

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
Kapitel: 1: La mise en scène comme moyen d'expression
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>

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 a

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 Wortondrama 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.