

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: 2: Richard Wagner et la mise en scène
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: 09.01.2026

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

Seconde Partie

RICHARD WAGNER ET LA MISE EN SCÈNE

«Der Deutsche baut von Innen.»
Richard Wagner

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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