirs personnels. Le charme d'une telle polyphonie réside justement dans l'opiniâtreté avec laquelle chacune des voix s'attache à sa partie. La grande ville est éga-

¹ On comprendra qu'ici je prends Bayreuth en quelque sorte par son petit côté, lequel malheureusement est en nous!

lement près du néant et de la plénitude par le fait que, renfermant toutes les tendances humaines, elle peut aussi bien les neutraliser que les pousser individuellement à leur extrême limite.¹ La vie intérieure est alors un défi jeté au néant et une garantie de succès pour toutes les manifestations humaines, puisqu'à elle seule elle leur constitue ce que l'on nomme un milieu. Et voilà ce qui explique à notre jeune provincial l'intérêt si attachant de certaines des têtes qu'il rencontre: chacune d'elles renferme non seulement une individualité distincte mais encore le milieu nécessaire à la vie de plusieurs autres individualités; leurs traits ont *une empreinte*.

A Paris, la capitale de la race latine, cette empreinte prend un haut degré de plasticité et révèle plus indubitablement qu'ailleurs son origine (car le principe de classement vient, après tout, confirmer que l'œuvre d'art ne trouve de milieu qu'en nous-mêmes). En pays allemand, son caractère extérieur s'atténue et c'est plus profond qu'il faut chercher une marque distinctive. Aussi le public allemand est-il toujours plus mêlé et correspond ainsi à des manifestations beaucoup moins précises: son art est essentiellement démocratique.

Le milieu constitué par l'individualité n'a alors pas la plasticité latine et du reste n'en saurait trop que faire. Le principe du classement n'est chez l'Allemand qu'une imitation tout extérieure de la vie parisienne et ne peut s'y maintenir que par des moyens étrangers à l'œuvre d'art. En sorte que, plus général sera le caractère d'une manifestation d'art, plus sincèrement nationale elle sera. Wagner le savait fort bien en érigeant son Festspielhaus.

Pourtant c'est la grande ville qui maintenant devra fournir un milieu au drame allemand; seulement, au rebours du Latin qui détermine son influence par un emploi technique très spécial, l'Allemand aura pour tâche d'en généraliser la portée: la musique sera donc son point de départ. D'elle résultera l'emploi des facteurs représentatifs qui, à leur tour, agiront sur l'expression musicale. L'intégrité particulière de cette forme influencera nécessairement l'âme du spectateur et, ne correspondant à aucune des divisions artificiellement adoptées, révèlera à cette âme la possibilité d'une jouissance esthétique qui lui soit adéquate. L'âme allemande créera ainsi, au sein même des plus déplorables imitations, un milieu pour l'art intégral.

¹ Le genre de spleen qu'on éprouve seulement dans les grandes villes doit résulter de ce que l'âme s'arrête momentanément à la première de ces possibilités.

«L'artiste musicien»

En Allemagne, le musicien — premier et essentiel facteur du drame allemand — n'est pas difficile à trouver et par conséquent la réforme représentative ne concernera pas directement le métier de compositeur et pourra se concentrer sur d'autres éléments. Il n'en est pas précisément de même en pays latin. A Paris il est des compositeurs de musique possédant fort bien leur métier et qui n'en seraient pas moins inaptes à saisir l'idée du spectacle musical; car pour la plupart la musique reste malgré tout un jeu superficiel de la forme et la nature de leurs productions n'est pas plus changée par de savants commentaires que l'âge et le crû d'un vin ne peuvent l'être par la seule mention sur l'étiquette d'une bouteille. Le Latin musicien (au sens ordinaire du mot), est une anomalie artistique. La nuance de mépris très caractéristique que le littérateur parisien ressent pour le musicien de sa race est assez justifiée; car en se vouant *exclusivement* à la musique, le Latin témoigne d'une culture personnelle assez médiocre: il ne participe pas au développement de ses contemporains, il se trouve ainsi, plus ou moins conscient, dans l'obligation d'exploiter l'ignorance du bourgeois ou la futilité mondaine, en sorte que ses préentions sont toujours un peu ridicules.¹

Le Latin cultivé et qui veut néanmoins se servir de la musique a pourtant deux échappatoires. Ou bien il cherchera *dans la forme de la musique même* le développement des vertus de sa race, ou bien ce seront ces vertus qui, par leurs manifestations dans *d'autres branches de l'art*, influenceront souverainement son désir musical. Dans le premier cas, il détourne la musique de ses fonctions, lui enlève la forme révélée par l'idée wagnérienne et l'objectif fictif qu'il lui crée alors ne s'adresse plus qu'à l'intelligence de collègues complaisants. Le compositeur perd donc la popularité pour faire des mathématiques musicales dont rien ne peut égaler l'ennui.

Dans le second cas il est *artiste* et comprend instinctivement que la musique est un art d'expression. Ne trouvant pas comme l'Allemand l'objet de cette expression exclusivement et indubitablement dans son

¹ C'est pourquoi, en pays allemand, certains théâtres donnent à ces productions une si large entrée, car évidemment, rien n'est assez faux pour de semblables scènes. Non contentes de s'affubler toute l'année des plumes d'autrui, elles semblent encore rechercher avec prédilection la plus grossière falsification étrangère pour se l'adapter. Peut-être, après tout, est-ce un besoin d'harmonie qui les pousse?

âme, il cherche à le déduire de toutes les autres manifestations de l'art. Or celles-ci ne peuvent captiver son attention que si elles ont un caractère «artistique» très prononcé, c'est-à-dire si elles occupent le degré supérieur dans la hiérarchie de l'art latin. Puisqu'il *veut* la musique, il sentira fortement quelle place elle laisse vacante; mais la haute virtuosité déployée dans les œuvres qui le charment ne lui semblera pas remédier suffisamment à l'absence de l'expression musicale; en sorte qu'il apportera dans cette dernière le même extrême raffinement auquel son âme est habituée ailleurs. D'où il résulte qu'en voulant combler un vide il crée une œuvre d'art indépendante: son genre de virtuosité donne à la musique la même nature accomplie que la virtuosité du peintre ou de littérateur donnait aux œuvres de ces artistes. Et cela est fort naturel, car si le besoin d'harmonie ne s'exerce pas sur tous les facteurs à la fois (ainsi qu'il ne peut le faire que dans le spectacle musical), l'artiste latin le remplace par un besoin *d'équivalence* entre la vibration que produisent pour lui les œuvres d'art sans musique et celles dont sa production personnelle doit être douée par la musique.

De même que le «mathématicien», un tel artiste perd toute popularité. Par contre, son œuvre est «artistique» au plus haut point, en sorte qu'un public propre à la goûter lui est tout de même assuré. Malheureusement la musique ne supporte pas longtemps ce genre d'excès et, comme je l'ai dit, elle devient un vice peu avouable, ce qui restreint le nombre déjà minime de ceux qui la peuvent goûter sous cette forme. Pour la tirer de ce mauvais pas, on lui adjoint alors le poète. Sur des poèmes ciselés avec le plus patient amour, l'artiste s'efforce de composer une musique adéquate. Mais le poème est un chef-d'œuvre en soi; comment donc le relever encore avec une combinaison de sons étrangères à sa facture? Sans s'en douter, le *poète* moderne est venu au-devant de *l'artiste* musicien; plein du désir musical il a confectionné des œuvres étrangères où tout ce que les mots peuvent contenir de suggestion par leur sonorité, leur juxtaposition, et surtout par les divers *plans* de leur signification, a été prodigué. Ces subtiles intentions, en demandant du lecteur une sorte de transposition intime, lui fournissent l'activité personnelle si goûtée du Latin. *C'est cette activité dont l'artiste vient alors s'emparer pour l'exprimer en musique.* Sa musique nous présente de façon très flatteuse la part que le poète isolé nous avait réservée; elle va parfois si loin qu'elle joue presque le rôle du lecteur vis-à-vis du poème: l'auditeur est positivement entraîné *dans* l'œuvre d'art.

Je ne puis analyser ici le rapport qui s'établit alors entre le mot et le son musical. Ce rapport est à la fois trop complexe et trop peu stable. Pourtant il faut avouer que ces artistes sont relativement peu influencés par le procédé wagnérien; leur grand respect pour le poème qu'ils composent les pousse à mettre toute leur incroyable virtuosité à son service, et leur musique devient ainsi «française» au sens philologique du mot. Il en résulte un genre de beauté qui inspire la plus grande confiance pour des œuvres ultérieures.

Sur des organisations aussi distinguées, l'idée du spectacle musical pourra évidemment se développer à coup sûr; et il n'est pas sans intérêt de chercher quelle transformation elle opérera dans leur production.

Le «mathématicien» musical reste pour nous hors de cause; il veut être allemand sans posséder le trésor indispensable pour cela, et français sans mettre en œuvre les hautes qualités de sa race. Ses produits sont bâtards et les meilleurs ne valent que comme curiosités de collectionneur. Ils n'ont donc rien à voir avec l'art *vivant*.

Bien au contraire, celui que j'appelerais *l'artiste-musicien* (par opposition avec le *poète-musicien* allemand), malgré ses prétentions modestes et l'impossibilité esthétique où il se trouve d'orner ses œuvres des commentaires dont les autres sont si prodigues, représente à lui seul le point le plus avancé de la culture latine. Au lieu de suivre le courant général, de se prêter aux évolutions dès longtemps préparées, il a su, le plus souvent inconsciemment car il est artiste avant tout, distinguer dans l'œuvre de Richard Wagner le principe fécondant; il s'est assimilé ce que le génie latin pouvait en comporter et puis, sans broncher, sous l'empire d'une irrésistible impulsion, il s'est mis à l'œuvre. Or ceci témoigne chez lui d'un jugement artistique si sûr, d'un goût si épuré, qu'il n'y a peut-être pas en pays latin de manifestation d'art qui puisse se comparer à la sienne. Les autres artistes développent de leur mieux des éléments déjà existants; il enrichit sa race d'un élément nouveau.

L'objet de la musique en pays latin

Son activité démontre éloquemment que l'existence et la beauté de la musique «française» ne sauraient être autre chose que le résultat du profond respect de l'artiste musicien pour *l'artiste inspiré du désir musical*. En conséquence, le désir musical, même sans la possession du

métier de musicien, est la condition indispensable à l'apparition de n'importe quelle musique «française». *Cette musique ne peut pas exister de son propre chef et doit être comme la floraison d'un désir qui s'étend sur toutes les autres branches de l'art.*¹

Nous avons vu précédemment que le désir musical, en cherchant à s'exprimer hors de la musique, donne à l'œuvre d'art un caractère de suggestion qui demande une sorte de reconstitution intérieure. Le jeu de cette activité réciproque prouve que l'auteur et son public sentent la présence d'un Inconnu, et, tous deux sont trop artistes pour oser remplacer celui-ci par de simples expédients techniques, ils lui laissent une place indéterminée. *Ce jeu constitue l'objet de la musique pour le Latin.*

L'artiste musicien, en composant sa musique, manifeste l'Inconnu, et remplit la place *qu'on lui avait réservée pour cela*. Le rôle des facteurs poétiques et représentatifs dans le spectacle musical se précise ainsi de lui-même, car la place que le peintre, le sculpteur, le poète moderne, laissent instinctivement dans leurs œuvres pour permettre au public de goûter le charme d'une musique inexprimée, donne à des produits d'art une forme éminemment propre à leur réunion intégrale. La réduction nécessaire pour une action simultanée de tous ces facteurs est déjà aux trois quarts accomplie — *et cela... avec le plein assentiment du public...*

Voilà bien véritablement le triomphe de la culture de la forme! De même qu'en astronomie on fixe dans l'infini du ciel la place d'une étoile encore invisible, de même, en un haut degré de perfection du sentiment de la forme, l'Inconnu peut être pressenti et sa place approximativement délimitée.

La loi qui régit l'activité des artistes latins est aussi infaillible que celle qui préside aux calculs de l'astronomie; tous ils prophétisent sans le savoir la venue d'un astre qu'ils ne connaissent pas.

Vienne alors l'artiste musicien, l'artiste qui possède les rayons et sait les diriger, et soudain leurs yeux *verront*.

Le spectacle musical deviendra le foyer où convergeront toutes les virtuosités: celles-ci pourront déduire des conditions attachées à leur réunion et du genre d'intensité qui s'en dégagera, une nouvelle forme pour leur production isolée. Car l'Inconnu désormais révélé, transformera la suggestion en une expression positive, de sorte que la place

¹ Je rappelle ici au lecteur, la signification particulière que j'ai donnée au «désir musical» en traitant des artistes parisiens.

indéterminée qu'on lui réservera ailleurs, devenant soudain *mesurable*, changera considérablement les rapports de l'auteur avec *son* public. L'artiste s'exagérait non pas la portée, mais bien l'étendue de l'élément mystérieux et inconnu; à force de subtiliser la facture de son œuvre en vue d'une plus parfaite suggestion il semblait devoir sombrer dans le néant, et la curiosité de son public, toujours plus excitée, l'encourageait dans cette voie.

En ce moment critique, la musique, *telle qu'il la peut goûter*, vient rendre l'artiste à lui-même: les ressources négligées par excès de culture, elle lui en montre le nouveau prestige, et devant son «désir musical» enfin satisfait, il se découvre une nouvelle source d'énergie et de vigueur.

Norme idéale pour l'artiste musicien et pour le poète-musicien

Pour l'artiste musicien, comme pour le poète musicien, les principes théoriques déduits de l'idée du Worttondrama et leurs résultats techniques tels qu'ils sont exposés dans ma première partie, vont servir de norme idéale. Placée entre les deux productions de ces artistes, l'idée les relie et tend à les attirer l'une vers l'autre. En elle seule pourrait se satisfaire complètement leur besoin d'harmonie, en sorte qu'elle seule peut les garantir contre les écarts pernicieux. L'espace qui les sépare de cet idéal commun suffit largement aux qualités variables de la personnalité: plus *riche* sera le développement intérieur de l'Allemand, plus il pourra fournir de motifs à l'extériorisation de son drame; plus *profond* deviendra le désir de l'artiste latin, mieux il saura conférer à l'acteur seul le droit de commander au tableau scénique.

De la connaissance théorique de l'idée résultera nécessairement une marche progressive vers l'intransigeance pratique.

L'artiste musicien, admirablement secondé par ses collègues dans les branches isolées de l'art, s'appliquera principalement au perfectionnement *technique* des facteurs représentatifs; la valeur respective de ces facteurs et les conditions générales de leur réunion n'offrent pour lui aucune difficulté, car le puissant instinct de la forme le guide.¹

¹ Tout ce que l'on peut tirer d'expression de la mise en scène actuelle, le Parisien l'a fait, et ce sont des considérations d'un ordre étranger qui maintiennent chez lui la convention scénique.

Par contre, ce seront justement ces valeurs respectives entre les facteurs qui feront l'étude particulière du poète-musicien; il pourra donc appliquer presque sans restriction les principes théoriques de la «mise en scène comme moyen d'expression», c'est-à-dire le transport de la musique par voie hiérarchique; tandis que pour le Latin ces principes resteront dans quelque dépendance de l'emploi technique qu'il saura trouver pour se satisfaire.

Néanmoins, pour l'un comme pour l'autre, le seul traité valable sur l'œuvre d'art intégral restera toujours la démonstration théorique et spéculative sur l'idée du Worttondrama; toute autre n'aurait qu'une valeur temporaire.

Or on a vu que cette démonstration n'est pas matière à discussion; jusque dans son détail elle se fonde sur des lois et des faits indépendants du goût personnel de l'artiste: sa valeur théorique est ainsi absolue pour celui *qui veut la musique*.

Appendice

INTRODUCTION

Une convention aussi solidement établie que celle de nos scènes modernes ne peut pas être renversée d'un seul coup, et cela d'autant moins qu'elle correspond presque partout à la majorité des pièces jouées et au goût superficiel d'un public qui ne vient chercher au théâtre qu'une distraction passagère. Cependant il y a des pièces remarquables, anciennes ou modernes, qu'il n'est pas juste d'entraîner toujours dans le monde banal sous prétexte qu'elles sont en minorité. Les auteurs doivent être parfois stupéfiés par les lieux communs dont on affuble leurs ouvrages et se demander si réellement la si complexe et si coûteuse installation de la scène ne pourrait pas fournir un spectacle moins répugnant et mettre à leur disposition des éléments moins barbares. On leur affirme que non, et comme ce sont ceux qui tiennent les ficelles qui le leur affirment, ils se voient obligés non pas de les croire mais de leur céder.

Puisqu'un mobile suffisant leur fait défaut pour provoquer la réforme désirable et qu'il ne se trouve personne pour prendre en mains la défense des auteurs qui ne sont plus, peut-être serait-il possible d'introduire quelques améliorations provisoires par une voie différente.

Les drames de Richard Wagner jouissent actuellement d'un succès extraordinaire, lequel hélas! n'a pas grand'chose à voir avec les intentions du maître. Mais cette incontestable popularité et l'argent dont elle remplit certaines caisses inspirent aux directeurs de théâtre et à leur personnel technique un profond respect et les dispose donc favorablement pour le génie du grand dramaturge. Pourquoi, sous prétexte de wagnérisme scrupuleux, ou de mise en scène fin de siècle, . . . n'exploiterait-on pas une situation aussi avantageuse? Pourquoi ne tenterait-on pas un commencement de réforme représentative avec les drames du maître? Il serait plus facile d'éprouver l'effet produit sur le public par un spectacle nouveau si on lui impose ce spectacle au moyen de pièces dont il ne croit pas devoir contrôler la valeur mais qu'il admire de confiance; et du point de vue artistique cette réforme

serait strictement motivée par le drame lui-même. De plus on aurait l'avantage de pouvoir accoutumer l'œil du spectateur à un genre d'harmonie qu'il ne ressentirait peut-être pas d'emblée et qui serait d'autant plus évidente qu'elle s'opposerait aux autres spectacles de la semaine.

J'ai traité de la scène de Bayreuth dans un chapitre particulier et n'y veux pas revenir. Comme elle n'est pas installée sur des données essentiellement différentes de celles de nos théâtres, on peut y appliquer directement les mêmes modifications techniques.

Quant à ces modifications on comprendra qu'elles soient d'ordre trop exclusivement technique pour être indiquées ici; du reste la première partie de cette étude, en posant l'idéal à poursuivre, marque clairement sur quels points la réforme doit porter. Voici, en très court abrégé, quels sont ces points.

La peinture doit renoncer à sa souveraineté si ce n'est de fait au moins d'apparence; l'éclairage confirmera cette subordination de la peinture en se dégageant d'une grande partie de ses obligations envers elle et en développant avec le plus grand soin ses propres appareils. L'emploi de ce que nous appelons la rampe sera réduit à un minimum extrême et l'on ira parfois jusqu'à l'annuler complètement. La praticabilité sera élevée au premier rang entre les facteurs représentatifs et par ce fait mettra momentanément hors de service certaines installations de la scène. Enfin les acteurs auront à se familiariser avec le nouvel état de choses et chercheront à s'en rapprocher par un sacrifice toujours plus complet et conscient de leur propre volonté en faveur de l'harmonie générale. Tout ceci, nous le savons, exclut la recherche de l'illusion scénique.

La scène moderne n'oppose à une tentative de réforme qu'un seul obstacle sérieux. L'exiguïté des coulisses (par quoi j'entends ici les portions de la scène invisibles au public) rend le développement et le rapide maniement des praticables fort difficile. Aussi est-ce sur ce point essentiel que l'amélioration doit être le plus décisive. Ceux qui visitent une scène pour la première fois sont d'ordinaire confondus par la grossièreté des engins que l'on y emploie et le caractère enfantin et primitif de certaines installations. Comment, disent-ils, alors que la science met à la disposition de l'industrie des chefs-d'œuvre de construction et de précision, le théâtre tant prôné comme institution artistique n'a que des jouets d'enfants pour amuser le public? Effectivement cela est singulier; mais l'importance que l'on donne à la peinture l'explique amplement. Si l'on remet ce facteur coûteux à sa

place normale les frais énormes qu'il occasionne diminuent très sensiblement et pourront se porter alors sur un objet plus digne d'attention. C'est surtout le principe actuel des praticables qui paralyse l'agencement raisonné de ceux-ci; l'importance du premier des facteurs en ordre hiérarchique à partir de l'acteur exigeait pourtant que l'on apportât à sa construction un soin spécial, or c'est justement l'inverse qui a lieu; les boîtes carrées, les cadres, les planches, etc., tout le grotesque appareil de la praticabilité sur nos théâtres témoigne de l'ignorance absolue où se trouve le metteur en scène moderne sur l'importance de ce facteur. Toutes les ressources de la mécanique doivent au contraire être mises à réquisition pour faciliter le développement des praticables et leur rapide maniement; et le rejet de l'illusion scénique donne au constructeur une licence certes fort appréciable à cet égard.

Mais le principe hiérarchique ne trouve son application que sous les ordres de la musique; c'est même la musique seule qui pouvait en signaler l'existence; aussi peut-on se demander l'utilité qu'une réforme représentative faite sur ce principe pourrait avoir pour des œuvres dramatiques où la musique ne joue pas ce rôle, où même la musique est complètement absente.

Le vice capital de la mise en scène moderne est dans la *convention* (justifiée apparemment par la peinture) et qui paralyse toute l'économie technique. Une convention est toujours réfractaire à n'importe quels développements et ne vaut que par sa rigidité; d'autre part une attaque arbitraire ne créera jamais qu'une autre sorte de convention. Si donc nous voulons faire de la mise en scène un engin souple et maniable, capable d'obéir aux injonctions du dramaturge quelles qu'elles soient, c'est-à-dire si nous voulons mettre la convention scénique hors de cours, ce ne pourra jamais être qu'en lui opposant une forme dramatique dont les éléments parfaitement légitimes entraînent *avec nécessité* un nouveau principe représentatif; et ce nouveau principe, n'émanant que de l'œuvre d'art, n'aura donc aucun des caractères de ce qu'on appelle la convention. L'économie technique de la scène n'étant plus soumise qu'à des lois *naturelles* se trouvera donc libre ainsi qu'un organisme vivant. Evidemment, c'est la musique seule qui lui confère le titre de moyen d'expression, mais le fait que la mise en scène puisse atteindre à ce degré supérieur prouvera qu'elle est devenue capable de réaliser toutes les intentions du dramaturge, et qu'à des degrés inférieurs elle saura lui prêter un concours intelligent.

En nous servant de la musique pour opérer la réforme représen-

tative, nous nous emparons donc du seul moyen qui soit actuellement à notre disposition pour cela; et comme les drames de Richard Wagner sont pour nous les seuls où la musique occupe incontestablement le rang qui est le sien, ma proposition se trouve, me semble-t-il, suffisamment justifiée.

Le *Ring* et *Tristan* occupent les deux extrêmes représentatifs dans l'œuvre de Richard Wagner. L'exécution de *Tristan* peut se faire tout entière sur le principe expressif de la mise en scène tandis que celle du *Ring* doit, comme nous l'avons vu, user de compromis pour neutraliser l'erreur technique dont il souffre. J'ai donc pris ces deux drames comme exemple. Mais les dimensions du *Ring* ne permettent de tracer ici que les notions préliminaires qui doivent régulariser sa mise en scène.¹ *Tristan*, par contre, sera traité avec plus de détails bien qu'à un point de vue tout à fait général car le scénario complet d'un drame de Wagner doit revêtir une forme que ce volume ne comporte pas.

NOTIONS PRÉLIMINAIRES POUR LA MISE EN SCÈNE DU « RING »

Richard Wagner a joint à ses partitions de nombreuses indications scéniques qu'il est impossible de ne pas prendre en sérieuse considération. Pourtant, malgré leur nombre, elles sont loin de donner une vision représentative complète, et sont même, en ce qui concerne les personnages seulement, tout à fait fragmentaires. Leur constante authenticité n'est d'ailleurs pas un fait prouvé, ni leur place dans le texte poétique-musical toujours définitivement fixée. Or ce sont néanmoins les seules volontés que le maître nous ait laissées sur ce sujet. Divers écrits en traitent aussi, mais d'une façon très générale et détachée de la partition. Quant aux manuscrits de mise en scène non publiés, nous savons trop bien que Wagner lui-même cherchait sa voie pour la forme représentative, — de sorte que si ces manuscrits sont simplement le

¹ Ces notions sont extraites d'un projet complet et minutieusement détaillé que l'auteur se propose de publier avec de nombreuses illustrations.

relevé des représentations d'autrefois, ils n'ont qu'une valeur infiniment relative puisque ces représentations ne semblaient au maître qu'un début incertain dans le nouveau domaine de la «scenischen Dramaturgie»¹; et si, par impossible, ce sont des projets complets de mise en scène, rédigés indépendamment des représentations, ils doivent, à côté des précieuses indications, porter la trace du défaut technique dont nous avons traité dans la Seconde Partie. Du reste, le seul fait que Wagner ait consenti à publier ses partitions sans joindre à chacune d'elles un traité complet de mise en scène, correspond au silence relatif qu'il garde dans ses écrits sur la forme représentative de son drame en général. De sorte qu'autant nous possédons d'instructions du maître pour l'interprétation et la juste convenance du texte poétique-musical, autant les notions *correspondantes* pour l'art scénique nous font absolument défaut de sa part; car tous les livres de mise en scène imaginables de la main même de l'auteur ne combleront pas le vide laissé par lui sur ce sujet dans ses écrits.

Il reste encore ce qu'on nomme la tradition; mais elle doit subir le même sort que les livres de mise en scène; car elle dépend des mêmes éléments incomplets ou défectueux, et, de plus, son authenticité repose non seulement sur la mémoire des témoins, mais surtout sur leur plus ou moins de jugement — elle est donc toujours incertaine.

De tout ceci résulte que la valeur des seules indications que nous possédions — celles jointes à la partition — reste dépendante d'une intention générale dont nous ignorons la teneur et qui plus est, dont nous sommes obligés de suspecter parfois l'opportunité. — Que nous reste-t-il donc, si d'une part le texte poétique-musical est infirmé par une conception scénique défectueuse au point de vue technique, et si de l'autre part les indications jointes à ce texte n'ont qu'une portée relative?

Il nous reste ce que j'appellerai *l'unité d'intention*; et cette unité sera la seule justification valable de toute la mise en scène pour les drames de Richard Wagner. — En quoi consiste-t-elle?

On sait que le Worttondrama retombe tout entier sur son auteur, c'est-à-dire qu'en fixant par sa partition, — et plus particulièrement par la durée musicale —, les proportions de son drame tant dans le temps que dans l'espace, il doit avoir fait rentrer dans sa conception première toute la forme représentative (mise en scène), autrement il ne peut espérer d'unité. C'est cette unité qui manque aux drames de

¹ Gesammelte Schriften X, «Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882».

Richard Wagner. Il faut donc la remplacer, et pour cela s'assimiler le plus complètement possible chacune de ses partitions; les opposer ensuite les unes aux autres pour chercher ce qu'elles pourraient trahir par là des intentions de l'auteur; s'efforcer de les mettre d'accord avec les indications scéniques jointes au texte poétique-musical; puis enfin, sous l'influence de ces études préliminaires, concevoir, pour chacune d'elles une forme représentative indépendante. Nécessairement cette dernière portera la marque de l'individualité dont elles est née. Il reste donc encore à la purifier autant qu'il est possible des éléments trop personnels. C'est là la seule partie réellement critique de l'opération; avant tout elle demande le plus grand respect vis-à-vis de l'auteur. Mais, seul, ce respect serait improductif. Pour diriger notre jugement et le sauver des écarts qu'une admiration fanatique ou une trop grande liberté pourraient occasionner, l'amour est indispensable: non pas l'amour vague que nous porterions à l'auteur d'œuvres très séduisantes, mais bien le sentiment profond et *tout personnel* qu'un homme tel que Richard Wagner inspire à qui veut le connaître. Le respect nous apprendra les sacrifices à faire dans notre vision individuelle et favorite pour nous rapprocher des intentions essentielles du maître; — l'amour nous autorisera à une grande liberté de choix en faveur de l'harmonie et de l'intensité représentative.

Ainsi préparée, *l'unité* ne saurait manquer; et son caractère est absolu en ce sens que rien ne peut la remplacer, si ce n'est l'unité produite *dans les mêmes conditions* par une autre individualité. Or il est probable qu'après divers essais de ce genre, il se créera une *unité moyenne*; car les divergences se trouvant tout naturellement placées sur des motifs secondaires il sera facile de les concilier; tandis que les principes essentiels ayant même origine présenteront la plus grande analogie.

L'unité d'intention est donc, comme je l'ai dit, la condition première pour la mise en scène des drames de Richard Wagner, puisqu'en cherchant à remplacer l'unité originelle qui leur fait défaut, elle tend à instituer, non plus une tradition paresseuse, mais une forme représentative définitive.

Le travail d'assimilation préparatoire ne peut naturellement pas être indiqué ici; — c'est du projet déjà fort avancé et mûri que je veux tirer les données générales.

En traitant du *Ring* dans la partie précédente j'ai négligé avec intention de relever la forme particulière du *Rheingold*. — Ce prélude, — ou comme le nomme Wagner: «Veille» à la trilogie du *Ring*, —

occupe dans l'œuvre du maître une place tout à fait spéciale, et constitue même pour l'histoire du théâtre une apparition unique en son genre.

Considérons d'abord qu'à l'entrée d'un drame immense, et selon sa dénomination, il doit contenir une action distincte de celle qui le suivra; sinon, dans un isolement arbitraire, il ne serait pourtant qu'un premier acte sans plus. — Ensuite, l'emploi de la musique en de telles dimensions, comporte nécessairement une somme de développements dont il faut ménager le cours; ce prélude offrira donc de par sa position le moins de développements possible, et se contentera d'énoncer les éléments de l'expression dramatique dont les combinaisons serviront à la trame des parties suivantes.

Voilà tout ce qu'on peut prévoir sans avoir connaissance de la partition elle-même. Inutile de dire que le *Rheingold* remplit excellentement ces deux conditions.

Mais dès lors, et avant d'entrer dans le détail de la partition, il reste encore au point de vue représentatif une condition générale et essentielle. — Le prélude d'un drame où les phénomènes de la nature jouent un rôle réaliste aussi prépondérant, a l'obligation de contenir soit un genre de phénomènes très différents, soit le même, mais en une forme en quelque sorte hiératique qui motive l'extrême et constant réalisme des parties suivantes. En d'autres termes, un drame sur ces données ne peut avoir qu'une origine mystique que son prélude, en tant que tel, doit exprimer avec clarté.

Comment Wagner a-t-il conçu, à ce point de vue, son «*Vorabend*»?

Le *Rheingold* est une œuvre dont la portée est en quelque sorte ésotérique; sa représentation n'est pas sans analogie avec les images dont les sages d'un pays se servent pour communiquer à l'entendement populaire leur doctrine. Ces images, lorsqu'elles ne sont pas purement symboliques, contiennent déjà, en un certain développement, la clef du sanctuaire caché; elles ne sont jamais tout à fait illustratives et correspondent ainsi aux degrés très divers des intelligences. Par leur moyen l'*Indiscible* peut être entrevu des âmes contemplatives.

Ceux qui ont le bonheur d'assister à une représentation du *Rheingold* à Bayreuth, — c'est-à-dire, malgré les défauts essentiels et dououreux de la représentation, dans la disposition d'esprit seule désirable, — connaissent l'émotion sans précédent causée par la constante révélation de l'*Indicible* au contact non moins constant des beaux voiles qui la recouvrent. Nous savons pourtant que l'idéalisme imma-

nent au Worttondrama revêt un tel caractère. Qu'est-ce qui distingue alors l'idéalisme du *Rheingold* de tous les autres?

C'est, je le répète, sa nature ésotérique: c'est-à-dire ici, que la révélation musicale qui *correspondrait* dans le *Rheingold* à celle des autres *drames de Wagner*, n'est en quelque sorte qu'un premier stage dans la connaissance: la forme particulière de ce prélude, tant comme fiction que comme expression poétique-musicale, n'épuise pas le contenu de l'intention dramatique; et pourtant, chose étrange, — la présentation de ces moyens combinés ainsi qu'ils le sont, suffit à nous faire entrevoir la révélation cachée sous la musique elle-même. Bref, la fiction représentative est d'une nature si élémentaire dans le *Rheingold* qu'elle comporte une *fiction musicale* dont la portée rayonne encore en un troisième degré.

Ce fait, qui ressort du public, doit tenir, me semble-t-il principalement au respect solennel dont on se sent saisi au début d'une Oeuvre aussi colossale que le *Ring*. En effet, la dimension a de l'influence sur l'esprit du spectateur, et celui-ci est en droit de supposer que le poète-musicien ne retiendra pas son attention aussi longtemps sans lui communiquer une suite d'impressions extraordinaires. Et la forme élémentaire des motifs musicaux le confirme dans son opinion: il sent que l'on pose dans ce prélude les bases nécessaires à soutenir quelque gigantesque édifice, et que sa portée s'étend ainsi bien au-delà de ses formes abruptes. — Dans ces dispositions, et étant donné la fiction particulière du *Rheingold*, l'œuvre d'art se réfléchit doublement en nous: d'abord comme œuvre d'art; ensuite comme figurant le *début de toute activité*; et cette seconde image est évidemment différente de celle évoquée plus tard par les conséquences multiples d'un tel début.

On m'accusera ici de vouloir analyser d'une façon fort lourde ce qui n'est justement pas analysable. J'en conviens; mais je n'ai pas non plus la prétention de toucher à un domaine que seul le sentiment intuitif peut aborder. Le but que je poursuis m'autorise néanmoins à tenter, par une démonstration forcément et volontairement très incomplète, de faire comprendre à mon lecteur l'origine de ma vision pour la mise en scène du *Rheingold* et de la justifier aussi en la plaçant dans l'œuvre et hors du simple désir personnel.

Le spectateur a besoin pendant la représentation du *Rheingold* non seulement qu'on dégage sa vision de tous les motifs accidentels, puisqu'instinctivement il sent que l'accident appartient aux développements et non pas à l'énoncé primitif, — mais encore que la forme

représentative donnée à cet énoncé lui permette à lui, spectateur, de se livrer le plus complètement possible à ce que j'ai appelé superficiellement le second degré de la connaissance, dont le *Rheingold* a l'indicible secret. Or pour cela la forme représentative des parties suivantes ne reste pas sans influence; du rapport que l'on saura établir entre elle et la vision spéciale au *Rheingold* dépend le pouvoir qu'aura le spectateur à répandre tacitement sur les parties suivantes la magie d'une révélation qu'elles ne fournissent plus à elles seules. Le souvenir indéfinissable du *Rheingold* doit rester vivace pour le spectateur durant tout le reste du drame; et cela non pas en abstraction, ce qui du reste serait impossible, mais en un passé tangible dont l'image puisse se reproduire inconsciemment, alors que l'âme entière semble pourtant absorbée par le développement dramatique.

Ma mise en scène du *Ring* se divise ainsi en deux parties distinctes et par cela dépendantes l'une de l'autre: 1. *Rheingold*; 2. *Walküre*, *Siegfried* et *Götterdämmerung*. — Si particulièrement pour ces dernières nous avons à user de compromis, le *Rheingold* en subira les conséquences; avant donc de composer sa mise en scène il s'agit de rechercher en quoi vont consister les compromis pour les autres parties. Nous pourrons voir ensuite si le caractère essentiel que nous avons signalé comme devant appartenir au prélude de l'immense drame est compatible avec l'opposition nécessaire des deux formes représentatives.

Le degré et le caractère du réalisme dans la conception d'un Worttondrama est réglé par la loi restrictive qui oppose le signe à l'expression. Le mépris de cette loi infirmera donc la conception même d'un drame où le réalisme joue un rôle prépondérant. Pour en rétablir l'intégrité durant la représentation il sera nécessaire de sacrifier tantôt une partie du signe, tantôt une partie de l'expression, — ce qui entraînera une réduction d'intensité dans tous les passages du texte poétique-musical où ces éléments contraires se touchent consécutivement. Pour atténuer ce grave inconvénient l'on devra, par quelque artifice, conserver aux deux éléments le plus haut degré possible d'intensité vis-à-vis du public et, dans ce but, transformer assez sensiblement le caractère du réalisme représentatif. Or cela n'est possible qu'en se rapprochant plus ou moins de la forme *expressive* du spectacle; de sorte que, si, par exemple, le *Rheingold* avait besoin de cette forme pour se distinguer suffisamment des autres parties du drame, l'expansion de sa mise en scène se trouverait diminuée par le nouveau caractère du réalisme qui la suivrait.

Wagner a créé dans le *Rheingold* une harmonie semblable à celle de *Parsifal*, mais avec des moyens très différents. La mobilité idéale du spectacle, mobilité qui dans *Parsifal*, tenait intimement au genre d'existence des personnages, s'en dégage un peu dans le *Rheingold* et semble devenir positivement expressive; seulement il faut remarquer que la nature élémentaire des moyens poétiques-musicaux n'autorise pas ici l'indépendance complète du spectacle; la prédominance des facteurs intelligibles de la parole sur ceux de l'expression musicale entraîne avec elle une suite réaliste dans le temps, un rapport de cause à effet des plus accentués. De sorte que, s'il y a mobilité idéale, ce ne peut être la conséquence directe d'une certaine quantité d'expression, mais simplement l'obligation de contre-balancer vis-à-vis du public la suite trop réaliste par un semblant de toute présence représentative.

En ceci Wagner a pleinement réussi: nous assistons à une série d'actes dépendant les uns des autres, et néanmoins, à la fin du merveilleux «Vorabend», dans l'épanouissement qui le termine, nous conservons une impression d'ensemble qui tient lieu de la *simultanéité*: nous n'avons pas tourné les feuillets numérotés, mais nous avons parcouru des yeux un vaste tableau. Le degré d'expression représentative dont nous avons besoin pour atténuer le défaut de réalisme des parties suivantes diminue en effet l'étendue de celui que nous pourrions employer dans le *Rheingold*; mais cela se trouve correspondre à la structure spéciale de ce dernier; car sa combinaison poétique-musicale ne comporte pas un haut degré d'expression scénique, et nous savons qu'en se rapprochant du signe la mise en scène ne s'enrichit pas mais trouve son expression dans sa réduction même, la quantité du signe restant toujours minimale dans le Worttondrama. Pourtant la mobilité et le caractère élémentaire du spectacle dans le *Rheingold* permettent de donner à cette réduction même un genre d'expression qui s'opposera avec tant de puissance à celui des parties suivantes qu'il pourra sembler supérieur et s'imposera comme tel à l'imagination. La forme hiératique qu'à première vue le prélude d'un drame de paysage du genre du *Ring* nous semblait comporter, se trouve ainsi confirmée par le drame lui-même; et aucune forme ne pourrait être plus favorable au jeu des artifices dont on doit user pour les parties suivantes, ni mieux s'en distinguer, — le hiératisme étant de nature *exclusive*.

Mais il faut m'expliquer encore sur la signification que j'attache au mot: *hiératisme*. J'entends parler du caractère général de la mise en scène, et en particulier la forme à donner aux phénomènes de la

nature dont le *Rheingold* se compose. Trois éléments y sont représentés successivement: l'Eau, le Plein-air, le Feu. Or il va de soi que c'est en leur aspect *typique* qu'ils ont à paraître: le contenu du *Rheingold*, et sa situation à l'entrée du drame du Ring ne permettent pas d'hésiter là-dessus. Mais des motifs aussi élémentaires, livrés à eux-mêmes, fourniront toujours des combinaisons plus ou moins accidentelles qui, sans altérer le type, lui enlèveront cependant de sa plasticité. Je peux donc enfermer leur aspect dans des limites étroites et c'est là qu'intervient l'esprit hiératique. Nous ne pouvons pas saisir autrement qu'en abstraction l'harmonie suprême contenue dans chaque accident de la nature; pour nous en faire néanmoins une image il est nécessaire de traduire l'ensemble des motifs en un langage accessible à nos sens, de même que les prêtres rendent le mystère tangible en le revêtant d'attributs propres à satisfaire notre besoin de forme. L'intention principale qui guide le choix de ces attributs est de préserver leur symbole de tout écart arbitraire, de le mettre hors des fluctuations du goût. Pour cela leur composition repose toujours sur une notion positive qui la justifie. L'hiératisme est donc éminemment conservateur; il pose des limites aux vœux individuels. La représentation des motifs élémentaires du *Rheingold* doit de même échapper à tout désir arbitraire, à toute discussion, et imposer ses types en une forme qui exclue toute possibilité accidentelle. Cela constitue donc bien une sorte de hiératisme, ou, si l'on préfère, de stylisation, bien que ce dernier mot implique une manifestation trop arbitraire pour servir à notre but.

Avec ces données générales, nous pourrons composer librement d'un côté la mise en scène du *Rheingold*, — de l'autre celle de la *Walküre*, *Siegfried* et *Götterdämmerung*, certains de ne pas empiéter sur leurs domaines respectifs.

Cherchons maintenant dans quels rapports se trouvent les 4 parties entre elles; car elles se distinguent chacune par un caractère différent dont il faut trouver l'origine dans l'intention dramatique qui les a réunies. — Cette intention se résume en la personne du dieu Wotan. C'est Wotan qui provoque le spectacle; sans Wotan le *drame* cesse d'exister. Les événements qui se déroulent sont tous l'accomplissement de sa volonté divine. C'est donc une question de relation et il sera nécessaire de rapporter tous les événements à leur point de départ, la volonté de Wotan, et d'en régler la manifestation sur les fluctuations de cette volonté. Nous avons ainsi deux conditions fondamentales, à savoir, que cette volonté soit toujours présente et que les

événements soient doués d'une vie correspondant à celle que cette volonté leur impose.

Ce qui constitue l'essence du drame, c'est que les événements provoqués par le dieu se trouvent en contradiction avec le mobile intime de son activité, — qu'il en devient conscient, — et que, impuissant à en arrêter ou à en détourner le cours, il renonce à les diriger et se pose, malgré lui, en spectateur passif, attendant le dénouement qui doit consommer sa ruine. Le drame se divise donc, de ce point de vue, en deux parties; la première met en scène la volonté *active*, la seconde la volonté *passive* de Wotan: soit d'une part *Rheingold* et *Walküre*, et, de l'autre part *Siegfried* et *Götterdämmerung*.

Cette seconde partie marque clairement comme quoi *ne pas vouloir* ne constitue pas un élément de liberté; pour un dieu surtout, l'activité ne cesse que par la ruine complète: Wotan, en renonçant à diriger ses créatures ne leur donne pas pour cela l'indépendance, mais il les livre sans défense aux périls de l'existence qu'il leur a faite, et leur refuse ainsi *volontairement* son secours. D'où résulte que c'est alors que le spectacle, en tant que tel, atteint un haut degré d'intensité; — car Wotan en fait plus étroitement partie que jamais; il renonce, donc il consent à tout, et s'identifie avec sa créature abandonnée. Pour cette raison la *Götterdämmerung* peut s'écouler sur la scène en l'absence personnelle du dieu. — En effet, plus la ruine est imminente, plus aussi l'action, quelle qu'elle soit, *contient* implicitement celui qu'elle menace. Grâce à la musique le poète-musicien a pu nous présenter cette étrange synthèse; le drame essentiel, établi dans les parties précédentes, met à sa disposition un si riche matériel que désormais par son moyen il est en droit d'user de simple suggestion vis-à-vis du public. L'action scénique lui sert alors de durée seulement, et s'oppose à l'intensité de l'expression musicale, puisque c'est cette expression qui contient seule le drame essentiel. La puissance extraordinaire de la *Götterdämmerung* est ainsi un résultat direct des dimensions colossales du drame; sans un pareil développement, l'expression, devenue purement musicale dans cette dernière partie, resterait inintelligible.

Au point de vue représentatif cette disposition est des plus curieuses; la vie scénique semble indépendante d'une intensité d'expression disproportionnée à la signification formelle du spectacle, et néanmoins la musique lui fournit durée et proportions: indissolublement unies, leur valeur est pourtant différente. Et il doit en être ainsi; cette divergence peut seule communiquer au public l'intention du

poète-musicien. Il s'agit donc de la rendre parfaitement sensible, et que le moins prévenu soit en mesure de la goûter indubitablement sans le secours de sa réflexion. La partition ne supportant comme il va sans dire aucune modification, c'est le spectacle qui devra marquer la situation particulière en se distinguant dans son principe de celui des parties précédentes. Si nous voulons rendre sensible la voie indépendante suivie par le drame intérieur, — l'action essentielle — il sera donc nécessaire d'avoir établi avec précision une forme représentative adéquate à la vie des parties précédentes, puis, soudain, en abordant la *Götterdämmerung*, d'y substituer une forme très sensiblement différente: la symphonie continuera la vision déjà connue, et l'action dramatique, collatérale, qui lui sert de durée, trouvera dans la nouvelle mise en scène un moyen de s'affirmer indépendamment de la suggestion musicale.

Le drame nous fournit un motif suffisant pour l'emploi de ce procédé: Wotan cesse de paraître sur la scène dès que l'on quitte le monde héroïque pour entrer dans la société arbitraire des simples mortels. La mise en scène peut facilement marquer cette chute, mais elle devra en forcer la note pour éviter tout malentendu.

Il faudrait trouver ce qui caractérise représentativement le monde héroïque et le distinguer du monde arbitraire. — Le *Ring* de Richard Wagner ne peut baser la mise en scène que très indirectement sur le fond mythique d'où il est tiré. La signification non pas symbolique, mais au contraire *typique*, y a atteint une précision qui élève le drame bien au-dessus de n'importe quelle couleur mythologique; et cette signification est de telle nature que nous désirons pouvoir vêtir les personnages à notre gré et les placer dans un cadre qui les rapproche de nous. Il n'y a qu'une façon de répondre à ce besoin, — c'est de ne parler qu'aux nécessités les plus élémentaires du vêtement et du décor. Voilà donc un caractère qui n'a rien de contraire à la manifestation du monde héroïque, et semble plutôt devoir l'exprimer avec beaucoup de clarté. Quant au monde arbitraire, il sera traité arbitrairement; et comme il ne suffirait pas pour cela de charger le tableau scénique de détails superflus, il en faut altérer le principe même.

Nous aurons ainsi au commencement du drame le *Rheingold*, et à la fin la *Götterdämmerung*, dont le caractère représentatif doit se distinguer de celui des parties intermédiaires. Le caractère du *Rheingold* est déjà fixé; celui de la *Götterdämmerung* va dépendre de l'expression particulière exigée par la *Walküre* et *Siegfried*; car il va de

soi qu'une forme arbitraire ne l'est que par opposition avec une autre, et n'a rien d'absolu par elle-même. Entre la *Walküre* et *Siegfried* il y a parallélisme évident. Ce qui les distingue pourtant définitivement l'un de l'autre, c'est que la *Walküre* est encore dominée par la volonté active de Wotan, tandis que *Siegfried* n'est plus que la drame poursuivant son cours sans l'intervention *directe* de cette volonté. *Siegfried*, par son essence même, forme donc davantage «spectacle» que ne le fait la *Walküre*. Par quoi il faut entendre que la personnalité de Wotan, tendant à s'identifier toujours plus avec l'action scénique, rapproche dans *Siegfried* les deux pôles du drame jusqu'à les réunir dans la *Götterdämmerung* en une expression simultanée.

L'équilibre poétique-musical et la richesse représentative très caractéristique de *Siegfried* (je parle surtout des deux premiers actes), viennent sans doute de ce que l'identité des deux points n'est pas encore atteinte: Wotan est encore visible, et nous le voyons se contempler lui-même comme en une eau tranquille. Plus tard, l'œuvre de destruction l'entraînera dans un irrésistible courant: nous entendrons alors la voix puissante du dieu, mais nous ne pourrons plus voir son visage.

Ce que j'ai appelé l'élément de *toute-présence* musicale, — celui qui dans le *Ring* traite de la personne même de Wotan, — se trouve placé dans *Siegfried*, malgré la suite éminemment réaliste des faits, dans un rapport parfaitement harmonieux avec l'élément *épisodique*. En sorte que le problème représentatif y est résolu par ce même réalisme qui ailleurs le rend insoluble.

La *Walküre* est moins heureuse. A bien des points de vue elle peut être considérée comme la partie de l'œuvre de Wagner la plus difficile à mettre en scène.

On sait que sa popularité repose sur le charme particulier de certains épisodes, lesquels, grâce à de nombreuses coupures, prennent sur nos théâtres un relief tout à fait exagéré. Pour distraire le public on lui présente consécutivement un adultère-incestueux, une querelle de ménage, des amants aux abois, etc., etc... ; — et comme tout cela est fort séduisant en soi, personne n'en cherche la raison d'être. Or, pourquoi de tous les drames du maître, cette partie est-elle la seule que nos théâtres réussissent à complètement défigurer? L'apparition d'un *Wanderer* dans *Siegfried*, quelque mutilation qu'on lui fasse subir, reste inaltérable: le seul fait que Wotan paraisse réalise déjà la pensée sublime du dramaturge. L'invisible présence du dieu dans le premier acte de la *Walküre*, la fière stature de ce dieu dans le

second acte, alors que traqué par sa propre volonté le héros sent le monde se dérober à lui, son intervention désespérée et définitive au troisième acte, — sont par contre des motifs si complexes, et pour les saisir il est si indispensable que le spectateur prête la plus respectueuse attention au langage du poète-musicien, qu'un tact infini suffit à peine au metteur en scène s'il veut être en quelque mesure digne de ses fonctions.

C'est qu'ici le défaut technique que j'ai signalé dans la conception représentative du maître se trouve à découvert; le principe réaliste du spectacle a fait violence au drame, et d'un bout à l'autre de la *Walküre* on sent la lutte acharnée du poète-musicien contre un élément réfractaire à sa puissante volonté.

En effet, le réalisme scénique confère à l'épisode une importance qui peut devenir incompatible avec la toute-présence musicale. Les heureuses combinaisons de *Siegfried* et de la *Götterdämmerung* sont relativement accidentnelles; la *Walküre* est là pour en témoigner. Elle démontre, d'une façon malheureusement trop brillante, que le Wortton-drama ne saurait se fonder sur le réalisme, mais qu'il le comporte seulement à titre de moyen d'expression dont l'usage *facultatif*, — de même que pour «l'illusion scénique», — dépend d'un principe supérieur. Dans les *Maîtres-chanteurs*, *Siegfried*, *Götterdämmerung*, Wagner a entraîné ce réalisme dans son intention dramatique; dans la *Walküre*, c'est le réalisme qui a entraîné le maître. Aussi est-on relativement excusable si l'on méconnaît la portée de cette œuvre, — et les récriminations à cet égard sont-elles injustes. Car, alors que nous avions besoin de toutes nos facultés visuelles pour distinguer l'action cachée, le dramaturge nous éblouit de telle sorte que c'est en vain qu'il découvre les profondeurs de sa pensée: pour les *voir* nous devrions fermer les yeux. Or, si au premier acte de *Tristan*, Wagner nous montre progressivement et avec de grands ménagements que c'est là l'attitude qu'il demande de nous, — devant le prestigieux spectacle de la *Walküre* nous ne saurions le soupçonner d'une semblable intention.

Il est impossible de mesurer le prodigieux génie qu'il a fallu pour établir en ces conditions la partition de la *Walküre*, et contraindre les éléments réfractaires à dépasser les limites de leur pouvoir.¹ Le

¹ Le second acte, en particulier, présente un exemple curieux. Dans cet acte le maître remplace par une disposition particulière des événements ce que la forme rigide du spectacle lui refuse d'autre part. Sans doute, ce procédé est *indirect*, et en ce sens contraire au caractère essentiel du Wortton-

metteur en scène a donc ici la charge de rétablir artificiellement, en faveur du texte poétique-musical, l'équilibre représentatif que le principe du réalisme a si fort altéré. Il cherchera à donner aux divers tableaux qui tous dans la *Walküre* sont exclusivement destinés à la partie épisodique du drame, un aspect extrêmement simple qui les rapproche de la forme nécessaire aux passages où le drame intérieur se développe en quelque sorte hors de la décoration. Cette disposition augmentera beaucoup le relief des personnages tout en atténuant la réalité matérielle du spectacle, et ainsi l'intensité musicale, sans être mise en défaut par la mise en scène, reprendra la place que l'action du drame lui assigne. En outre, la composition du décor, (particulièrement des décors du deuxième et du troisième acte), — fera converger les installations destinées aux événements épisodiques sur celles que l'on réservera à l'expansion de la toute-présence musicale; et l'on aura soin que ces dernières n'entrent pas en contact direct avec l'épisode accidentel, c'est-à-dire que les personnages n'en fassent jamais usage hors des scènes où la concentration est à son maximum. Or, il se trouve que l'expression du drame intérieur, quand elle est confiée directement à la déclamation des personnages, sépare ceux-ci plus ou moins du décor. Le premier-plan leur sera donc réservé. De là, par les mille nuances dont dispose le poète-musicien, on arrive à la vie purement décorative. En établissant ses décors sur ce principe la *Walküre* marque très nettement ce qui la distingue de *Siegfried*; car dans les deux premiers actes de *Siegfried* le drame intérieur ne s'exprime qu'indirectement: Wotan-Wanderer qui en est le porteur nous le communique par sa seule présence à *l'arrière-plan* et cette présence n'est alors expressive qu'en raison d'une action épisodique très absorbante. Ainsi, quoique parallèle, la disposition générale du spectacle est pour *Siegfried* exactement l'inverse de celle de la *Walküre*.

Le dernier acte de la *Walküre* se retrouve dans *Siegfried* et dans la *Götterdämmerung*; il constitue pour l'œil non seulement le trait d'union entre les trois parties, mais le ramène toujours de nouveau au point le plus sensible du drame. Par ce fait il acquiert la valeur d'un rôle dramatique et sera traité comme tel. D'où il ne faudrait

drama; mais, confiant en sa propre puissance, un Richard Wagner pouvait se le permettre. Ainsi, par exemple, l'entrée de Siegmund et Sieglinde succédant immédiatement à la scène entre Wotan et Brünnhilde, provoque, par ce seul fait, dans l'âme du spectateur, le genre de révolte solennelle qu'un principe scénique plus souple aurait su éveiller et entretenir dès longtemps et sans effort.

certes pas conclure que sa facture doive être particulièrement riche en motifs pittoresques! Bien au contraire; là plus que jamais c'est l'Acteur qui commande à la décoration. Le grand nombre et le caractère différent des scènes que ce tableau comporte, oblige le décorateur à créer une sorte de relief géographique dont les divers plans parfaitement mesurés sur l'action poétique-musicale, forment en leur perspective un ensemble expressif par sa simplicité et dont les détails ne se marquent qu'au fur et à mesure de l'action.¹

Nous voyons que la *Walküre* se distingue de *Siegfried* par la «Schlichtheit» nécessaire à ses décors; tandis que *Siegfried* s'oppose par le caractère mesuré et harmonieux de sa riche mise en scène à la surcharge arbitraire qui dans la *Götterdämmerung* doit marquer l'indépendance de l'expression musicale vis-à-vis du spectacle.

La forme représentative constitue donc dans le *Ring* une sorte de crescendo: Son point de départ, le hiératisme sacramentel du *Rheingold* vient aboutir graduellement à l'accumulation désordonnée des phénomènes accidentels dans la *Götterdämmerung*. Remarquons encore que la catastrophe finale ramène les éléments du *Rheingold* et sauvegarde l'unité représentative du drame.

Le réalisme impraticable dont souffre le *Ring* peut ainsi se transformer en un facteur expressif, et, par ses modulations raisonnées, répandre sur la tétralogie tout entière l'idéalité qui fait l'essence du Worttondrama.

ESQUISSE GÉNÉRALE POUR LA MISE EN SCÈNE DE « TRISTAN ET ISOLDE »

Lorsque nous nous soumettons à l'épreuve que la représentation de ce drame fait subir au système nerveux, une circonstance aggrave encore notre état: rien dans le spectacle n'est de nature à neutraliser la formidable tension dramatique et rien non plus dans notre imagination ne vient suppléer aux défauts probables de la représentation.

¹ Il va de soi que l'illusion n'entrera pas comme principe déterminant dans la construction plastique de ce décor. Quant aux changements très rapides qu'il doit permettre, je ne puis m'expliquer ici sur une matière aussi exclusivement technique et la réserve pour un ouvrage traitant de la mises en scène du *Ring* dans son détail.

C'est au point qu'en fermant les yeux la vue de la scène ne fait pas impérieusement défaut et que seule la *présence* des personnages nous oblige à les rouvrir. D'autre part, lorsque dans le silence nous étudions la partition de ce drame pour y chercher les éléments représentatifs qui y sont contenus, nous n'en trouvons point qui vaillent la peine d'être relevés avec plus de précision que ne l'a fait l'auteur lui-même dans ses brèves notices. Le lieu et l'époque où se passe l'action pourraient bien nous suggérer mille choses. La vibration que nous occasionne le souvenir de l'expression musicale semble devoir nous imposer une richesse de spectacle digne de son intensité; nous projetons ceci, cela, — puis il se trouve que nous n'avons pas touché le drame en quoi que ce fût, et que, malgré nos efforts et le contrôle de la vibration qui nous est resté, l'action dramatique persiste à demeurer étrangère à la forme représentative que nous voudrions qu'elle déterminât.

C'est qu'en effet elle y est étrangère et le restera toujours parce qu'elle est *exclusivement intérieure*.

Tristan et Isolde, en conflit avec le monde extérieur, se donnent librement la mort. La mort les trompe et les rejette dans une vie à laquelle ils n'appartiennent plus. Ce n'est pas cette vie-là que le metteur en scène doit présenter au public; l'auteur n'a pas eu l'intention de nous la communiquer, et, du reste, la durée de l'action intérieure ne le lui aurait pas permis. — Au début, le conflit nous est offert tel qu'il se reflète dans l'âme de Tristan et d'Isolde. Ensuite le monde extérieur ne leur présente *plus*, à eux, de conflit; la mort qu'ils appellent ne les débarrassera que de vains fantômes. Que ferait une telle action de n'importe quelle mise en scène? Pourtant *Tristan* est bien une œuvre de théâtre, une œuvre scénique qu'il faut *représenter*.

Le public qui assiste à cette action a sous les yeux un spectacle qu'il y rapporte tout naturellement. Ce spectacle a été réduit par l'auteur à un minimum qui laisse au metteur en scène des possibilités indéterminées. De sorte que le spectateur entend une action qui lui est communiquée avec la précision unique des moyens poétiques-musicaux, et regarde simultanément un spectacle parfaitement arbitraire. S'il semble a priori que ce soit pour ce cas particulier une position avantageuse, il n'en est rien dans la pratique. L'équilibre, — premier principe et presque la raison d'être du Worttondrama, — se trouve par là rompu, et le drame livré au désordre des sensations.

Il est donc indispensable d'opposer à la précision de l'expression du drame intérieur une forme représentative capable de lui laisser son

plein jeu sur la scène. La tâche du metteur en scène pour *Tristan* n'est donc pas de chercher l'harmonie vis-à-vis du drame, puisque le drame n'en a que faire. — Or on ne peut atteindre directement le public, c'est-à-dire affirmativement quant à l'action, que par un procédé qui soit tiré de l'intention dramatique elle-même. Quel procédé tirer d'un drame pour lequel la mise en scène est indifférente? — Incontestablement une réduction excessive du matériel décoratif. — Les vains fantômes qui entourent Tristan et Isolde..., ce sont eux que la scène doit montrer à partir du second acte, soutenue en cela par la musique qui dépouille les héros eux-mêmes de toute réelle apparence. La nécessité de fuir les fantômes par la mort sera toujours suffisamment expliquée par le simple fait de leur représentation.

En exprimant ainsi l'indifférence de la mise en scène vis-à-vis de l'action dramatique nous contraignons le spectateur à prendre part à cette action. L'expression poétique-musicale exclusivement intérieure devient pour lui une nécessité: l'équilibre est rétabli par la représentation.

Wagner nous a permis dans *Tristan* de vivre la vie passionnelle de ses héros plus complètement qu'en aucun autre drame. Nos yeux mis à contribution restent néanmoins étrangers à cette vie: «voyants» d'un côté, nous sommes de l'autre d'aveugles comparses.

Le principe conducteur pour la mise en scène de *Tristan et Isolde* consiste donc à donner au public la vision qui est celle des héros du drame.

Cette définition, comme on le voit, n'a rien de littéral, mais caractérise bien les intentions dont doivent être pénétrés tous ceux qui veulent réaliser ce chef d'œuvre sur la scène.

C'est du maximum de réduction scénique que l'on doit partir pour être sûr de ne rien donner de superflu aux scènes qui ne comportent pas autant de réduction. Nous commencerons donc par le second acte.

IIe acte

Isolde, entrant en scène, ne voit que deux choses: l'absence de Tristan et le flambeau (dernier vestige du Ier acte) qui motive cette absence. La tiède nuit d'été qui luit au travers de la haute futaie a perdu son sens formel pour Isolde; les perspectives lumineuses ne sont pour ses yeux que l'Espace cruel qui la sépare de Tristan. Pourtant, malgré sa suprême impatience, au fond de son âme brûle un feu

qui transforme toutes les forces de la nature en un merveilleux concert. Seul le flambeau reste indubitablement ce qu'il est: un signal convenu pour éloigner celui qu'elle aime.

En éteignant le flambeau Isolde renverse l'obstacle, annule l'espace hostile, arrête le temps. — Avec elle nous sommes étonnés de la lente agonie de ces deux ennemis.

Enfin, tout est fini. Il n'y a plus de temps, plus d'espace, plus de nature qui chante, plus de flambeau qui menace, — plus rien. Tristan est dans les bras d'Isolde.

Alors le temps, qui n'est plus, conserve pour nous, le public, une durée fictive, la Musique. — Mais l'Espace? qu'en reste-t-il pour nous qui n'avons pas bu le breuvage de mort?

Comme les deux héros, nous ne voyons plus et ne voulons plus voir que leur mutuelle présence. Ce qui brûle en leur âme nous paraît, comme pour eux, supérieur à leurs deux formes distinctes, et la durée fictive de la musique nous entraîne toujours davantage dans le monde mystérieux où leur union s'est pour jamais consommée. — Une seule angoisse nous poigne: nous les voyons encore. Vaguement nous comprenons que c'est notre dououreux privilège de *voir* ceux qui ne sont plus; et quand les froids fantômes de notre vie viennent soudain, les yeux grands ouverts, prétendre à des droits sur ces élus, nous nous sentons comme leurs complices.

Comment le metteur en scène s'y prendra-t-il pour que le spectateur n'ait pas à faire usage de sa réflexion pendant l'exécution de cet acte, mais qu'il puisse y participer sans réserve?

L'analyse qui précède me dispensera peut-être de justifier point par point le projet suivant.

Aspect de la scène au lever du rideau: un grand flambeau brillant *au centre* du tableau. L'espace assez restreint que présente la scène est éclairé d'une lumière diffuse qui suffit à rendre les personnages nettement distincts sans toutefois ôter au flambeau sa clarté un peu aveuglante, ni surtout détruire les ombres portées que cette clarté pourrait produire.

On ne saisit que vaguement les formes qui déterminent et délimitent cet espace. La qualité de la lumière donne une sensation de plein-air. Une ou deux lignes à peine visibles du décor indiquent des arbres.

L'œil s'habitue peu à peu à ce spectacle; il en arrive à percevoir assez distinctement un corps de bâtiment d'où l'on a accès sur une terrasse. Pendant toute la première scène (Isolde — Brangäne) les personnages restent sur cette terrasse, laissant entre eux et le premier plan

un espace où l'on devine une dépression du sol sans pouvoir en préciser la nature.

Lorsqu'Isolde a éteint le flambeau, le décor prend par ce seul fait une uniformité claire-obscuré où l'œil se perd sans être arrêté par aucune ligne, aucun objet.

Isolde, en volant à la rencontre de Tristan, se plonge dans une mystérieuse obscurité qui confirme l'impression de profondeur que nous donnait le décor dans la moitié droite de la scène.

Pendant la première explosion de leur joie ils restent sur la terrasse. Au point culminant (page 112 Klavierauszug 8^o, ffo. de l'orchestre: «Mein»), nous les voyons se rapprocher de nous: ils quittent insensiblement le niveau exhaussé de la terrasse et gagnent par un plan incliné très peu sensible une sorte de plateforme plus rapprochée du premier plan. Cette plate-forme, le plan incliné qui là sépare de la terrasse, et celui qui conduit au premier plan, forment un terrain mouvementé pour les ardentes explications qui suivent.

Puis, lorsqu'enfin assouvis par ces échanges, ils s'unissent en une seule pensée, — lorsque la mort du temps nous semble toujours plus évidente, ils atteignent définitivement le premier plan (pages 136-137) qui leur ménage, nous nous en apercevons seulement, une retraite au pied de la terrasse. Tout le mystérieux espace devient plus uniforme encore; le corps de bâtiment se perd dans la même obscurité que le fond de la scène; les accidents du terrain ne sont même plus réellement visibles.

Est-ce le souvenir vague et indéfinissable des ombres portées qu'occasionnait la clarté du flambeau, ou bien le chemin que les deux héros viennent de parcourir sous nos yeux, qui fait que nous ressentons profondément combien les choses se sont faites enveloppantes pour les bercer?

Pendant le chant de Brangäne la lumière diminue encore, la forme des personnages perd de sa netteté.

Enfin le flot passionnel se ranime, grandit, menace par sa puissance d'annuler tout spectacle, — quand soudain (page 162 au premier ffo de l'orchestre) le fond de la scène, à droite, s'éclaire d'une lueur blafarde. Le roi Marke et ses gens font irruption. Le jour grandit lentement, froid, sans couleur. L'œil commence à se rendre compte de la plantation du décor et de sa peinture sommaire qui se découvrent dans toute leur dureté, alors que Tristan, par un effort suprême, fait acte de vivant en provoquant Melot, celui qui l'a trahi auprès du roi.

Dans ce décor spectral une seule place reste obscure et respectée par l'aube naissante: la retraite au pied de la terrasse.

Pour préciser cette exposition et commenter l'esquisse ci-jointe, je vais faire la description exacte de ce décor.

La *terrasse* qui traverse en biais la scène, part des coulisses de gauche second plan, pour atteindre, à droite, des coulisses plus éloignées et se perdre au fond du décor dans la nuit. Elle exhausse le plancher de la scène d'au moins deux mètres. La partie gauche de cette terrasse, jusqu'au tiers de la scène (largeur), est soutenue par un *mur*. Ce mur tombe directement sur le premier plan et forme à gauche un angle qui ferme le décor jusqu'au cadre de la scène.

Depuis le tiers de la scène, côté gauche, jusqu'à l'extrémité droite du décor *deux plans inclinés* conduisent de la terrasse au premier plan, en ménageant entre eux-deux une assez grande *plate-forme*. Ces plans sont dirigés légèrement vers l'extrémité de la scène.

Le *premier-plan*, proprement dit, se trouve fort restreint par cette disposition puisqu'il est resserré dans l'angle formé par le mur qui soutient la terrasse, et ne peut s'étendre au-delà du plan incliné inférieur dont l'une des extrémités dépasse de beaucoup le centre de la scène.

Le *corps de bâtiment*, qui donne accès sur la terrasse, s'étend depuis le flambeau, donc depuis le centre de la scène environ, — jusqu'aux coulisses de gauche, où il suit, à quelque distance, le coude formé par le mur de la terrasse et ferme complètement la scène jusqu'au premier plan.

A droite la scène reste indéfinie. On distingue vaguement les lignes très sommaires de quelques troncs d'arbres qui bornent le décor, et dont le feuillage, à peine indiqué, va fermer les frises.

Au pied de la terrasse se trouve un *banc*; l'angle du mur, incliné comme un contrefort, en forme le dossier. Ce banc, placé ainsi à gauche, au quart de la scène (largeur), sert d'opposition aux plans qui descendent de la terrasse, et semble faire face à toute la moitié indéfinie du décor, sans pourtant qu'il lui soit possible de le faire effectivement.

Le *flambeau* est fixé au mur du bâtiment, entre la porte et un petit escalier extérieur dont on voit le contour dominer l'arrière-plan obscur. Il est placé sur une tige assez longue pour que la majorité du public voie sa clarté se détacher sur l'arrière-plan et non pas sur le bâtiment.

La couleur générale du tableau est indéterminée; les murs et une

partie du sol semblent envahis par la mousse et le lierre. La combinaison des praticables doit être adoucie par la peinture et ne se marque que par les évolutions des personnages.

Les lignes indistinctes qui encadrent le haut du décor ne forment pas un centre régulier de branchages, mais sont inclinées comme en un berceau sur le côté gauche, tandis que sur le côté droit elles s'élèvent aussi indépendantes que possible, de façon à conserver le caractère particulier à chacune des moitiés de la scène: à la moitié gauche le caractère d'une retraite, au-delà de laquelle on ne peut pénétrer; à la moitié droite celui d'une échappée sur l'inconnu.

Voici quelques exemples de l'emploi que les personnages auront à faire des praticables de ce décor.

Jusqu'à la page 100, Isolde et Brangäne n'occupent que le centre ou la partie droite de la terrasse. Isolde à son exclamtion: «Dein Werk? O thör'ge Magd!» gagne la partie gauche de la terrasse et chante les pages 101 et 102 au bord du mur, donc directement au-dessus de la retraite du premier plan. Elle ne revient vers le centre que pour saisir le flambeau. — J'ai déjà dit qu'au ffo de la page 112 les deux héros quittent la terrasse et se rapprochent insensiblement du public jusqu'à la plate-forme. Page 116 «Dem Tage!» Tristan se place à l'extrémité gauche du plan incliné supérieur, au centre de la scène, à la place qu'occupera plus tard Isolde page 133 «um einsam in öder Pracht», et Melot pendant toute la scène finale. De cette place Tristan chante vers la droite. Pendant la page 122 il gagne insensiblement le plan incliné inférieur, puis remonte page 123 sur la plate-forme et page 124 sur le plan incliné supérieur; tandis qu'Isolde pour «O eitler Tagesknecht!» même page, lui fait face sur le plan incliné inférieur, en tournant le dos à l'extrémité gauche de la scène comme pour en défendre le passage à Tristan. — Page 129 «da erdämmerte mild» Tristan, tourné légèrement vers la gauche s'avance sur la plate-forme vers le public, pour se trouver, page 130 «O Heil dem Tranke!» au haut du plan incliné inférieur, aussi près du public que ce plan le permet. Isolde reste sur la plate-forme et se trouve placée page 133 «um einsam» à l'extrémité gauche du plan incliné supérieur, centre de la scène. Tristan, toujours sur le plan inférieur, et rapproché du public, se tourne quelque peu vers Isolde, c'est-à-dire vers la gauche pour son exclamtion «O nun waren wir Nachtgeweihte!». — Ils se réunissent très lentement pendant les pages 134—135, pour descendre, pages 136, 137, au premier plan, moitié gauche de la scène, plan qu'ils ne quittent plus jusqu'à la fin de l'acte.

Kurwenal fait irruption pour avertir Tristan qu'il est trahi; il ne dépasse pas d'abord la terrasse, et ce n'est qu'à l'entrée du roi Marke et de sa suite qu'il va se placer sur le plan incliné *inférieur*. Le roi, lui, reste sur la plate-forme, entre les deux plans inclinés, jusqu'à la fin de l'acte; ses gens se groupent sur la terrasse. Melot est à l'extrême gauche du plan incliné supérieur, centre de la scène, et le public le voit entre Kurwenal et le roi, bien qu'il soit un peu en arrière de ce dernier. Provoqué par Tristan il fait un bond jusqu'à la plate-forme et de là sur le plan incliné sur lequel tombe Tristan.

La plantation, en couvrant le plancher des praticables, joue le rôle principal dans la décoration du second acte. L'éclairage doit sans doute favoriser ce terrain et l'insignifiance voulue des toiles d'alentour, mais son rôle vis-à-vis de l'acteur est en quelque sorte négatif. Par contre, pour le troisième acte, c'est l'éclairage qui fait tous les frais de la mise en scène; la plantation est à son seul et unique service et la peinture est réduite à ce que la plantation veut bien lui permettre.

IIIe Acte

Tristan à son réveil ne sait d'abord pas où il est; quand on le lui dit, il ne comprend pas; le nom du burg, sa propriété, le laisse absolument indifférent. La triste cantilène qui l'a réveillé ne lui procure pas la moindre notion tangible. En cherchant à exprimer ce qu'il ressent, il ne trouve qu'une sensation de lumière qui l'inquiète et le fait souffrir, et une sensation de ténèbres qui lui échappe et qu'il voudrait retrouver. Il associe Isolde à ces deux sensations parce qu'avec le réveil de Tristan Isolde s'est retrouvée dans la lumière. C'est dans ce jour aveuglant qu'il doit la «chercher, la voir, la trouver» — et c'est pourtant ce jour qui l'éloigne d'elle comme le flambeau menaçant du II^e acte. Quand il apprend qu'elle vient, qu'elle approche même, le burg acquiert soudain une raison d'être: il domine la mer, on peut donc découvrir à l'horizon le bateau qui porte Isolde. Dans la fièvre du désir, cette notion prend corps: Tristan, qui de son lit de souffrance ne peut même pas voir la mer, «voit» le bateau.

Alors la cantilène qui l'a réveillé vient lui parler en termes plus explicites que toutes les hallucinations.

Mais le désir reste vivace; la maladie le rend plus acerbe; la lumière du soleil l'entretient implacablement: il n'est pas de soulagement, pas

de guérison possible. — Au paroxisme du désespoir, Tristan se trouve entraîné de nouveau dans la nuit. Il perd connaissance.

Ce n'est plus la triste et universelle complainte qui le réveille alors, ni l'insolente hostilité du jour. Non, du fond de la nuit un merveilleux rayon lui est parvenu: Isolde est là, elle est tout près.

Après la vision divine, la réalité s'impose.

Le pénétrant soleil, le sang de la blessure, ne sont plus que manifestations de joie: que le burg en soit inondé! «Celle qui doit guérir à jamais la blessure»... elle approche... sa voix retentit... lumineuse... Mais pour aller au-devant d'elle le flambeau doit s'éteindre...; Tristan vacille et tombe sans vie entre les bras d'Isolde.

La belle clarté du jour, — qui fut leur suprême illusion, — s'abaisse lentement à l'horizon de la mer, et jette encore sur les héros réunis comme une auréole sanglante.

Le rôle de l'éclairage est donc nettement circonscrit pour cet acte. Aussi longtemps que la lumière n'est qu'un élément de souffrance pour Tristan, il n'en doit pas être frappé directement. Mais dès qu'il peut la considérer dans sa réalité, et l'associer à de bienheureuses visions, elle vient illuminer son visage.

C'est en cela que se résume toute la tâche du metteur en scène et c'est cela qui devra déterminer souverainement l'emploi de la peinture et de la plantation.

Pour obtenir cet effet, il sera nécessaire de limiter la lumière en ménageant beaucoup d'espace à l'ombre. Dans ces conditions la composition du décor semble n'avoir rien de rigoureux; pourtant, comme tout ce qui peut favoriser l'éclairage doit être sérieusement mesuré, et que c'est justement là le seul rôle du matériel décoratif dans cet acte, il ne peut pas être plusieurs façons de composer le lieu choisi par l'auteur; et l'on ne pourra m'accuser de fantaisie arbitraire si je donne à ce tableau une forme quelque peu définitive.

Les bâtiments du burg doivent fermer le côté gauche et le fond de la scène ainsi qu'un paravent que l'on déploie autour d'un malade; puis du fond revenir légèrement vers la droite. Les premières coulisses de droite sont censées figurer l'autre extrémité du paravent, dont on aurait aussi abattu quelques panneaux pour laisser voir la scène au public. — Les deux extrémités de ce paravent laissent comme une large baie ouverte sur le ciel et sont réunies à terre par un mur.

On ne peut ajouter à cette construction sommaire que le strict nécessaire pour couvrir les frises et motiver suffisamment aux yeux du public l'ombre qui remplit la cour. Mais pour donner de la vie au

trajet de la lumière sur le sol on disposera des praticables de la manière suivante. Le pied des murailles, côté gauche de la scène, est garni dans toute sa longueur d'un contrefort qui en anime l'aspect sans le compliquer; de la base de ce contrefort le sol s'affaisse un peu, puis se relève pour former les racines du gros arbre sous lequel est couché Tristan; de ces racines il s'affaisse de nouveau, mais plus profondément que la première fois et ménage ainsi entre l'arbre et le mur de droite comme un chemin creusé par les pas, — chemin qui de la porte du fond s'étend jusqu'au premier plan. Les abords intérieurs du mur qui donne sur la mer sont encore légèrement exhaussés. Par cette combinaison la scène présente un plan incliné de gauche à droite et la lumière, — partant de droite et toujours plus oblique, — en arrivera à frapper le pied du contrefort.

Ce qui, dans ce décor, doit se profiler sur la clarté du ciel sera l'objet d'un soin tout spécial, parce qu'il faut conserver au cadre qui entoure cette baie lumineuse une *excessive* simplicité. — Le point élevé d'où Kurwenal peut inspecter l'horizon sera ménagé au côté droit de la scène dans le panneau qui ferme les premières coulisses, de façon à ne pas sensiblement briser la ligne uniforme du décor, que Kurwenal se détache néanmoins en silhouette expressive. Il va sans dire qu'aucun spectateur ne peut voir la mer, que rien du décor n'est visible entre le mur et le ciel, et que le ciel, tout uni, n'a pas un nuage.

D'accord avec la réalité de l'éclairage, Tristan sera couché en face de la baie ouverte sur le ciel, et entouré du moins d'accessoires possible, car les *objets* praticables feraient du tout un décor aussi sommaire. — Kurwenal a placé quelque manteau entre les racines proéminentes de l'arbre pour y déposer Tristan. C'est sur cette couche improvisée et presque invisible que le malade est étendu. —

Il est inutile d'entrer dans plus de détails pour un tableau dont le caractère est déjà suffisamment indiqué. Prenons maintenant la partition pour y chercher rapidement l'usage de la lumière.

Le croquis ci-joint donne l'effet général qu'il importe d'obtenir; la lumière y est distribuée comme elle doit l'être au cours de la première moitié de l'acte.

A la page 215 la lumière, toujours plus dorée, commence à effleurer les pieds de Tristan; page 218 elle va jusqu'à sa ceinture; page 221 elle touche à son visage; page 223 Tristan est tout entier dans la lumière; page 225 le rayon gagne les alentours. Aux pages 233—326 la scène est éclairée à son maximum qui est relativement peu de chose,

car le pan de muraille qui borne la vue du ciel au fond de la scène jette une ombre profonde sur une grande partie de la cour, notamment sur la porte et ses abords. Dès la page 236 la lumière commence à prendre les teintes du soleil couchant, puis diminue rapidement d'intensité pendant les pages 238—242; de sorte qu'aux pages 245—248 l'action tumultueuse se passe dans une relative obscurité où le public ne peut pas en contrôler le détail, tandis que les premiers plans sont directement éclairés d'une lumière toujours plus sanglante.

Les praticables du pied des murailles sont favorables au combat (pages 148—149). Kurwenal, blessé, entre dans la lumière pour tomber auprès de Tristan. Aucun des hommes de Marke ou de Kurwenal ne quitte l'ombre. — Il faut régler avec le plus grand soin les ombres portées par les personnages dans cette dernière scène, de façon à ce que Marke et Brangäne, tournant le dos à la lumière, soient en silhouettes obscures sans jeter cependant leurs ombres sur les deux héros. — Kurwenal est tombé dans l'ombre portée par le corps de Tristan. — Depuis la page 254 la lumière diminue encore jusqu'à laisser le décor dans un crépuscule toujours plus profond. Le rideau tombe sur un tableau calme et uniforme où l'œil ne distingue plus aucun autre détail que les dernières teintes du couchant qui colorent vaguement la forme blanche d'Isolde.

On comprend que dans cet acte il faut prendre la description du décor jointe à la partition comme un bref commentaire dramatique plutôt que comme une indication littérale à l'adresse du metteur en scène; car nous y voyons clairement comment Wagner est revenu de l'acteur au contenu du poème pour dicter la mise en scène. Il semble ici que le maître ait cherché la forme représentative hors de son expression poétique musicale.

Dans ces deux derniers actes l'éclairage et la plantation ont réduit la peinture à fort peu de chose. L'acteur n'y a pas déployé beaucoup d'activité *représentative*, et s'est borné en majeure partie à faire acte de présence. Avec le premier acte nous trouvons la vie extérieure, et le conflit qu'elle provoque ne sera rendu *scéniquement* tragique que si cette vie est réalisée dans toute sa dureté. D'autre part si nous voulons avoir le droit de réduire le spectacle des actes suivants à sa plus simple expression nous devons non seulement présenter au premier acte la dureté de la vie réelle, mais encore exprimer que cette réalité n'est après tout qu'un spectacle dont les héros peuvent nier la vraisemblance.

A cet égard le décor de cet acte est un des plus heureux qui soient.

1er Acte

Isolde, dans la pénombre de sa tente, et la tête cachée dans ses coussins, voudrait fuir la réalité qui lui fait horreur. Un écho de cette vie détestée vient la frapper. Hors d'elle, elle bondit, se croyant personnellement blessée par la chanson du matelot. Le mensonge de sa retraite lui pèse; elle étouffe entre ces tentures. Puisque la réalité s'impose ainsi à elle, c'est elle, Isolde, qui va lui tenir tête, s'en donner volontairement le spectacle, s'en repaître les yeux: sur son ordre les rideaux de la tente s'écartent.

Voilà le grand plein-air! tout pénétré de brise vivifiante. Isolde regarde, regarde, s'emplit douloureusement les yeux de cette lumière dont le merveilleux spectacle ne conserve pourtant plus qu'une signification pour elle: il favorise et justifie la trahison de Tristan. C'est le héros qui, par sa présence, lui fait sentir la réalité du monde dans lequel il s'est plongé; aussi tient-elle les yeux rivés sur lui. Bientôt elle ne peut plus supporter cette attitude passive, et, dans l'impossibilité d'échapper au spectacle, elle veut y prendre part. Le conflit est imminent. Isolde, par un cruel raffinement dramatique, doit y assister, impuissante et muette. Les rideaux de la tente se referment enfin au moment où pour nous, spectateurs du spectacle d'Isolde, cette double représentation devient intolérable.

La musique semblait s'être tue devant l'éblouissante réalité. Au service d'un maître bien autrement impérieux elle ne savait que faire de ces brillants objets. Dans la calme intimité du demi-jour elle peut maintenant déborder sans réserve. La vie extérieure veut bien parfois battre de ses flots les parois de la tente, mais qu'importe: les rideaux ne s'ouvriront plus avant que Tristan et Isolde n'aient nié la réalité du spectacle; et alors ce sera la seule obligation d'agir, et d'agir immédiatement, qui leur arrachera des cris de suprême détresse; mais la portée de leur action n'existera plus pour eux.

Les rideaux de la tente d'Isolde figurent donc dans toute la force du terme la séparation entre le *spectacle* de la vie extérieure et l'*expression* de la vie intérieure. Le conflit qui constitue l'action du drame se trouve ainsi réalisé directement pour nos yeux dans une forme parfaitement plastique et que l'expression dramatique justifie, depuis les simples nécessités du lieu jusqu'aux plus subtiles exigences des sonorités.

Il ne reste donc plus au metteur en scène qu'à mettre en opposition suffisante les deux espaces de la scène, et à faire valoir au moyen de ses ressources les plus expressives leur merveilleuse disposition.

Dans la tente d'Isolde, qui figure seule la scène pendant la plus grande partie de l'acte, il ne se passe rien qui ne puisse exprimer la vie intérieure du drame. Brangäne joue bien le rôle classique de confidente, mais ce rôle se trouve transfiguré par la musique; il n'est plus un pis-aller entre l'invraisemblance d'un monologue trop prolongé et celle d'effusions trop confiantes entre les personnages principaux de la pièce: la musique en fait une voix dont la portée dépasse de beaucoup celle d'un interlocuteur forcé. La puissance de Brangäne n'est donc pas déplacée dans un lieu consacré à l'expression de la vie intérieure, dans cette retraite dont les tentures sont en quelque sorte comme des paupières ouvertes ou fermées sur la lumière et les perspectives réelles de la vie.

L'éclairage de cette partie de la scène sera très uniforme et impuissant à fournir n'importe quelle ombre. L'usage de la Rampe, infiniment réduit, permettra néanmoins aux reliefs caractéristiques de la face de s'accuser avec netteté. — Le plein-air, par contre, sera totalement éclairé et sa réalité vis-à-vis de la tente se caractérisera par les ombres diverses que cet éclairage provoquera. Pour la tente l'éclairage favorisera la praticabilité indispensable des meubles et des objets dans le but négatif d'atténuer le plus possible leur forme dans l'espace. Pour le plein-air la praticabilité presque complète de tout le matériel décoratif, en permettant aux personnages de se confondre avec le tableau inanimé donnera à l'éclairage son maximum d'expression. — Le rôle de la peinture dans ce décor est ainsi tout indiqué.

Si ces conditions sont rigoureusement observées la composition proprement dite du tableau reste indifférente. Pourtant ces conditions mêmes entraînent nécessairement certaines conséquences de détail. Par exemple, la mer et le ciel ne doivent pas être visibles quand les rideaux de la tente sont fermés; et, lorsqu'au début de l'acte, Brangäne tient soulevé un pan des draperies latérales pour regarder par dessus bord, le spectateur ne verra qu'une portion infiniment restreinte de l'horizon, et ne s'apercevra du plein-air que par la lumière violente qui vient frôler les pieds du personnage sans pouvoir entrer suffisamment pour jeter une ombre portée sur le sol de la tente. Il sera facile de marquer le lieu où l'on se trouve par quelques lignes caractéristiques de cordages. Le poème est du reste dès le début si explicite sur ce point que la mise en scène semblerait lourdement rabâcher si elle se chargeait d'indices maritimes inutiles.¹

¹ Ce qui est malheureusement toujours le cas dans la représentation de cet acte.

Quand les rideaux de la tente sont ouverts pour la première fois (pages 13—14), la lumière extérieure, presque perpendiculaire, ne dépasse pas le seuil de la tente. A la page 80, quand ils sont ouverts pour la seconde fois, l'éclairage du dehors est moins violent, (l'après-midi tire à sa fin), mais plus oblique, il couvre le sol d'une large nappe de clarté dorée jusqu'au premier plan, et jette contre le public les ombres portées par les personnages. Tout ce qui caractérisait le décor se trouve par là détruit. Une seule division règne encore: les personnages qui vont être reçus, et ceux qui leur font face dans l'attente du roi. Les premiers (en particulier Tristan et Isolde) se détachent pour le public en silhouettes claires-obscurcs, puisqu'ils sont éclairés par un rayon oblique venant du fond de la scène; les seconds ne se trouvant pas placés directement entre la lumière et le spectateur présentent des groupes beaucoup plus éclairés et dont le détail est parfaitement visible.

Résumons brièvement le rôle de la mise en scène dans Tristan et Isolde. Pour le premier acte elle présente au public sous une forme tangible le conflit qui va rejeter le drame dans l'intérieur, dans l'âme des deux héros. L'éclairage joue pour la tente d'Isolde le même rôle négatif que pour le décor du second acte; mais au-delà des rideaux de la tente il fait comprendre au public toute la portée du sacrifice et prépare ainsi l'impression immédiate que doit produire le tableau suivant. — Au second acte nous avons la réduction maximum du matériel décoratif. Le drame, néanmoins, pour se ménager une part dans le spectacle a dicté par le rôle des acteurs une combinaison expressive des praticables que l'éclairage, au service d'une intention supérieure, s'est chargé d'atténuer le plus possible. — Au troisième acte l'éclairage règne en tout puissant et détermine le reste du spectacle. Les ténèbres et la lumière ont pris dans le courant du drame le même genre de signification qu'un motif musical, lequel, une fois établi, peut en se développant rayonner dans l'infini. L'état pathologique où se trouve Tristan donne à ces deux notions une nouvelle intensité, et le public, plongé définitivement dans l'action dévorante qui consume l'âme des deux héros, ne saurait que faire d'un spectacle qui l'en détournât. Il en souffrirait même puisqu'il a besoin pour ses yeux d'une vibration qui neutralise en quelque mesure la violence inouïe de l'expression musicale. L'éclairage est le seul moyen représentatif qui puisse fournir *avec constance* la vibration désirable et dont l'emploi soit directement motivé et justifié par le texte poétique-musical.

On voit que pour la mise en scène de Tristan c'est l'aspect général qu'il est important de fixer. Le rapide aperçu que je viens de présenter en témoigne; car le metteur en scène qui, avec l'intelligence des motifs, acceptera le sacrifice exigé par ce drame, fera preuve d'assez de culture pour garantir son goût de grossiers écarts.

Dessins

Ces décors appartiennent à des scénarios composés minutieusement, mesure par mesure, sur les partitions. Lorsqu'un décor est né du texte poétique-musical, il se trouve si intimement uni à cette partition qu'il ne peut être compris sans le scénario qui en est la transposition dans l'espace. Il est impossible, ici, de donner une idée, même approximative de ce travail, et l'auteur doit de borner à quelques orientations.¹

1—2 «*Rheingold*» II^e scène: *Un sommet séparé du Walhall par le Rhin* 1892

Le décor est, essentiellement, un décor de plein air, et la lumière y joue un rôle prépondérant. Le plein air ne deviendra sensible que si le sommet qui sert de lieu d'action se détache crûment sur l'arrière-plan vaporeux. Ce contraste s'obtient en conservant ce sommet tout entier praticable, sans un seul détail qui ne soit construit plastiquement. La composition en devra donc être fort simple: une croupe gazonnée coupant la scène d'une ligne horizontale, les ondulations vertes se profilant directement sur la rive opposée du Rhin, qui se déroule de même en ligne monotone, et au centre de laquelle s'élève le Wallhall, dont le faîte dépasse le cadre de la scène. Sur le rocher à gauche se place Froh, de celui de droite, qui surplombe le fleuve. Donner appelle l'orage. La porte à droite conduit aux forges ténébreuses d'Albérich, l'autre, à gauche, donnera passage à Erda (4me scène). La toile de fond est la seule de tout le *Ring* qui doive représenter une peinture véritable! Le Wallhall est une construction arbitraire, criminelle, que Wotan a demandée pour dominer le monde. Après l'enlèvement de Freia par les deux géants, la lumière devient blafarde, et le Wallhall, voilé par le brouillard, n'est plus visible.

¹ Cf. Appendice p. 169 et 182.

3 «*Rheingold*» II^e scène, après l’enlèvement de Freia.

Variante 1897

4—10 «*Walküre*» III^e acte: Le rocher des Walkyries 1892

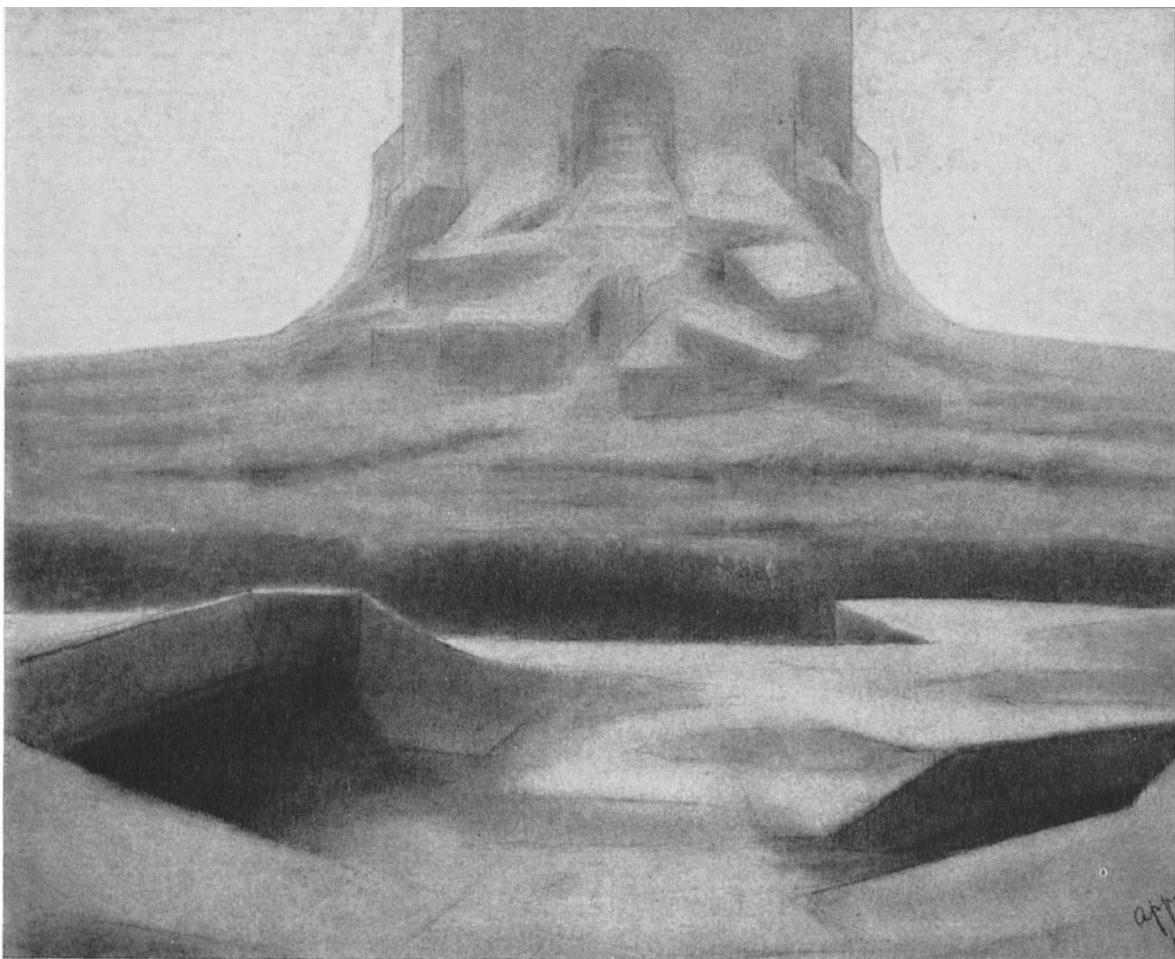
La scène doit procurer au spectateur la vive impression d'un sommet, et le sommet proprement dit, sans lequel les Walkyries ne peuvent se développer, ne doit pas diminuer cette impression; il faut donc le faire naître du décor et n'en pas faire un objet isolé. L'importance du tronc du sapin, sous les branches duquel dort Brünnhilde, est minime et doit céder le pas à l'aspect général parce qu'il rompt l'harmonie des lignes et recule désavantageusement le reste du décor. Pour plus de clarté, je supposerai le décor déjà divisé en trois plans: la crête rocheuse du sommet, traversant de droite à gauche toute la scène; une plate-forme inférieure plus en avant; et le premier plan. Jusqu'à l'arrivée de Brünnhilde, les Walkyries jouent un rôle exclusivement décoratif, et même doivent céder le pas au rôle actif du ciel, qu'elles ne font que commenter. Le sommet leur sera donc assigné. Dès l'entrée de Brünnhilde avec Sieglinde, qu'elle veut sauver de la colère de Wotan, l'action se fixe sur un terrain qui fait oublier momentanément l'état du ciel, et reporte à l'ensemble du drame. La plate-forme y trouve son emploi, sans faire de tort au sommet qu'occupent les Walkyries. Comme Wotan s'annonce dans le ciel par l'approche d'un orage formidable, le premier plan sera de nature à augmenter l'intensité du passage, en l'isolant. Quand Sieglinde a disparu, la voix de Wotan, sortant de l'orage, interpelle Brünnhilde; celle-ci, remontant sur la plate-forme, puis sur la crête, se mêle ainsi de nouveau au milieu décoratif. Plus tard, Wotan, qui est resté sur le sommet depuis son arrivée, annonce à Brünnhilde qu'elle a rompu le lien qui les unissait, et qu'il la bannit de sa vue; il se détache donc du spectacle, et peut indiquer ce fait en gagnant la plate-forme, où bientôt toutes les Walkyries, mêlées au drame, pourront se précipiter. Enfin, quand le dieu, resté seul avec celle qu'il doit châtier, touche dans sa conversation au point le plus sensible du drame, il atteindra le premier plan, suivi de Brünnhilde; et les plus délicates nuances pourront être observées jusqu'au moment où il revient au présent. L'acte se termine sur la plate-forme.

- 5 *Walkyries*: «Der Sturm kommt heran!
Flieh, wer ihn fürchtet!»
- 6 *Walkyries*: «Wütend schwingt sich
Wotan vom Rosse!
- 7 Aspect de la scène après l'arrivée de Wotan
- 8 *Wotan*: «Wollt ihr mich höhnen?
Hütet euch Freche!»
- 9 *Wotan* après avoir endormi Brünnhilde:
«Loge, hör!
lausche hieher!»
- 10 Aspect de la scène au baisser du rideau: Nuit limpide et vaguement étoilée.
- 11 «*Siegfried*» Ier acte: *Une grotte dans la forêt*
C'est un décor «réaliste» qu'il faudra traiter avec le soin que l'on apporte actuellement à cette sorte de décor dans le drame. Une grotte habitée depuis longtemps par un petit homme industrieux comme Mime doit être pleine de constructions mesquines à son usage se rapportant à sa petite taille, de menues recherches de confort primitif; pleine aussi de l'usure de la vie quotidienne. Siegfried y fait entrer tout son plein air, ses mouvements désordonnés, sa large carrure, et le public doit éprouver vivement l'ennui et l'étouffement qu'il ressent au contact de ces puérilités, ainsi que les craintes de Mime dont c'est la demeure. La lumière du feu et celle du jour tombant en large nappe rendront cela supportable et vivant; mais l'oppression causée par les proportions du décor doit persister, tant pour motiver la brillante sortie de Siegfried que pour donner au tableau suivant toute sa valeur.
- 12 «*Götterdämmerung*» IIIme acte, 1ère scène: *Le vallon du Rhin*
Le paysage donne une sensation de vide, augmenté par un premier plan chargé, au travers duquel ce vide (le Rhin et l'horizon) paraît très lumineux. Le caractère de la végétation est celui d'un coin ombreux et humide; une foule d'arbres aux troncs élancés sillonnent le paysage dans toutes les directions, croissent jusque dans l'eau parmi les roches éboulées, fortement moussues, sombres; pas de gros troncs,

seuls les rochers et le sol font masse. Le sol est tout vert souvent très foncé, percé de rochers nus (pas rougeâtres). Vers la droite, en atteignant le fond du vallon, le caractère humide, obscur domine et la direction des arbres indique que c'est le fond. En montant à gauche, et vers le fond de la scène, le terrain, séché, est plus clair, la végétation d'un autre genre. L'extrême premier plan est borné par une bande de ténèbres (pas de rampe) suivant les inflexions du sol, comme une tranche géologique, mais l'œil ne peut s'y arrêter une seconde. L'ombre est très franchement bleue en sorte que l'éclairage pour cette partie du décor le sera aussi.

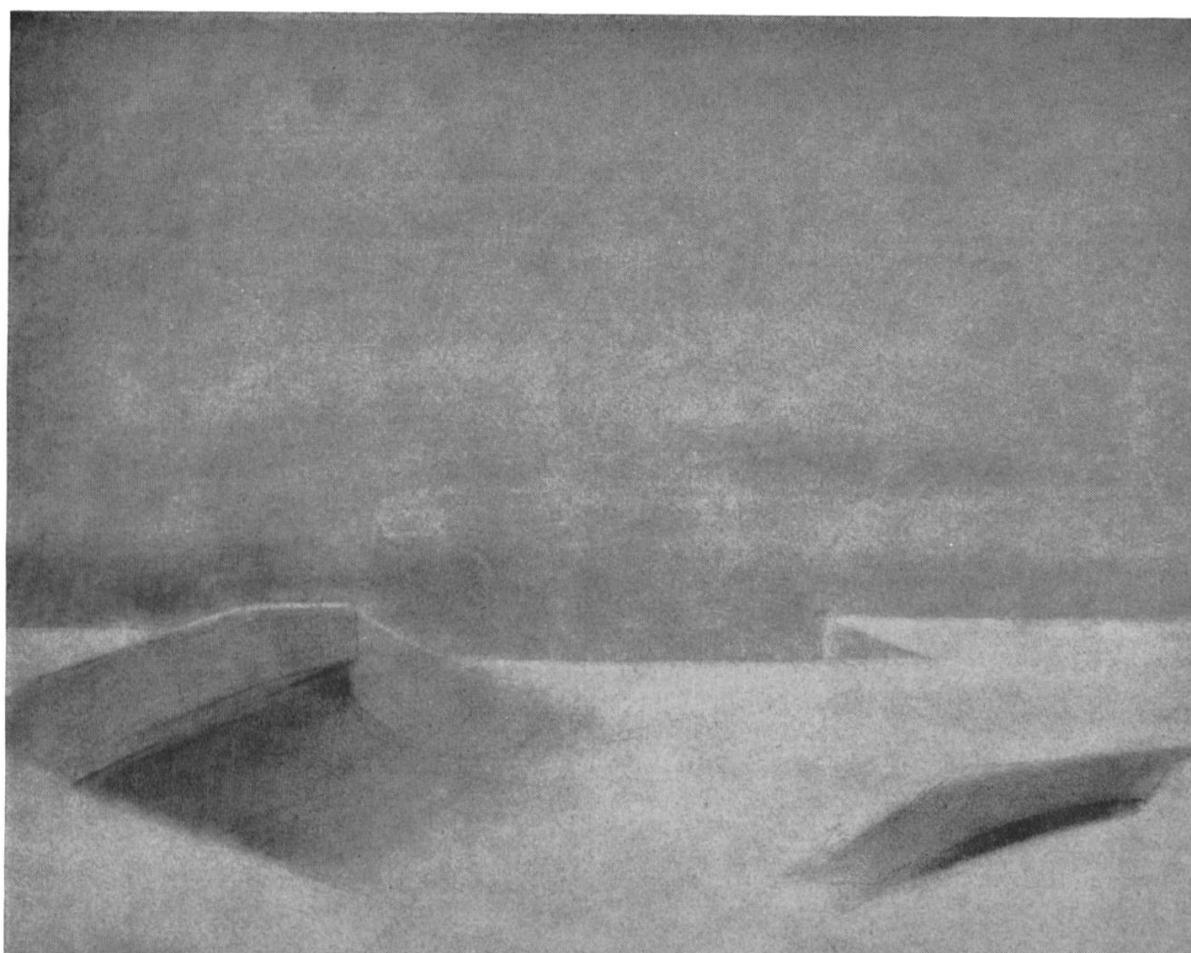
- 13—15 «*Tristan et Isolde*» II^{me} acte: *Le jardin devant la chambre d'Isolde* 1896
Cf. Esquisse générale de la mise en scène de *Tristan et Isolde* p. 184
- 16—17 «*Tristan et Isolde*» III^{me} acte: *La cour du burg Kareol* 1896
Cf. Esquisse générale de la mise en scène de *Tristan et Isolde* p. 189
- 18 *Parsifal*, I^{er} acte: *La Forêt sacrée* 1896
Cette forêt figure, dans la musique, un *Temple*. Elle doit en avoir le caractère; et cela, d'autant plus que le Temple véritable du Saint-Graal lui succède, progressivement, à la fin de l'acte. Les arbres prendront donc les lignes et une disposition générale conformes à cette parenté architecturale. Alors, quand cette forêt-temple se déroulera lentement, solennellement sous nos yeux, pour nous conduire comme un rêve vers le Temple divin, dans l'invisciable et tragique splendeur de l'orchestre, les troncs seront, peu à peu, placés sur des rochers plats, et non plus enracinés: la végétation disparaîtra; la lumière naturelle du jour fera place à celle, surnaturelle, venant du Temple surnaturel, et les colonnes de pierre remplaceront doucement les grands fûts de la forêt: nous passerons, ainsi, d'un Temple dans un autre Temple.
- 19 *Parsifal*, II^{me} acte: *Le donjon de Klingsor* 1896
Klingsor, le magicien pervers, a construit son château sur le vide et les ténèbres du désespoir. Des oubliettes formidables de la désespérance morale, il évoque celle qui doit perdre

1



APT

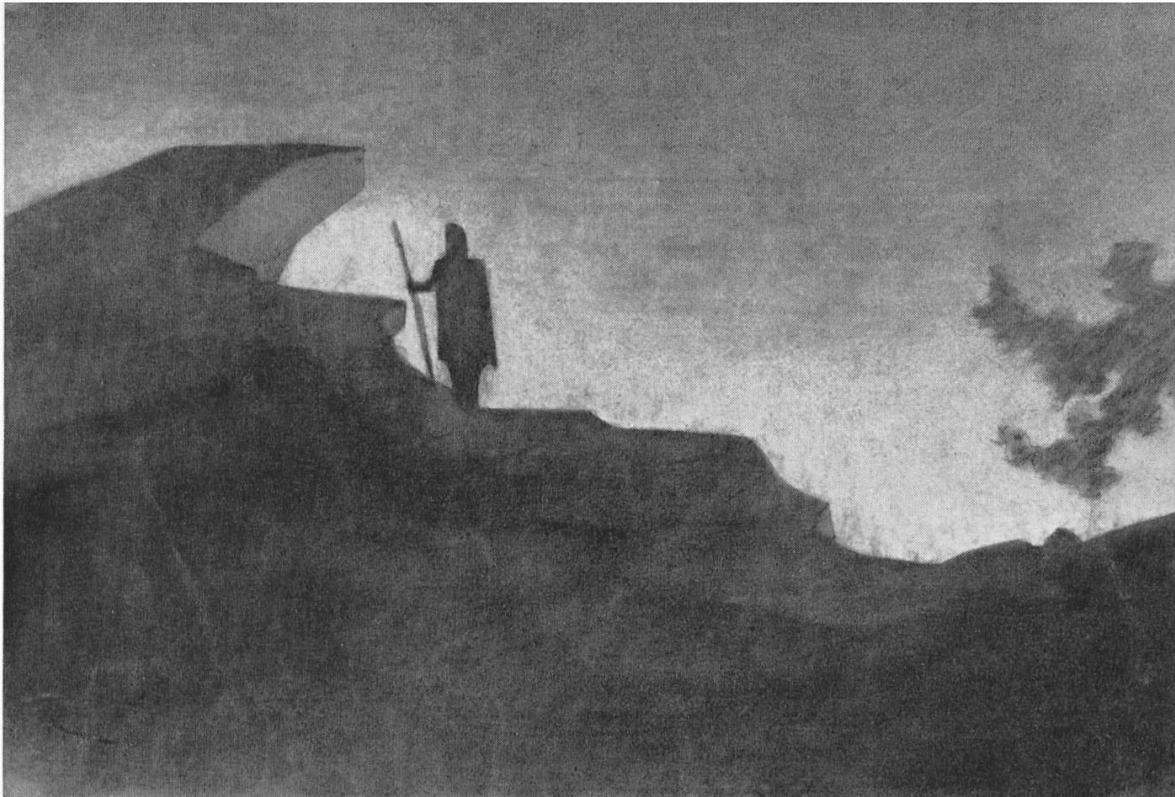
2













13

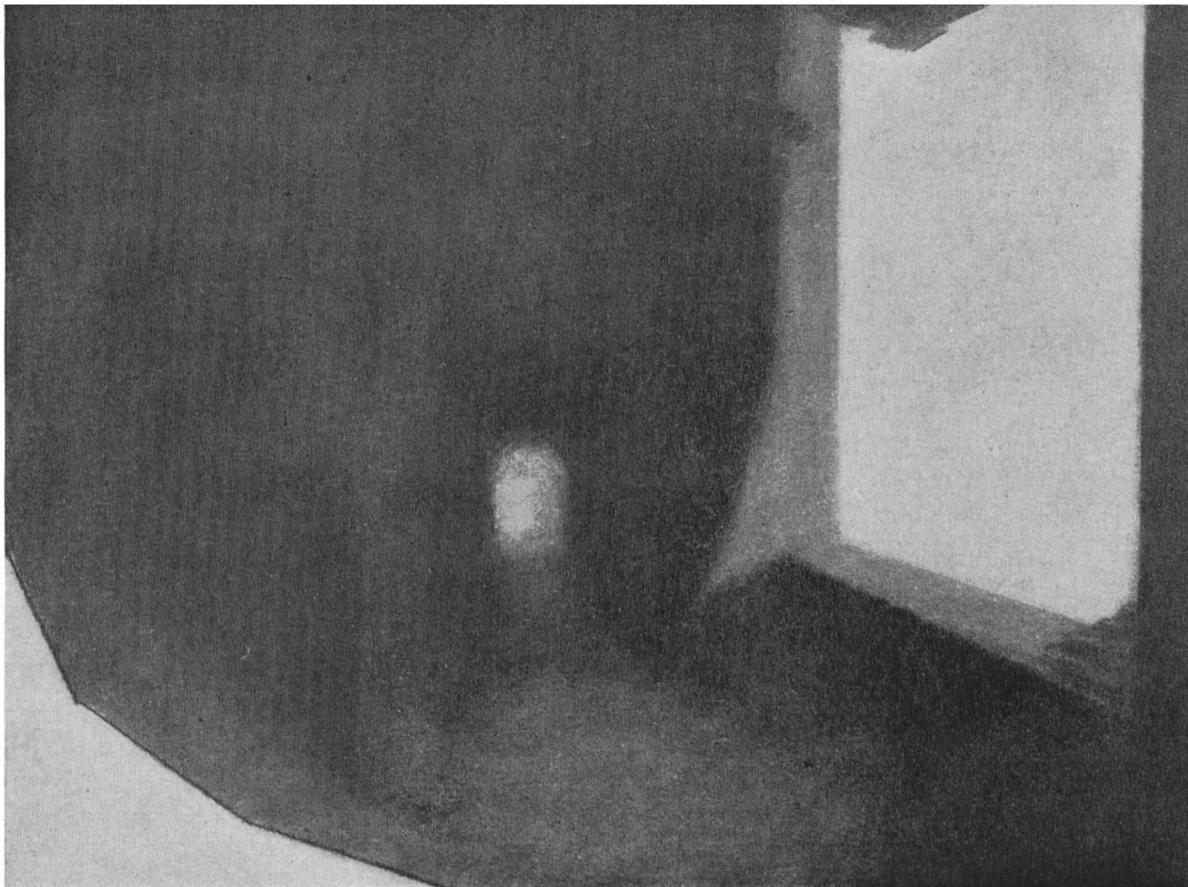


14



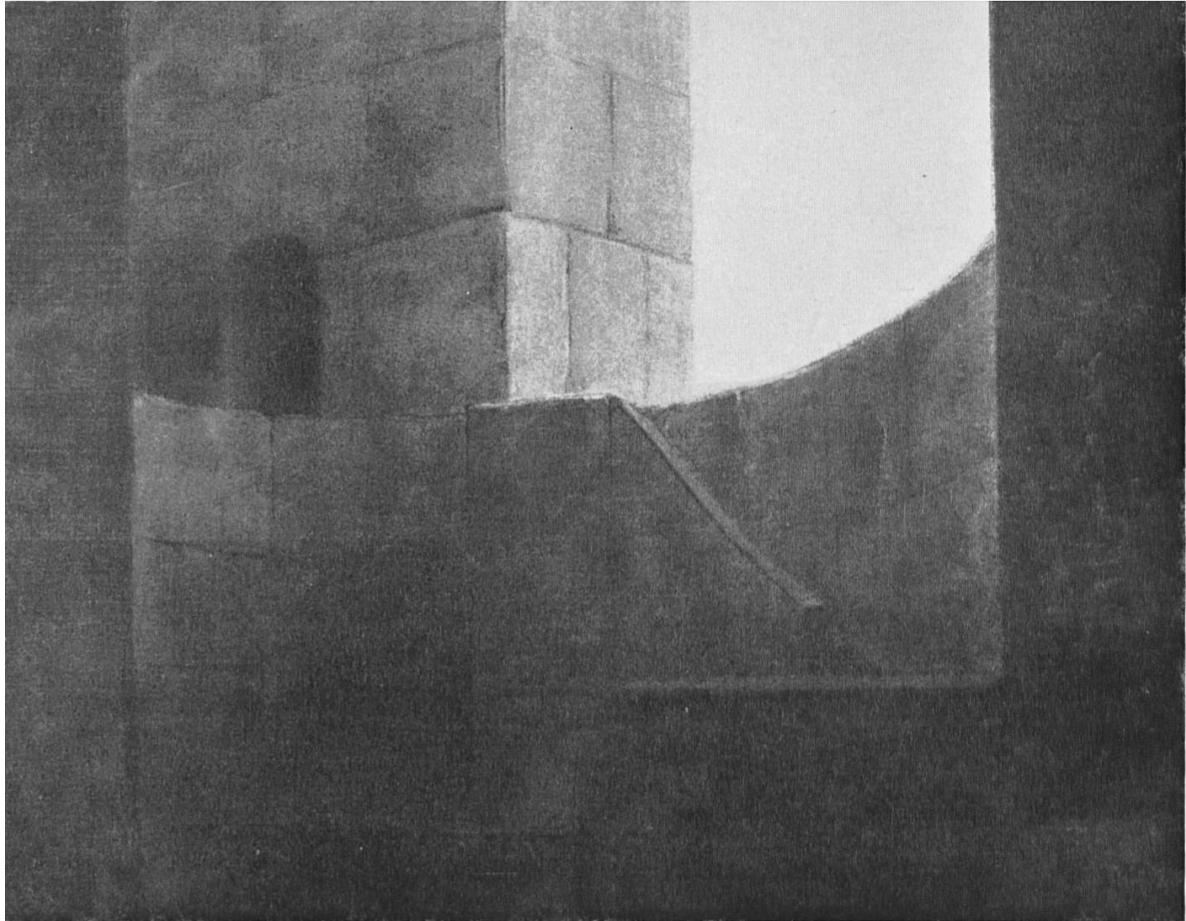


17



18





Parsifal. Au milieu de la scène atroce, le jeune héros paraît dans la plaine lumineuse. Nous ne le voyons pas, mais Klingsor, — debout, sur la terrasse du bas qui surplombe l'abîme, — l'a vu dans son miroir de nécromant. Parsifal, inconscient du danger qui le menace, fait, à lui seul, le siège du château. Klingsor, pour le mieux contempler et clamer, à la fois, son enthousiasme et son mépris, monte alors rapidement vers le ciel lumineux et s'appuie contre la tour qui domine l'horizon. Afin de marquer le contraste le plein air sera du bleu le plus intense, tandis que dans la profondeur régnera l'horreur livide de la souffrance et de la mort. Bientôt après, toute la construction s'effondre pour laisser place au jardin parfumé de fleurs vivantes et sonores.

20 *Parsifal, III^e acte: La prairie en fleurs 1896*

Nous sommes de retour sur la terre sanctifiée du Graal. Les troncs et l'aspect général du paysage l'indiquent. Beaucoup de sérénité est nécessaire, sans doute; pourtant, les lignes de la montagne marquent un effort vers un but déterminé. En effet, Parsifal cherche toujours encore Amfortas, pour le guérir et lui rendre la paix; mais après de longues années d'erreurs, il n'espère plus retrouver l'invisible chemin du Temple, le chemin des cœurs purs et simples. — Il apparaît au centre arrière-plan, venant de la plaine. L'on voit d'abord son buste seulement, car la montée est rude; puis enfin, c'est lui tout entier, dans son armure de tristesse. Gurnemanz, du seuil de la hutte, le regarde passer, muet d'étonnement. — La source sacrée coule au milieu des rochers. C'est là que Parsifal trouvera le repos et l'assurance de sa mission divine. — A gauche sont les ronces abritant le sommeil de Kundry, au début de l'acte. — Pendant la claire lumière du Vendredi Saint, des cloches lointaines annoncent les funérailles de Titurel. Les trois personnages montent, alors, vers la droite, parmi les troncs; la forêt bientôt les enveloppe, glisse insensiblement de droite à gauche, — et nous entrons de nouveau dans le Temple du Graal.

