

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: Appendix
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: 17.01.2026

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

Appendice

INTRODUCTION

Une convention aussi solidement établie que celle de nos scènes modernes ne peut pas être renversée d'un seul coup, et cela d'autant moins qu'elle correspond presque partout à la majorité des pièces jouées et au goût superficiel d'un public qui ne vient chercher au théâtre qu'une distraction passagère. Cependant il y a des pièces remarquables, anciennes ou modernes, qu'il n'est pas juste d'entraîner toujours dans le monde banal sous prétexte qu'elles sont en minorité. Les auteurs doivent être parfois stupéfiés par les lieux communs dont on affuble leurs ouvrages et se demander si réellement la si complexe et si coûteuse installation de la scène ne pourrait pas fournir un spectacle moins répugnant et mettre à leur disposition des éléments moins barbares. On leur affirme que non, et comme ce sont ceux qui tiennent les ficelles qui le leur affirment, ils se voient obligés non pas de les croire mais de leur céder.

Puisqu'un mobile suffisant leur fait défaut pour provoquer la réforme désirable et qu'il ne se trouve personne pour prendre en mains la défense des auteurs qui ne sont plus, peut-être serait-il possible d'introduire quelques améliorations provisoires par une voie différente.

Les drames de Richard Wagner jouissent actuellement d'un succès extraordinaire, lequel hélas! n'a pas grand'chose à voir avec les intentions du maître. Mais cette incontestable popularité et l'argent dont elle remplit certaines caisses inspirent aux directeurs de théâtre et à leur personnel technique un profond respect et les dispose donc favorablement pour le génie du grand dramaturge. Pourquoi, sous prétexte de wagnérisme scrupuleux, ou de mise en scène fin de siècle, . . . n'exploiterait-on pas une situation aussi avantageuse? Pourquoi ne tenterait-on pas un commencement de réforme représentative avec les drames du maître? Il serait plus facile d'éprouver l'effet produit sur le public par un spectacle nouveau si on lui impose ce spectacle au moyen de pièces dont il ne croit pas devoir contrôler la valeur mais qu'il admire de confiance; et du point de vue artistique cette réforme

serait strictement motivée par le drame lui-même. De plus on aurait l'avantage de pouvoir accoutumer l'œil du spectateur à un genre d'harmonie qu'il ne ressentirait peut-être pas d'emblée et qui serait d'autant plus évidente qu'elle s'opposerait aux autres spectacles de la semaine.

J'ai traité de la scène de Bayreuth dans un chapitre particulier et n'y veux pas revenir. Comme elle n'est pas installée sur des données essentiellement différentes de celles de nos théâtres, on peut y appliquer directement les mêmes modifications techniques.

Quant à ces modifications on comprendra qu'elles soient d'ordre trop exclusivement technique pour être indiquées ici; du reste la première partie de cette étude, en posant l'idéal à poursuivre, marque clairement sur quels points la réforme doit porter. Voici, en très court abrégé, quels sont ces points.

La peinture doit renoncer à sa souveraineté si ce n'est de fait au moins d'apparence; l'éclairage confirmera cette subordination de la peinture en se dégageant d'une grande partie de ses obligations envers elle et en développant avec le plus grand soin ses propres appareils. L'emploi de ce que nous appelons la rampe sera réduit à un minimum extrême et l'on ira parfois jusqu'à l'annuler complètement. La praticabilité sera élevée au premier rang entre les facteurs représentatifs et par ce fait mettra momentanément hors de service certaines installations de la scène. Enfin les acteurs auront à se familiariser avec le nouvel état de choses et chercheront à s'en rapprocher par un sacrifice toujours plus complet et conscient de leur propre volonté en faveur de l'harmonie générale. Tout ceci, nous le savons, exclut la recherche de l'illusion scénique.

La scène moderne n'oppose à une tentative de réforme qu'un seul obstacle sérieux. L'exiguïté des coulisses (par quoi j'entends ici les portions de la scène invisibles au public) rend le développement et le rapide maniement des praticables fort difficile. Aussi est-ce sur ce point essentiel que l'amélioration doit être le plus décisive. Ceux qui visitent une scène pour la première fois sont d'ordinaire confondus par la grossièreté des engins que l'on y emploie et le caractère enfantin et primitif de certaines installations. Comment, disent-ils, alors que la science met à la disposition de l'industrie des chefs-d'œuvre de construction et de précision, le théâtre tant prôné comme institution artistique n'a que des jouets d'enfants pour amuser le public? Effectivement cela est singulier; mais l'importance que l'on donne à la peinture l'explique amplement. Si l'on remet ce facteur coûteux à sa

place normale les frais énormes qu'il occasionne diminuent très sensiblement et pourront se porter alors sur un objet plus digne d'attention. C'est surtout le principe actuel des praticables qui paralyse l'agencement raisonné de ceux-ci; l'importance du premier des facteurs en ordre hiérarchique à partir de l'acteur exigeait pourtant que l'on apportât à sa construction un soin spécial, or c'est justement l'inverse qui a lieu; les boîtes carrées, les cadres, les planches, etc., tout le grotesque appareil de la praticabilité sur nos théâtres témoigne de l'ignorance absolue où se trouve le metteur en scène moderne sur l'importance de ce facteur. Toutes les ressources de la mécanique doivent au contraire être mises à réquisition pour faciliter le développement des praticables et leur rapide maniement; et le rejet de l'illusion scénique donne au constructeur une licence certes fort appréciable à cet égard.

Mais le principe hiérarchique ne trouve son application que sous les ordres de la musique; c'est même la musique seule qui pouvait en signaler l'existence; aussi peut-on se demander l'utilité qu'une réforme représentative faite sur ce principe pourrait avoir pour des œuvres dramatiques où la musique ne joue pas ce rôle, où même la musique est complètement absente.

Le vice capital de la mise en scène moderne est dans la *convention* (justifiée apparemment par la peinture) et qui paralyse toute l'économie technique. Une convention est toujours réfractaire à n'importe quels développements et ne vaut que par sa rigidité; d'autre part une attaque arbitraire ne créera jamais qu'une autre sorte de convention. Si donc nous voulons faire de la mise en scène un engin souple et maniable, capable d'obéir aux injonctions du dramaturge quelles qu'elles soient, c'est-à-dire si nous voulons mettre la convention scénique hors de cours, ce ne pourra jamais être qu'en lui opposant une forme dramatique dont les éléments parfaitement légitimes entraînent *avec nécessité* un nouveau principe représentatif; et ce nouveau principe, n'émanant que de l'œuvre d'art, n'aura donc aucun des caractères de ce qu'on appelle la convention. L'économie technique de la scène n'étant plus soumise qu'à des lois *naturelles* se trouvera donc libre ainsi qu'un organisme vivant. Evidemment, c'est la musique seule qui lui confère le titre de moyen d'expression, mais le fait que la mise en scène puisse atteindre à ce degré supérieur prouvera qu'elle est devenue capable de réaliser toutes les intentions du dramaturge, et qu'à des degrés inférieurs elle saura lui prêter un concours intelligent.

En nous servant de la musique pour opérer la réforme représen-

tative, nous nous emparons donc du seul moyen qui soit actuellement à notre disposition pour cela; et comme les drames de Richard Wagner sont pour nous les seuls où la musique occupe incontestablement le rang qui est le sien, ma proposition se trouve, me semble-t-il, suffisamment justifiée.

Le *Ring* et *Tristan* occupent les deux extrêmes représentatifs dans l'œuvre de Richard Wagner. L'exécution de *Tristan* peut se faire tout entière sur le principe expressif de la mise en scène tandis que celle du *Ring* doit, comme nous l'avons vu, user de compromis pour neutraliser l'erreur technique dont il souffre. J'ai donc pris ces deux drames comme exemple. Mais les dimensions du *Ring* ne permettent de tracer ici que les notions préliminaires qui doivent régulariser sa mise en scène.¹ *Tristan*, par contre, sera traité avec plus de détails bien qu'à un point de vue tout à fait général car le scénario complet d'un drame de Wagner doit revêtir une forme que ce volume ne comporte pas.

NOTIONS PRÉLIMINAIRES POUR LA MISE EN SCÈNE DU « RING »

Richard Wagner a joint à ses partitions de nombreuses indications scéniques qu'il est impossible de ne pas prendre en sérieuse considération. Pourtant, malgré leur nombre, elles sont loin de donner une vision représentative complète, et sont même, en ce qui concerne les personnages seulement, tout à fait fragmentaires. Leur constante authenticité n'est d'ailleurs pas un fait prouvé, ni leur place dans le texte poétique-musical toujours définitivement fixée. Or ce sont néanmoins les seules volontés que le maître nous ait laissées sur ce sujet. Divers écrits en traitent aussi, mais d'une façon très générale et détachée de la partition. Quant aux manuscrits de mise en scène non publiés, nous savons trop bien que Wagner lui-même cherchait sa voie pour la forme représentative, — de sorte que si ces manuscrits sont simplement le

¹ Ces notions sont extraites d'un projet complet et minutieusement détaillé que l'auteur se propose de publier avec de nombreuses illustrations.

relevé des représentations d'autrefois, ils n'ont qu'une valeur infiniment relative puisque ces représentations ne semblaient au maître qu'un début incertain dans le nouveau domaine de la «scenischen Dramaturgie»¹; et si, par impossible, ce sont des projets complets de mise en scène, rédigés indépendamment des représentations, ils doivent, à côté des précieuses indications, porter la trace du défaut technique dont nous avons traité dans la Seconde Partie. Du reste, le seul fait que Wagner ait consenti à publier ses partitions sans joindre à chacune d'elles un traité complet de mise en scène, correspond au silence relatif qu'il garde dans ses écrits sur la forme représentative de son drame en général. De sorte qu'autant nous possédons d'instructions du maître pour l'interprétation et la juste convenance du texte poétique-musical, autant les notions *correspondantes* pour l'art scénique nous font absolument défaut de sa part; car tous les livres de mise en scène imaginables de la main même de l'auteur ne combleront pas le vide laissé par lui sur ce sujet dans ses écrits.

Il reste encore ce qu'on nomme la tradition; mais elle doit subir le même sort que les livres de mise en scène; car elle dépend des mêmes éléments incomplets ou défectueux, et, de plus, son authenticité repose non seulement sur la mémoire des témoins, mais surtout sur leur plus ou moins de jugement — elle est donc toujours incertaine.

De tout ceci résulte que la valeur des seules indications que nous possédions — celles jointes à la partition — reste dépendante d'une intention générale dont nous ignorons la teneur et qui plus est, dont nous sommes obligés de suspecter parfois l'opportunité. — Que nous reste-t-il donc, si d'une part le texte poétique-musical est infirmé par une conception scénique défectueuse au point de vue technique, et si de l'autre part les indications jointes à ce texte n'ont qu'une portée relative?

Il nous reste ce que j'appellerai *l'unité d'intention*; et cette unité sera la seule justification valable de toute la mise en scène pour les drames de Richard Wagner. — En quoi consiste-t-elle?

On sait que le Worttondrama retombe tout entier sur son auteur, c'est-à-dire qu'en fixant par sa partition, — et plus particulièrement par la durée musicale —, les proportions de son drame tant dans le temps que dans l'espace, il doit avoir fait rentrer dans sa conception première toute la forme représentative (mise en scène), autrement il ne peut espérer d'unité. C'est cette unité qui manque aux drames de

¹ *Gesammelte Schriften* X, «Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882».

Richard Wagner. Il faut donc la remplacer, et pour cela s'assimiler le plus complètement possible chacune de ses partitions; les opposer ensuite les unes aux autres pour chercher ce qu'elles pourraient trahir par là des intentions de l'auteur; s'efforcer de les mettre d'accord avec les indications scéniques jointes au texte poétique-musical; puis enfin, sous l'influence de ces études préliminaires, concevoir, pour chacune d'elles une forme représentative indépendante. Nécessairement cette dernière portera la marque de l'individualité dont elles est née. Il reste donc encore à la purifier autant qu'il est possible des éléments trop personnels. C'est là la seule partie réellement critique de l'opération; avant tout elle demande le plus grand respect vis-à-vis de l'auteur. Mais, seul, ce respect serait improductif. Pour diriger notre jugement et le sauver des écarts qu'une admiration fanatique ou une trop grande liberté pourraient occasionner, l'amour est indispensable: non pas l'amour vague que nous porterions à l'auteur d'œuvres très séduisantes, mais bien le sentiment profond et *tout personnel* qu'un homme tel que Richard Wagner inspire à qui veut le connaître. Le respect nous apprendra les sacrifices à faire dans notre vision individuelle et favorite pour nous rapprocher des intentions essentielles du maître; — l'amour nous autorisera à une grande liberté de choix en faveur de l'harmonie et de l'intensité représentative.

Ainsi préparée, *l'unité* ne saurait manquer; et son caractère est absolu en ce sens que rien ne peut la remplacer, si ce n'est l'unité produite *dans les mêmes conditions* par une autre individualité. Or il est probable qu'après divers essais de ce genre, il se créera une *unité moyenne*; car les divergences se trouvant tout naturellement placées sur des motifs secondaires il sera facile de les concilier; tandis que les principes essentiels ayant même origine présenteront la plus grande analogie.

L'unité d'intention est donc, comme je l'ai dit, la condition première pour la mise en scène des drames de Richard Wagner, puisqu'en cherchant à remplacer l'unité originelle qui leur fait défaut, elle tend à instituer, non plus une tradition paresseuse, mais une forme représentative définitive.

Le travail d'assimilation préparatoire ne peut naturellement pas être indiqué ici; — c'est du projet déjà fort avancé et mûri que je veux tirer les données générales.

En traitant du *Ring* dans la partie précédente j'ai négligé avec intention de relever la forme particulière du *Rheingold*. — Ce prélude, — ou comme le nomme Wagner: «Veille» à la trilogie du *Ring*, —

occupe dans l'œuvre du maître une place tout à fait spéciale, et constitue même pour l'histoire du théâtre une apparition unique en son genre.

Considérons d'abord qu'à l'entrée d'un drame immense, et selon sa dénomination, il doit contenir une action distincte de celle qui le suivra; sinon, dans un isolement arbitraire, il ne serait pourtant qu'un premier acte sans plus. — Ensuite, l'emploi de la musique en de telles dimensions, comporte nécessairement une somme de développements dont il faut ménager le cours; ce prélude offrira donc de par sa position le moins de développements possible, et se contentera d'énoncer les éléments de l'expression dramatique dont les combinaisons serviront à la trame des parties suivantes.

Voilà tout ce qu'on peut prévoir sans avoir connaissance de la partition elle-même. Inutile de dire que le *Rheingold* remplit excellentement ces deux conditions.

Mais dès lors, et avant d'entrer dans le détail de la partition, il reste encore au point de vue représentatif une condition générale et essentielle. — Le prélude d'un drame où les phénomènes de la nature jouent un rôle réaliste aussi prépondérant, a l'obligation de contenir soit un genre de phénomènes très différents, soit le même, mais en une forme en quelque sorte hiératique qui motive l'extrême et constant réalisme des parties suivantes. En d'autres termes, un drame sur ces données ne peut avoir qu'une origine mystique que son prélude, en tant que tel, doit exprimer avec clarté.

Comment Wagner a-t-il conçu, à ce point de vue, son «*Vorabend*»?

Le *Rheingold* est une œuvre dont la portée est en quelque sorte ésotérique; sa représentation n'est pas sans analogie avec les images dont les sages d'un pays se servent pour communiquer à l'entendement populaire leur doctrine. Ces images, lorsqu'elles ne sont pas purement symboliques, contiennent déjà, en un certain développement, la clef du sanctuaire caché; elles ne sont jamais tout à fait illusoires et correspondent ainsi aux degrés très divers des intelligences. Par leur moyen l'Indiscible peut être entrevu des âmes contemplatives.

Ceux qui ont le bonheur d'assister à une représentation du *Rheingold* à Bayreuth, — c'est-à-dire, malgré les défauts essentiels et dououreux de la représentation, dans la disposition d'esprit seule désirable, — connaissent l'émotion sans précédent causée par la constante révélation de l'Indicible au contact non moins constant des beaux voiles qui la recouvrent. Nous savons pourtant que l'idéalisme imma-

ment au Worttondrama revêt un tel caractère. Qu'est-ce qui distingue alors l'idéalisme du *Rheingold* de tous les autres?

C'est, je le répète, sa nature ésotérique: c'est-à-dire ici, que la révélation musicale qui *correspondrait* dans le *Rheingold* à celle des autres *drames de Wagner*, n'est en quelque sorte qu'un premier stage dans la connaissance: la forme particulière de ce prélude, tant comme fiction que comme expression poétique-musicale, n'épuise pas le contenu de l'intention dramatique; et pourtant, chose étrange, — la présentation de ces moyens combinés ainsi qu'ils le sont, suffit à nous faire entrevoir la révélation cachée sous la musique elle-même. Bref, la fiction représentative est d'une nature si élémentaire dans le *Rheingold* qu'elle comporte une *fiction musicale* dont la portée rayonne encore en un troisième degré.

Ce fait, qui ressort du public, doit tenir, me semble-t-il principalement au respect solennel dont on se sent saisi au début d'une Oeuvre aussi colossale que le *Ring*. En effet, la dimension a de l'influence sur l'esprit du spectateur, et celui-ci est en droit de supposer que le poète-musicien ne retiendra pas son attention aussi longtemps sans lui communiquer une suite d'impressions extraordinaires. Et la forme élémentaire des motifs musicaux le confirme dans son opinion: il sent que l'on pose dans ce prélude les bases nécessaires à soutenir quelque gigantesque édifice, et que sa portée s'étend ainsi bien au-delà de ses formes abruptes. — Dans ces dispositions, et étant donné la fiction particulière du *Rheingold*, l'œuvre d'art se réfléchit doublement en nous: d'abord comme œuvre d'art; ensuite comme figurant le *début de toute activité*; et cette seconde image est évidemment différente de celle évoquée plus tard par les conséquences multiples d'un tel début.

On m'accusera ici de vouloir analyser d'une façon fort lourde ce qui n'est justement pas analysable. J'en conviens; mais je n'ai pas non plus la prétention de toucher à un domaine que seul le sentiment intuitif peut aborder. Le but que je poursuis m'autorise néanmoins à tenter, par une démonstration forcément et volontairement très incomplète, de faire comprendre à mon lecteur l'origine de ma vision pour la mise en scène du *Rheingold* et de la justifier aussi en la plaçant dans l'œuvre et hors du simple désir personnel.

Le spectateur a besoin pendant la représentation du *Rheingold* non seulement qu'on dégage sa vision de tous les motifs accidentels, puisqu'instinctivement il sent que l'accident appartient aux développements et non pas à l'énoncé primitif, — mais encore que la forme

représentative donnée à cet énoncé lui permette à lui, spectateur, de se livrer le plus complètement possible à ce que j'ai appelé superficiellement le second degré de la connaissance, dont le *Rheingold* a l'indicible secret. Or pour cela la forme représentative des parties suivantes ne reste pas sans influence; du rapport que l'on saura établir entre elle et la vision spéciale au *Rheingold* dépend le pouvoir qu'aura le spectateur à répandre tacitement sur les parties suivantes la magie d'une révélation qu'elles ne fournissent plus à elles seules. Le souvenir indéfinissable du *Rheingold* doit rester vivace pour le spectateur durant tout le reste du drame; et cela non pas en abstraction, ce qui du reste serait impossible, mais en un passé tangible dont l'image puisse se reproduire inconsciemment, alors que l'âme entière semble pourtant absorbée par le développement dramatique.

Ma mise en scène du *Ring* se divise ainsi en deux parties distinctes et par cela dépendantes l'une de l'autre: 1. *Rheingold*; 2. *Walküre*, *Siegfried* et *Götterdämmerung*. — Si particulièrement pour ces dernières nous avons à user de compromis, le *Rheingold* en subira les conséquences; avant donc de composer sa mise en scène il s'agit de rechercher en quoi vont consister les compromis pour les autres parties. Nous pourrons voir ensuite si le caractère essentiel que nous avons signalé comme devant appartenir au prélude de l'immense drame est compatible avec l'opposition nécessaire des deux formes représentatives.

Le degré et le caractère du réalisme dans la conception d'un *Worttondrama* est réglé par la loi restrictive qui oppose le signe à l'expression. Le mépris de cette loi infirmera donc la conception même d'un drame où le réalisme joue un rôle prépondérant. Pour en rétablir l'intégrité durant la représentation il sera nécessaire de sacrifier tantôt une partie du signe, tantôt une partie de l'expression, — ce qui entraînera une réduction d'intensité dans tous les passages du texte poétique-musical où ces éléments contraires se touchent consécutivement. Pour atténuer ce grave inconvénient l'on devra, par quelque artifice, conserver aux deux éléments le plus haut degré possible d'intensité vis-à-vis du public et, dans ce but, transformer assez sensiblement le caractère du réalisme représentatif. Or cela n'est possible qu'en se rapprochant plus ou moins de la forme *expressive* du spectacle; de sorte que, si, par exemple, le *Rheingold* avait besoin de cette forme pour se distinguer suffisamment des autres parties du drame, l'expansion de sa mise en scène se trouverait diminuée par le nouveau caractère du réalisme qui la suivrait.

Wagner a créé dans le *Rheingold* une harmonie semblable à celle de *Parsifal*, mais avec des moyens très différents. La mobilité idéale du spectacle, mobilité qui dans *Parsifal*, tenait intimement au genre d'existence des personnages, s'en dégage un peu dans le *Rheingold* et semble devenir positivement expressive; seulement il faut remarquer que la nature élémentaire des moyens poétiques-musicaux n'autorise pas ici l'indépendance complète du spectacle; la prédominance des facteurs intelligibles de la parole sur ceux de l'expression musicale entraîne avec elle une suite réaliste dans le temps, un rapport de cause à effet des plus accentués. De sorte que, s'il y a mobilité idéale, ce ne peut être la conséquence directe d'une certaine quantité d'expression, mais simplement l'obligation de contre-balancer vis-à-vis du public la suite trop réaliste par un semblant de toute présence représentative.

En ceci Wagner a pleinement réussi: nous assistons à une série d'actes dépendant les uns des autres, et néanmoins, à la fin du merveilleux «Vorabend», dans l'épanouissement qui le termine, nous conservons une impression d'ensemble qui tient lieu de la *simultanéité*: nous n'avons pas tourné les feuillets numérotés, mais nous avons parcouru des yeux un vaste tableau. Le degré d'expression représentative dont nous avons besoin pour atténuer le défaut de réalisme des parties suivantes diminue en effet l'étendue de celui que nous pourrions employer dans le *Rheingold*; mais cela se trouve correspondre à la structure spéciale de ce dernier; car sa combinaison poétique-musicale ne comporte pas un haut degré d'expression scénique, et nous savons qu'en se rapprochant du signe la mise en scène ne s'enrichit pas mais trouve son expression dans sa réduction même, la quantité du signe restant toujours minimale dans le Worttondrama. Pourtant la mobilité et le caractère élémentaire du spectacle dans le *Rheingold* permettent de donner à cette réduction même un genre d'expression qui s'opposera avec tant de puissance à celui des parties suivantes qu'il pourra sembler supérieur et s'imposera comme tel à l'imagination. La forme hiératique qu'à première vue le prélude d'un drame de paysage du genre du *Ring* nous semblait comporter, se trouve ainsi confirmée par le drame lui-même; et aucune forme ne pourrait être plus favorable au jeu des artifices dont on doit user pour les parties suivantes, ni mieux s'en distinguer, — le hiératisme étant de nature *exclusive*.

Mais il faut m'expliquer encore sur la signification que j'attache au mot: *hiératisme*. J'entends parler du caractère général de la mise en scène, et en particulier la forme à donner aux phénomènes de la

nature dont le *Rheingold* se compose. Trois éléments y sont représentés successivement: l'Eau, le Plein-air, le Feu. Or il va de soi que c'est en leur aspect *typique* qu'ils ont à paraître: le contenu du *Rheingold*, et sa situation à l'entrée du drame du Ring ne permettent pas d'hésiter là-dessus. Mais des motifs aussi élémentaires, livrés à eux-mêmes, fourniront toujours des combinaisons plus ou moins accidentelles qui, sans altérer le type, lui enlèveront cependant de sa plasticité. Je peux donc enfermer leur aspect dans des limites étroites et c'est là qu'intervient l'esprit hiératique. Nous ne pouvons pas saisir autrement qu'en abstraction l'harmonie suprême contenue dans chaque accident de la nature; pour nous en faire néanmoins une image il est nécessaire de traduire l'ensemble des motifs en un langage accessible à nos sens, de même que les prêtres rendent le mystère tangible en le revêtant d'attributs propres à satisfaire notre besoin de forme. L'intention principale qui guide le choix de ces attributs est de préserver leur symbole de tout écart arbitraire, de le mettre hors des fluctuations du goût. Pour cela leur composition repose toujours sur une notion positive qui la justifie. L'hiératisme est donc éminemment conservateur; il pose des limites aux vœux individuels. La représentation des motifs élémentaires du *Rheingold* doit de même échapper à tout désir arbitraire, à toute discussion, et imposer ses types en une forme qui exclue toute possibilité accidentelle. Cela constitue donc bien une sorte de hiératisme, ou, si l'on préfère, de stylisation, bien que ce dernier mot implique une manifestation trop arbitraire pour servir à notre but.

Avec ces données générales, nous pourrons composer librement d'un côté la mise en scène du *Rheingold*, — de l'autre celle de la *Walküre*, *Siegfried* et *Götterdämmerung*, certains de ne pas empiéter sur leurs domaines respectifs.

Cherchons maintenant dans quels rapports se trouvent les 4 parties entre elles; car elles se distinguent chacune par un caractère différent dont il faut trouver l'origine dans l'intention dramatique qui les a réunies. — Cette intention se résume en la personne du dieu Wotan. C'est Wotan qui provoque le spectacle; sans Wotan le *drame* cesse d'exister. Les événements qui se déroulent sont tous l'accomplissement de sa volonté divine. C'est donc une question de relation et il sera nécessaire de rapporter tous les événements à leur point de départ, la volonté de Wotan, et d'en régler la manifestation sur les fluctuations de cette volonté. Nous avons ainsi deux conditions fondamentales, à savoir, que cette volonté soit toujours présente et que les

événements soient doués d'une vie correspondant à celle que cette volonté leur impose.

Ce qui constitue l'essence du drame, c'est que les événements provoqués par le dieu se trouvent en contradiction avec le mobile intime de son activité, — qu'il en devient conscient, — et que, impuissant à en arrêter ou à en détourner le cours, il renonce à les diriger et se pose, malgré lui, en spectateur passif, attendant le dénouement qui doit consommer sa ruine. Le drame se divise donc, de ce point de vue, en deux parties; la première met en scène la volonté *active*, la seconde la volonté *passive* de Wotan: soit d'une part *Rheingold* et *Walküre*, et, de l'autre part *Siegfried* et *Götterdämmerung*.

Cette seconde partie marque clairement comme quoi *ne pas vouloir* ne constitue pas un élément de liberté; pour un dieu surtout, l'activité ne cesse que par la ruine complète: Wotan, en renonçant à diriger ses créatures ne leur donne pas pour cela l'indépendance, mais il les livre sans défense aux périls de l'existence qu'il leur a faite, et leur refuse ainsi *volontairement* son secours. D'où résulte que c'est alors que le spectacle, en tant que tel, atteint un haut degré d'intensité; — car Wotan en fait plus étroitement partie que jamais; il renonce, donc il consent à tout, et s'identifie avec sa créature abandonnée. Pour cette raison la *Götterdämmerung* peut s'écouler sur la scène en l'absence personnelle du dieu. — En effet, plus la ruine est imminente, plus aussi l'action, quelle qu'elle soit, *contient* implicitement celui qu'elle menace. Grâce à la musique le poète-musicien a pu nous présenter cette étrange synthèse; le drame essentiel, établi dans les parties précédentes, met à sa disposition un si riche matériel que désormais par son moyen il est en droit d'user de simple suggestion vis-à-vis du public. L'action scénique lui sert alors de durée seulement, et s'oppose à l'intensité de l'expression musicale, puisque c'est cette expression qui contient seule le drame essentiel. La puissance extraordinaire de la *Götterdämmerung* est ainsi un résultat direct des dimensions colossales du drame; sans un pareil développement, l'expression, devenue purement musicale dans cette dernière partie, resterait inintelligible.

Au point de vue représentatif cette disposition est des plus curieuses; la vie scénique semble indépendante d'une intensité d'expression disproportionnée à la signification formelle du spectacle, et néanmoins la musique lui fournit durée et proportions: indissolublement unies, leur valeur est pourtant différente. Et il doit en être ainsi; cette divergence peut seule communiquer au public l'intention du

poète-musicien. Il s'agit donc de la rendre parfaitement sensible, et que le moins prévenu soit en mesure de la goûter indubitablement sans le secours de sa réflexion. La partition ne supportant comme il va sans dire aucune modification, c'est le spectacle qui devra marquer la situation particulière en se distinguant dans son principe de celui des parties précédentes. Si nous voulons rendre sensible la voie indépendante suivie par le drame intérieur, — l'action essentielle — il sera donc nécessaire d'avoir établi avec précision une forme représentative adéquate à la vie des parties précédentes, puis, soudain, en abordant la *Götterdämmerung*, d'y substituer une forme très sensiblement différente: la symphonie continuera la vision déjà connue, et l'action dramatique, collatérale, qui lui sert de durée, trouvera dans la nouvelle mise en scène un moyen de s'affirmer indépendamment de la suggestion musicale.

Le drame nous fournit un motif suffisant pour l'emploi de ce procédé: Wotan cesse de paraître sur la scène dès que l'on quitte le monde héroïque pour entrer dans la société arbitraire des simples mortels. La mise en scène peut facilement marquer cette chute, mais elle devra en forcer la note pour éviter tout malentendu.

Il faudrait trouver ce qui caractérise représentativement le monde héroïque et le distinguer du monde arbitraire. — Le *Ring* de Richard Wagner ne peut baser la mise en scène que très indirectement sur le fond mythique d'où il est tiré. La signification non pas symbolique, mais au contraire *typique*, y a atteint une précision qui élève le drame bien au-dessus de n'importe quelle couleur mythologique; et cette signification est de telle nature que nous désirons pouvoir vêtir les personnages à notre gré et les placer dans un cadre qui les rapproche de nous. Il n'y a qu'une façon de répondre à ce besoin, — c'est de ne parer qu'aux nécessités les plus élémentaires du vêtement et du décor. Voilà donc un caractère qui n'a rien de contraire à la manifestation du monde héroïque, et semble plutôt devoir l'exprimer avec beaucoup de clarté. Quant au monde arbitraire, il sera traité arbitrairement; et comme il ne suffirait pas pour cela de charger le tableau scénique de détails superflus, il en faut altérer le principe même.

Nous aurons ainsi au commencement du drame le *Rheingold*, et à la fin la *Götterdämmerung*, dont le caractère représentatif doit se distinguer de celui des parties intermédiaires. Le caractère du *Rheingold* est déjà fixé; celui de la *Götterdämmerung* va dépendre de l'expression particulière exigée par la *Walküre* et *Siegfried*; car il va de

soi qu'une forme arbitraire ne l'est que par opposition avec une autre, et n'a rien d'absolu par elle-même. Entre la *Walküre* et *Siegfried* il y a parallélisme évident. Ce qui les distingue pourtant définitivement l'un de l'autre, c'est que la *Walküre* est encore dominée par la volonté active de Wotan, tandis que *Siegfried* n'est plus que la drame poursuivant son cours sans l'intervention *directe* de cette volonté. *Siegfried*, par son essence même, forme donc davantage «spectacle» que ne le fait la *Walküre*. Par quoi il faut entendre que la personnalité de Wotan, tendant à s'identifier toujours plus avec l'action scénique, rapproche dans *Siegfried* les deux pôles du drame jusqu'à les réunir dans la *Götterdämmerung* en une expression simultanée.

L'équilibre poétique-musical et la richesse représentative très caractéristique de *Siegfried* (je parle surtout des deux premiers actes), viennent sans doute de ce que l'identité des deux points n'est pas encore atteinte: Wotan est encore visible, et nous le voyons se contempler lui-même comme en une eau tranquille. Plus tard, l'œuvre de destruction l'entraînera dans un irrésistible courant: nous entendrons alors la voix puissante du dieu, mais nous ne pourrons plus voir son visage.

Ce que j'ai appelé l'élément de *toute-présence* musicale, — celui qui dans le *Ring* traite de la personne même de Wotan, — se trouve placé dans *Siegfried*, malgré la suite éminemment réaliste des faits, dans un rapport parfaitement harmonieux avec l'élément *épisodique*. En sorte que le problème représentatif y est résolu par ce même réalisme qui ailleurs le rend insoluble.

La *Walküre* est moins heureuse. A bien des points de vue elle peut être considérée comme la partie de l'œuvre de Wagner la plus difficile à mettre en scène.

On sait que sa popularité repose sur le charme particulier de certains épisodes, lesquels, grâce à de nombreuses coupures, prennent sur nos théâtres un relief tout à fait exagéré. Pour distraire le public on lui présente consécutivement un adultère-incestueux, une querelle de ménage, des amants aux abois, etc., etc... ; — et comme tout cela est fort séduisant en soi, personne n'en cherche la raison d'être. Or, pourquoi de tous les drames du maître, cette partie est-elle la seule que nos théâtres réussissent à complètement défigurer? L'apparition d'un *Wanderer* dans *Siegfried*, quelque mutilation qu'on lui fasse subir, reste inaltérable: le seul fait que Wotan paraisse réalise déjà la pensée sublime du dramaturge. L'invisible présence du dieu dans le premier acte de la *Walküre*, la fière stature de ce dieu dans le

second acte, alors que traqué par sa propre volonté le héros sent le monde se dérober à lui, son intervention désespérée et définitive au troisième acte, — sont par contre des motifs si complexes, et pour les saisir il est si indispensable que le spectateur prête la plus respectueuse attention au langage du poète-musicien, qu'un tact infini suffit à peine au metteur en scène s'il veut être en quelque mesure digne de ses fonctions.

C'est qu'ici le défaut technique que j'ai signalé dans la conception représentative du maître se trouve à découvert; le principe réaliste du spectacle a fait violence au drame, et d'un bout à l'autre de la *Walküre* on sent la lutte acharnée du poète-musicien contre un élément réfractaire à sa puissante volonté.

En effet, le réalisme scénique confère à l'épisode une importance qui peut devenir incompatible avec la toute-présence musicale. Les heureuses combinaisons de *Siegfried* et de la *Götterdämmerung* sont relativement accidentelles; la *Walküre* est là pour en témoigner. Elle démontre, d'une façon malheureusement trop brillante, que le Worttondrama ne saurait se fonder sur le réalisme, mais qu'il le comporte seulement à titre de moyen d'expression dont l'usage *facultatif*, — de même que pour «l'illusion scénique», — dépend d'un principe supérieur. Dans les *Maîtres-chanteurs*, *Siegfried*, *Götterdämmerung*, Wagner a entraîné ce réalisme dans son intention dramatique; dans la *Walküre*, c'est le réalisme qui a entraîné le maître. Aussi est-on relativement excusable si l'on méconnaît la portée de cette œuvre, — et les récriminations à cet égard sont-elles injustes. Car, alors que nous avions besoin de toutes nos facultés visuelles pour distinguer l'action cachée, le dramaturge nous éblouit de telle sorte que c'est en vain qu'il découvre les profondeurs de sa pensée: pour les *voir* nous devrions fermer les yeux. Or, si au premier acte de *Tristan*, Wagner nous montre progressivement et avec de grands ménagements que c'est là l'attitude qu'il demande de nous, — devant le prestigieux spectacle de la *Walküre* nous ne saurions le soupçonner d'une semblable intention.

Il est impossible de mesurer le prodigieux génie qu'il a fallu pour établir en ces conditions la partition de la *Walküre*, et contraindre les éléments réfractaires à dépasser les limites de leur pouvoir.¹ Le

¹ Le second acte, en particulier, présente un exemple curieux. Dans cet acte le maître remplace par une disposition particulière des événements ce que la forme rigide du spectacle lui refuse d'autre part. Sans doute, ce procédé est *indirect*, et en ce sens contraire au caractère essentiel du Wortton-

metteur en scène a donc ici la charge de rétablir artificiellement, en faveur du texte poétique-musical, l'équilibre représentatif que le principe du réalisme a si fort altéré. Il cherchera à donner aux divers tableaux qui tous dans la *Walküre* sont exclusivement destinés à la partie épisodique du drame, un aspect extrêmement simple qui les rapproche de la forme nécessaire aux passages où le drame intérieur se développe en quelque sorte hors de la décoration. Cette disposition augmentera beaucoup le relief des personnages tout en atténuant la réalité matérielle du spectacle, et ainsi l'intensité musicale, sans être mise en défaut par la mise en scène, reprendra la place que l'action du drame lui assigne. En outre, la composition du décor, (particulièrement des décors du deuxième et du troisième acte), — fera converger les installations destinées aux événements épisodiques sur celles que l'on réservera à l'expansion de la toute-présence musicale; et l'on aura soin que ces dernières n'entrent pas en contact direct avec l'épisode accidentel, c'est-à-dire que les personnages n'en fassent jamais usage hors des scènes où la concentration est à son maximum. Or, il se trouve que l'expression du drame intérieur, quand elle est confiée directement à la déclamation des personnages, sépare ceux-ci plus ou moins du décor. Le premier-plan leur sera donc réservé. De là, par les mille nuances dont dispose le poète-musicien, on arrive à la vie purement décorative. En établissant ses décors sur ce principe la *Walküre* marque très nettement ce qui la distingue de *Siegfried*; car dans les deux premiers actes de *Siegfried* le drame intérieur ne s'exprime qu'indirectement: Wotan-Wanderer qui en est le porteur nous le communique par sa seule présence à *l'arrière-plan* et cette présence n'est alors expressive qu'en raison d'une action épisodique très absorbante. Ainsi, quoique parallèle, la disposition générale du spectacle est pour *Siegfried* exactement l'inverse de celle de la *Walküre*.

Le dernier acte de la *Walküre* se retrouve dans *Siegfried* et dans la *Götterdämmerung*; il constitue pour l'œil non seulement le trait d'union entre les trois parties, mais le ramène toujours de nouveau au point le plus sensible du drame. Par ce fait il acquiert la valeur d'un rôle dramatique et sera traité comme tel. D'où il ne faudrait

drama; mais, confiant en sa propre puissance, un Richard Wagner pouvait se le permettre. Ainsi, par exemple, l'entrée de Siegmund et Sieglinde succédant immédiatement à la scène entre Wotan et Brünnhilde, provoque, par ce seul fait, dans l'âme du spectateur, le genre de révolte solennelle qu'un principe scénique plus souple aurait su éveiller et entretenir dès longtemps et sans effort.

certes pas conclure que sa facture doive être particulièrement riche en motifs pittoresques! Bien au contraire; là plus que jamais c'est l'Acteur qui commande à la décoration. Le grand nombre et le caractère différent des scènes que ce tableau comporte, oblige le décorateur à créer une sorte de relief géographique dont les divers plans parfaitement mesurés sur l'action poétique-musicale, forment en leur perspective un ensemble expressif par sa simplicité et dont les détails ne se marquent qu'au fur et à mesure de l'action.¹

Nous voyons que la *Walküre* se distingue de *Siegfried* par la «Schlichtheit» nécessaire à ses décors; tandis que *Siegfried* s'oppose par le caractère mesuré et harmonieux de sa riche mise en scène à la surcharge arbitraire qui dans la *Götterdämmerung* doit marquer l'indépendance de l'expression musicale vis-à-vis du spectacle.

La forme représentative constitue donc dans le *Ring* une sorte de crescendo: Son point de départ, le hiératisme sacramentel du *Rheingold* vient aboutir graduellement à l'accumulation désordonnée des phénomènes accidentels dans la *Götterdämmerung*. Remarquons encore que la catastrophe finale ramène les éléments du *Rheingold* et sauvegarde l'unité représentative du drame.

Le réalisme impraticable dont souffre le *Ring* peut ainsi se transformer en un facteur expressif, et, par ses modulations raisonnées, répandre sur la tétralogie tout entière l'idéalité qui fait l'essence du Worttondrama.

ESQUISSE GÉNÉRALE POUR LA MISE EN SCÈNE DE « TRISTAN ET ISOLDE »

Lorsque nous nous soumettons à l'épreuve que la représentation de ce drame fait subir au système nerveux, une circonstance aggrave encore notre état: rien dans le spectacle n'est de nature à neutraliser la formidable tension dramatique et rien non plus dans notre imagination ne vient suppléer aux défauts probables de la représentation.

¹ Il va de soi que l'illusion n'entrera pas comme principe déterminant dans la construction plastique de ce décor. Quant aux changements très rapides qu'il doit permettre, je ne puis m'expliquer ici sur une matière aussi exclusivement technique et la réserve pour un ouvrage traitant de la mises en scène du *Ring* dans son détail.

C'est au point qu'en fermant les yeux la vue de la scène ne fait pas impérieusement défaut et que seule la *présence* des personnages nous oblige à les rouvrir. D'autre part, lorsque dans le silence nous étudions la partition de ce drame pour y chercher les éléments représentatifs qui y sont contenus, nous n'en trouvons point qui vaillent la peine d'être relevés avec plus de précision que ne l'a fait l'auteur lui-même dans ses brèves notices. Le lieu et l'époque où se passe l'action pourraient bien nous suggérer mille choses. La vibration que nous occasionne le souvenir de l'expression musicale semble devoir nous imposer une richesse de spectacle digne de son intensité; nous projetons ceci, cela, — puis il se trouve que nous n'avons pas touché le drame en quoi que ce fût, et que, malgré nos efforts et le contrôle de la vibration qui nous est resté, l'action dramatique persiste à demeurer étrangère à la forme représentative que nous voudrions qu'elle déterminât.

C'est qu'en effet elle y est étrangère et le restera toujours parce qu'elle est *exclusivement intérieure*.

Tristan et Isolde, en conflit avec le monde extérieur, se donnent librement la mort. La mort les trompe et les rejette dans une vie à laquelle ils n'appartiennent plus. Ce n'est pas cette vie-là que le metteur en scène doit présenter au public; l'auteur n'a pas eu l'intention de nous la communiquer, et, du reste, la durée de l'action intérieure ne le lui aurait pas permis. — Au début, le conflit nous est offert tel qu'il se reflète dans l'âme de Tristan et d'Isolde. Ensuite le monde extérieur ne leur présente *plus*, à eux, de conflit; la mort qu'ils appellent ne les débarrassera que de vains fantômes. Que ferait une telle action de n'importe quelle mise en scène? Pourtant *Tristan* est bien une œuvre de théâtre, une œuvre scénique qu'il faut *représenter*.

Le public qui assiste à cette action a sous les yeux un spectacle qu'il y rapporte tout naturellement. Ce spectacle a été réduit par l'auteur à un minimum qui laisse au metteur en scène des possibilités indéterminées. De sorte que le spectateur entend une action qui lui est communiquée avec la précision unique des moyens poétiques-musicaux, et regarde simultanément un spectacle parfaitement arbitraire. S'il semble a priori que ce soit pour ce cas particulier une position avantageuse, il n'en est rien dans la pratique. L'équilibre, — premier principe et presque la raison d'être du Worttondrama, — se trouve par là rompu, et le drame livré au désordre des sensations.

Il est donc indispensable d'opposer à la précision de l'expression du drame intérieur une forme représentative capable de lui laisser son

plein jeu sur la scène. La tâche du metteur en scène pour *Tristan* n'est donc pas de chercher l'harmonie vis-à-vis du drame, puisque le drame n'en a que faire. — Or on ne peut atteindre directement le public, c'est-à-dire affirmativement quant à l'action, que par un procédé qui soit tiré de l'intention dramatique elle-même. Quel procédé tirer d'un drame pour lequel la mise en scène est indifférente? — Incontestablement une réduction *excessive* du matériel décoratif. — Les vains fantômes qui entourent *Tristan* et *Isolde*..., ce sont eux que la scène doit montrer à partir du second acte, soutenue en cela par la musique qui dépouille les héros eux-mêmes de toute réelle apparence. La nécessité de fuir les fantômes par la mort sera toujours suffisamment expliquée par le simple fait de leur représentation.

En exprimant ainsi l'indifférence de la mise en scène vis-à-vis de l'action dramatique nous contraignons le spectateur à *prendre part* à cette action. L'expression poétique-musicale exclusivement intérieure devient pour lui une nécessité: l'équilibre est rétabli par la représentation.

Wagner nous a permis dans *Tristan* de vivre la vie passionnelle de ses héros plus complètement qu'en aucun autre drame. Nos yeux mis à contribution restent néanmoins étrangers à cette vie: «*voyants*» d'un côté, nous sommes de l'autre d'aveugles comparses.

Le principe conducteur pour la mise en scène de *Tristan et Isolde* consiste donc à *donner au public la vision qui est celle des héros du drame*.

Cette définition, comme on le voit, n'a rien de littéral, mais caractérise bien les intentions dont doivent être pénétrés tous ceux qui veulent réaliser ce chef d'œuvre sur la scène.

C'est du maximum de réduction scénique que l'on doit partir pour être sûr de ne rien donner de superflu aux scènes qui ne comportent pas autant de réduction. Nous commencerons donc par le second acte.

IIe acte

Isolde, entrant en scène, ne voit que deux choses: l'absence de *Tristan* et le flambeau (dernier vestige du Ier acte) qui motive cette absence. La tiède nuit d'été qui luit au travers de la haute futaie a perdu son sens formel pour *Isolde*; les perspectives lumineuses ne sont pour ses yeux que l'Espace cruel qui la sépare de *Tristan*. Pourtant, malgré sa suprême impatience, au fond de son âme brûle un feu

qui transforme toutes les forces de la nature en un merveilleux concert. Seul le flambeau reste indubitablement ce qu'il est: un signal convenu pour éloigner celui qu'elle aime.

En éteignant le flambeau Isolde renverse l'obstacle, annule l'espace hostile, arrête le temps. — Avec elle nous sommes étonnés de la lente agonie de ces deux ennemis.

Enfin, tout est fini. Il n'y a plus de temps, plus d'espace, plus de nature qui chante, plus de flambeau qui menace, — plus rien. Tristan est dans les bras d'Isolde.

Alors le temps, qui n'est plus, conserve pour nous, le public, une durée fictive, la Musique. — Mais l'Espace? qu'en reste-t-il pour nous qui n'avons pas bu le breuvage de mort?

Comme les deux héros, nous ne voyons plus et ne voulons plus voir que leur mutuelle présence. Ce qui brûle en leur âme nous paraît, comme pour eux, supérieur à leurs deux formes distinctes, et la durée fictive de la musique nous entraîne toujours davantage dans le monde mystérieux où leur union s'est pour jamais consommée. — Une seule angoisse nous poigne: nous les voyons encore. Vaguement nous comprenons que c'est notre douloureux privilège de *voir* ceux qui ne sont plus; et quand les froids fantômes de notre vie viennent soudain, les yeux grands ouverts, prétendre à des droits sur ces élus, nous nous sentons comme leurs complices.

Comment le metteur en scène s'y prendra-t-il pour que le spectateur n'ait pas à faire usage de sa réflexion pendant l'exécution de cet acte, mais qu'il puisse y participer sans réserve?

L'analyse qui précède me dispensera peut-être de justifier point par point le projet suivant.

Aspect de la scène au lever du rideau: un grand flambeau brillant *au centre* du tableau. L'espace assez restreint que présente la scène est éclairé d'une lumière diffuse qui suffit à rendre les personnages nettement distincts sans toutefois ôter au flambeau sa clarté un peu aveuglante, ni surtout détruire les ombres portées que cette clarté pourrait produire.

On ne saisit que vaguement les formes qui déterminent et délimitent cet espace. La qualité de la lumière donne une sensation de plein-air. Une ou deux lignes à peine visibles du décor indiquent des arbres.

L'œil s'habitue peu à peu à ce spectacle; il en arrive à percevoir assez distinctement un corps de bâtiment d'où l'on a accès sur une terrasse. Pendant toute la première scène (Isolde — Brangäne) les personnages restent sur cette terrasse, laissant entre eux et le premier plan

un espace où l'on devine une dépression du sol sans pouvoir en préciser la nature.

Lorsqu'Isolde a éteint le flambeau, le décor prend par ce seul fait une uniformité claire-obscuré où l'œil se perd sans être arrêté par aucune ligne, aucun objet.

Isolde, en volant à la rencontre de Tristan, se plonge dans une mystérieuse obscurité qui confirme l'impression de profondeur que nous donnait le décor dans la moitié droite de la scène.

Pendant la première explosion de leur joie ils restent sur la terrasse. Au point culminant (page 112 Klavierauszug 8^o, ffo. de l'orchestre: «Mein»), nous les voyons se rapprocher de nous: ils quittent insensiblement le niveau exhaussé de la terrasse et gagnent par un plan incliné très peu sensible une sorte de plateforme plus rapprochée du premier plan. Cette plate-forme, le plan incliné qui là sépare de la terrasse, et celui qui conduit au premier plan, forment un terrain mouvementé pour les ardentes explications qui suivent.

Puis, lorsqu'enfin assouvis par ces échanges, ils s'unissent en une seule pensée, — lorsque la mort du temps nous semble toujours plus évidente, ils atteignent définitivement le premier plan (pages 136-137) qui leur ménage, nous nous en apercevons seulement, une retraite au pied de la terrasse. Tout le mystérieux espace devient plus uniforme encore; le corps de bâtiment se perd dans la même obscurité que le fond de la scène; les accidents du terrain ne sont même plus réellement visibles.

Est-ce le souvenir vague et indéfinissable des ombres portées qu'occasionnait la clarté du flambeau, ou bien le chemin que les deux héros viennent de parcourir sous nos yeux, qui fait que nous ressentons profondément combien les choses se sont faites enveloppantes pour les bercer?

Pendant le chant de Brangäne la lumière diminue encore, la forme des personnages perd de sa netteté.

Enfin le flot passionnel se ranime, grandit, menace par sa puissance d'annuler tout spectacle, — quand soudain (page 162 au premier ffo de l'orchestre) le fond de la scène, à droite, s'éclaire d'une lueur blafarde. Le roi Marke et ses gens font irruption. Le jour grandit lentement, froid, sans couleur. L'œil commence à se rendre compte de la plantation du décor et de sa peinture sommaire qui se découvrent dans toute leur dureté, alors que Tristan, par un effort suprême, fait acte de vivant en provoquant Melot, celui qui l'a trahi auprès du roi.

Dans ce décor spectral une seule place reste obscure et respectée par l'aube naissante: la retraite au pied de la terrasse.

Pour préciser cette exposition et commenter l'esquisse ci-jointe, je vais faire la description exacte de ce décor.

La *terrasse* qui traverse en biais la scène, part des coulisses de gauche second plan, pour atteindre, à droite, des coulisses plus éloignées et se perdre au fond du décor dans la nuit. Elle exhausse le plancher de la scène d'au moins deux mètres. La partie gauche de cette terrasse, jusqu'au tiers de la scène (largeur), est soutenue par un *mur*. Ce mur tombe directement sur le premier plan et forme à gauche un angle qui ferme le décor jusqu'au cadre de la scène.

Depuis le tiers de la scène, côté gauche, jusqu'à l'extrémité droite du décor *deux plans inclinés* conduisent de la terrasse au premier plan, en ménageant entre eux-deux une assez grande *plate-forme*. Ces plans sont dirigés légèrement vers l'extrémité de la scène.

Le *premier-plan*, proprement dit, se trouve fort restreint par cette disposition puisqu'il est resserré dans l'angle formé par le mur qui soutient la terrasse, et ne peut s'étendre au-delà du plan incliné inférieur dont l'une des extrémités dépasse de beaucoup le centre de la scène.

Le *corps de bâtiment*, qui donne accès sur la terrasse, s'étend depuis le flambeau, donc depuis le centre de la scène environ, — jusqu'aux coulisses de gauche, où il suit, à quelque distance, le coude formé par le mur de la terrasse et ferme complètement la scène jusqu'au premier plan.

A droite la scène reste indéfinie. On distingue vaguement les lignes très sommaires de quelques troncs d'arbres qui bornent le décor, et dont le feuillage, à peine indiqué, va fermer les frises.

Au pied de la terrasse se trouve un *banc*; l'angle du mur, incliné comme un contrefort, en forme le dossier. Ce banc, placé ainsi à gauche, au quart de la scène (largeur), sert d'opposition aux plans qui descendent de la terrasse, et semble faire face à toute la moitié indéfinie du décor, sans pourtant qu'il lui soit possible de le faire effectivement.

Le *flambeau* est fixé au mur du bâtiment, entre la porte et un petit escalier extérieur dont on voit le contour dominer l'arrière-plan obscur. Il est placé sur une tige assez longue pour que la majorité du public voie sa clarté se détacher sur l'arrière-plan et non pas sur le bâtiment.

La *couleur* générale du tableau est indéterminée; les murs et une

partie du sol semblent envahis par la mousse et le lierre. La combinaison des praticables doit être adoucie par la peinture et ne se marque que par les évolutions des personnages.

Les lignes indistinctes qui encadrent le haut du décor ne forment pas un centre régulier de branchages, mais sont inclinées comme en un berceau sur le côté gauche, tandis que sur le côté droit elles s'élèvent aussi indépendantes que possible, de façon à conserver le caractère particulier à chacune des moitiés de la scène: à la moitié gauche le caractère d'une retraite, au-delà de laquelle on ne peut pénétrer; à la moitié droite celui d'une échappée sur l'inconnu.

Voici quelques exemples de l'emploi que les personnages auront à faire des praticables de ce décor.

Jusqu'à la page 100, Isolde et Brangäne n'occupent que le centre ou la partie droite de la terrasse. Isolde à son exclamtion: «Dein Werk? O thör'ge Magd!» gagne la partie gauche de la terrasse et chante les pages 101 et 102 au bord du mur, donc directement au-dessus de la retraite du premier plan. Elle ne revient vers le centre que pour saisir le flambeau. — J'ai déjà dit qu'au ffo de la page 112 les deux héros quittent la terrasse et se rapprochent insensiblement du public jusqu'à la plate-forme. Page 116 «Dem Tage!» Tristan se place à l'extrémité gauche du plan incliné supérieur, au centre de la scène, à la place qu'occupera plus tard Isolde page 133 «um einsam in öder Pracht», et Melot pendant toute la scène finale. De cette place Tristan chante vers la droite. Pendant la page 122 il gagne insensiblement le plan incliné inférieur, puis remonte page 123 sur la plate-forme et page 124 sur le plan incliné supérieur; tandis qu'Isolde pour «O eitler Tagesknecht!» même page, lui fait face sur le plan incliné inférieur, en tournant le dos à l'extrémité gauche de la scène comme pour en défendre le passage à Tristan. — Page 129 «da erdämmerte mild» Tristan, tourné légèrement vers la gauche s'avance sur la plate-forme vers le public, pour se trouver, page 130 «O Heil dem Tranke!» au haut du plan incliné inférieur, aussi près du public que ce plan le permet. Isolde reste sur la plate-forme et se trouve placée page 133 «um einsam» à l'extrémité gauche du plan incliné supérieur, centre de la scène. Tristan, toujours sur le plan inférieur, et rapproché du public, se tourne quelque peu vers Isolde, c'est-à-dire vers la gauche pour son exclamtion «O nun waren wir Nachtgeweihte!». — Ils se réunissent très lentement pendant les pages 134—135, pour descendre, pages 136, 137, au premier plan, moitié gauche de la scène, plan qu'ils ne quittent plus jusqu'à la fin de l'acte.

Kurwenal fait irruption pour avertir Tristan qu'il est trahi; il ne dépasse pas d'abord la terrasse, et ce n'est qu'à l'entrée du roi Marke et de sa suite qu'il va se placer sur le plan incliné *inférieur*. Le roi, lui, reste sur la plate-forme, entre les deux plans inclinés, jusqu'à la fin de l'acte; ses gens se groupent sur la terrasse. Melot est à l'extrême gauche du plan incliné supérieur, centre de la scène, et le public le voit entre Kurwenal et le roi, bien qu'il soit un peu en arrière de ce dernier. Provoqué par Tristan il fait un bond jusqu'à la plate-forme et de là sur le plan incliné sur lequel tombe Tristan.

La plantation, en couvrant le plancher des praticables, joue le rôle principal dans la décoration du second acte. L'éclairage doit sans doute favoriser ce terrain et l'insignifiance voulue des toiles d'alentour, mais son rôle vis-à-vis de l'acteur est en quelque sorte négatif. Par contre, pour le troisième acte, c'est l'éclairage qui fait tous les frais de la mise en scène; la plantation est à son seul et unique service et la peinture est réduite à ce que la plantation veut bien lui permettre.

IIIe Acte

Tristan à son réveil ne sait d'abord pas où il est; quand on le lui dit, il ne comprend pas; le nom du burg, sa propriété, le laisse absolument indifférent. La triste cantilène qui l'a réveillé ne lui procure pas la moindre notion tangible. En cherchant à exprimer ce qu'il ressent, il ne trouve qu'une sensation de lumière qui l'inquiète et le fait souffrir, et une sensation de ténèbres qui lui échappe et qu'il voudrait retrouver. Il associe Isolde à ces deux sensations parce qu'avec le réveil de Tristan Isolde s'est retrouvée dans la lumière. C'est dans ce jour aveuglant qu'il doit la «chercher, la voir, la trouver» — et c'est pourtant ce jour qui l'éloigne d'elle comme le flambeau menaçant du IIe acte. Quand il apprend qu'elle vient, qu'elle approche même, le burg acquiert soudain une raison d'être: il domine la mer, on peut donc découvrir à l'horizon le bateau qui porte Isolde. Dans la fièvre du désir, cette notion prend corps: Tristan, qui de son lit de souffrance ne peut même pas voir la mer, «voit» le bateau.

Alors la cantilène qui l'a réveillé vient lui parler en termes plus explicites que toutes les hallucinations.

Mais le désir reste vivace; la maladie le rend plus acerbe; la lumière du soleil l'entretient implacablement: il n'est pas de soulagement, pas

de guérison possible. — Au paroxisme du désespoir, Tristan se trouve entraîné de nouveau dans la nuit. Il perd connaissance.

Ce n'est plus la triste et universelle complainte qui le réveille alors, ni l'insolente hostilité du jour. Non, du fond de la nuit un merveilleux rayon lui est parvenu: Isolde est là, elle est tout près.

Après la vision divine, la réalité s'impose.

Le pénétrant soleil, le sang de la blessure, ne sont plus que manifestations de joie: que le burg en soit inondé! «Celle qui doit guérir à jamais la blessure»... elle approche... sa voix retentit... lumineuse... Mais pour aller au-devant d'elle le flambeau doit s'éteindre...; Tristan vacille et tombe sans vie entre les bras d'Isolde.

La belle clarté du jour, — qui fut leur suprême illusion, — s'abaisse lentement à l'horizon de la mer, et jette encore sur les héros réunis comme une auréole sanglante.

Le rôle de l'éclairage est donc nettement circonscrit pour cet acte. Aussi longtemps que la lumière n'est qu'un élément de souffrance pour Tristan, il n'en doit pas être frappé directement. Mais dès qu'il peut la considérer dans sa réalité, et l'associer à de bienheureuses visions, elle vient illuminer son visage.

C'est en cela que se résume toute la tâche du metteur en scène et c'est cela qui devra déterminer souverainement l'emploi de la peinture et de la plantation.

Pour obtenir cet effet, il sera nécessaire de limiter la lumière en ménageant beaucoup d'espace à l'ombre. Dans ces conditions la composition du décor semble n'avoir rien de rigoureux; pourtant, comme tout ce qui peut favoriser l'éclairage doit être sérieusement mesuré, et que c'est justement là le seul rôle du matériel décoratif dans cet acte, il ne peut pas être plusieurs façons de composer le lieu choisi par l'auteur; et l'on ne pourra m'accuser de fantaisie arbitraire si je donne à ce tableau une forme quelque peu définitive.

Les bâtiments du burg doivent fermer le côté gauche et le fond de la scène ainsi qu'un paravent que l'on déploie autour d'un malade; puis du fond revenir légèrement vers la droite. Les premières coulisses de droite sont censées figurer l'autre extrémité du paravent, dont on aurait aussi abattu quelques panneaux pour laisser voir la scène au public. — Les deux extrémités de ce paravent laissent comme une large baie ouverte sur le ciel et sont réunies à terre par un mur.

On ne peut ajouter à cette construction sommaire que le strict nécessaire pour couvrir les frises et motiver suffisamment aux yeux du public l'ombre qui remplit la cour. Mais pour donner de la vie au

trajet de la lumière sur le sol on disposera des praticables de la manière suivante. Le pied des murailles, côté gauche de la scène, est garni dans toute sa longueur d'un contrefort qui en anime l'aspect sans le compliquer; de la base de ce contrefort le sol s'affaisse un peu, puis se relève pour former les racines du gros arbre sous lequel est couché Tristan; de ces racines il s'affaisse de nouveau, mais plus profondément que la première fois et ménage ainsi entre l'arbre et le mur de droite comme un chemin creusé par les pas, — chemin qui de la porte du fond s'étend jusqu'au premier plan. Les abords intérieurs du mur qui donne sur la mer sont encore légèrement exhaussés. Par cette combinaison la scène présente un plan incliné de gauche à droite et la lumière, — partant de droite et toujours plus oblique, — en arrivera à frapper le pied du contrefort.

Ce qui, dans ce décor, doit se profiler sur la clarté du ciel sera l'objet d'un soin tout spécial, parce qu'il faut conserver au cadre qui entoure cette baie lumineuse une *excessive* simplicité. — Le point élevé d'où Kurwenal peut inspecter l'horizon sera ménagé au côté droit de la scène dans le panneau qui ferme les premières coulisses, de façon à ne pas sensiblement briser la ligne uniforme du décor, que Kurwenal se détache néanmoins en silhouette expressive. Il va sans dire qu'aucun spectateur ne peut voir la mer, que rien du décor n'est visible entre le mur et le ciel, et que le ciel, tout uni, n'a pas un nuage.

D'accord avec la réalité de l'éclairage, Tristan sera couché en face de la baie ouverte sur le ciel, et entouré du moins d'accessoires possible, car les *objets* praticables feraient du tout un décor aussi sommaire. — Kurwenal a placé quelque manteau entre les racines proéminentes de l'arbre pour y déposer Tristan. C'est sur cette couche improvisée et presque invisible que le malade est étendu. —

Il est inutile d'entrer dans plus de détails pour un tableau dont le caractère est déjà suffisamment indiqué. Prenons maintenant la partition pour y chercher rapidement l'usage de la lumière.

Le croquis ci-joint donne l'effet général qu'il importe d'obtenir; la lumière y est distribuée comme elle doit l'être au cours de la première moitié de l'acte.

A la page 215 la lumière, toujours plus dorée, commence à effleurer les pieds de Tristan; page 218 elle va jusqu'à sa ceinture; page 221 elle touche à son visage; page 223 Tristan est tout entier dans la lumière; page 225 le rayon gagne les alentours. Aux pages 233—326 la scène est éclairée à son maximum qui est relativement peu de chose,

car le pan de muraille qui borne la vue du ciel au fond de la scène jette une ombre profonde sur une grande partie de la cour, notamment sur la porte et ses abords. Dès la page 236 la lumière commence à prendre les teintes du soleil couchant, puis diminue rapidement d'intensité pendant les pages 238—242; de sorte qu'aux pages 245—248 l'action tumultueuse se passe dans une relative obscurité où le public ne peut pas en contrôler le détail, tandis que les premiers plans sont directement éclairés d'une lumière toujours plus sanglante.

Les praticables du pied des murailles sont favorables au combat (pages 148—149). Kurwenal, blessé, entre dans la lumière pour tomber auprès de Tristan. Aucun des hommes de Marke ou de Kurwenal ne quitte l'ombre. — Il faut régler avec le plus grand soin les ombres portées par les personnages dans cette dernière scène, de façon à ce que Marke et Brangäne, tournant le dos à la lumière, soient en silhouettes obscures sans jeter cependant leurs ombres sur les deux héros. — Kurwenal est tombé dans l'ombre portée par le corps de Tristan. — Depuis la page 254 la lumière diminue encore jusqu'à laisser le décor dans un crépuscule toujours plus profond. Le rideau tombe sur un tableau calme et uniforme où l'œil ne distingue plus aucun autre détail que les dernières teintes du couchant qui colorent vaguement la forme blanche d'Isolde.

On comprend que dans cet acte il faut prendre la description du décor jointe à la partition comme un bref commentaire dramatique plutôt que comme une indication littérale à l'adresse du metteur en scène; car nous y voyons clairement comment Wagner est revenu de l'acteur au contenu du poème pour dicter la mise en scène. Il semble ici que le maître ait cherché la forme représentative hors de son expression poétique musicale.

Dans ces deux derniers actes l'éclairage et la plantation ont réduit la peinture à fort peu de chose. L'acteur n'y a pas déployé beaucoup d'activité *représentative*, et s'est borné en majeure partie à faire acte de présence. Avec le premier acte nous trouvons la vie extérieure, et le conflit qu'elle provoque ne sera rendu *scéniquement* tragique que si cette vie est réalisée dans toute sa dureté. D'autre part si nous voulons avoir le droit de réduire le spectacle des actes suivants à sa plus simple expression nous devons non seulement présenter au premier acte la dureté de la vie réelle, mais encore exprimer que cette réalité n'est après tout qu'un spectacle dont les héros peuvent nier la vraisemblance.

A cet égard le décor de cet acte est un des plus heureux qui soient.

1er Acte

Isolde, dans la pénombre de sa tente, et la tête cachée dans ses coussins, voudrait fuir la réalité qui lui fait horreur. Un écho de cette vie détestée vient la frapper. Hors d'elle, elle bondit, se croyant personnellement blessée par la chanson du matelot. Le mensonge de sa retraite lui pèse; elle étouffe entre ces tentures. Puisque la réalité s'impose ainsi à elle, c'est elle, Isolde, qui va lui tenir tête, s'en donner volontairement le spectacle, s'en repaître les yeux: sur son ordre les rideaux de la tente s'écartent.

Voilà le grand plein-air! tout pénétré de brise vivifiante. Isolde regarde, regarde, s'emplit douloureusement les yeux de cette lumière dont le merveilleux spectacle ne conserve pourtant plus qu'une signification pour elle: il favorise et justifie la trahison de Tristan. C'est le héros qui, par sa présence, lui fait sentir la réalité du monde dans lequel il s'est plongé; aussi tient-elle les yeux rivés sur lui. Bientôt elle ne peut plus supporter cette attitude passive, et, dans l'impossibilité d'échapper au spectacle, elle veut y prendre part. Le conflit est imminent. Isolde, par un cruel raffinement dramatique, doit y assister, impuissante et muette. Les rideaux de la tente se referment enfin au moment où pour nous, spectateurs du spectacle d'Isolde, cette double représentation devient intolérable.

La musique semblait s'être tue devant l'éblouissante réalité. Au service d'un maître bien autrement impérieux elle ne savait que faire de ces brillants objets. Dans la calme intimité du demi-jour elle peut maintenant déborder sans réserve. La vie extérieure veut bien parfois battre de ses flots les parois de la tente, mais qu'importe: les rideaux ne s'ouvriront plus avant que Tristan et Isolde n'aient nié la réalité du spectacle; et alors ce sera la seule obligation d'agir, et d'agir immédiatement, qui leur arrachera des cris de suprême détresse; mais la portée de leur action n'existera plus pour eux.

Les rideaux de la tente d'Isolde figurent donc dans toute la force du terme la séparation entre le *spectacle* de la vie extérieure et l'*expression* de la vie intérieure. Le conflit qui constitue l'action du drame se trouve ainsi réalisé directement pour nos yeux dans une forme parfaitement plastique et que l'expression dramatique justifie, depuis les simples nécessités du lieu jusqu'aux plus subtiles exigences des sonorités.

Il ne reste donc plus au metteur en scène qu'à mettre en opposition suffisante les deux espaces de la scène, et à faire valoir au moyen de ses ressources les plus expressives leur merveilleuse disposition.

Dans la tente d'Isolde, qui figure seule la scène pendant la plus grande partie de l'acte, il ne se passe rien qui ne puisse exprimer la vie intérieure du drame. Brangäne joue bien le rôle classique de confidente, mais ce rôle se trouve transfiguré par la musique; il n'est plus un pis-aller entre l'invraisemblance d'un monologue trop prolongé et celle d'effusions trop confiantes entre les personnages principaux de la pièce: la musique en fait une voix dont la portée dépasse de beaucoup celle d'un interlocuteur forcé. La puissance de Brangäne n'est donc pas déplacée dans un lieu consacré à l'expression de la vie intérieure, dans cette retraite dont les tentures sont en quelque sorte comme des paupières ouvertes ou fermées sur la lumière et les perspectives réelles de la vie.

L'éclairage de cette partie de la scène sera très uniforme et impuissant à fournir n'importe quelle ombre. L'usage de la Rampe, infiniment réduit, permettra néanmoins aux reliefs caractéristiques de la face de s'accuser avec netteté. — Le plein-air, par contre, sera totalement éclairé et sa réalité vis-à-vis de la tente se caractérisera par les ombres diverses que cet éclairage provoquera. Pour la tente l'éclairage favorisera la praticabilité indispensable des meubles et des objets dans le but négatif d'atténuer le plus possible leur forme dans l'espace. Pour le plein-air la praticabilité presque complète de tout le matériel décoratif, en permettant aux personnages de se confondre avec le tableau inanimé donnera à l'éclairage son maximum d'expression. — Le rôle de la peinture dans ce décor est ainsi tout indiqué.

Si ces conditions sont rigoureusement observées la composition proprement dite du tableau reste indifférente. Pourtant ces conditions mêmes entraînent nécessairement certaines conséquences de détail. Par exemple, la mer et le ciel ne doivent pas être visibles quand les rideaux de la tente sont fermés; et, lorsqu'au début de l'acte, Brangäne tient soulevé un pan des draperies latérales pour regarder par dessus bord, le spectateur ne verra qu'une portion infiniment restreinte de l'horizon, et ne s'apercevra du plein-air que par la lumière violente qui vient frôler les pieds du personnage sans pouvoir entrer suffisamment pour jeter une ombre portée sur le sol de la tente. Il sera facile de marquer le lieu où l'on se trouve par quelques lignes caractéristiques de cordages. Le poème est du reste dès le début si explicite sur ce point que la mise en scène semblerait lourdement rabâcher si elle se chargeait d'indices maritimes inutiles.¹

¹ Ce qui est malheureusement toujours le cas dans la représentation de cet acte.

Quand les rideaux de la tente sont ouverts pour la première fois (pages 13—14), la lumière extérieure, presque perpendiculaire, ne dépasse pas le seuil de la tente. A la page 80, quand ils sont ouverts pour la seconde fois, l'éclairage du dehors est moins violent, (l'après-midi tire à sa fin), mais plus oblique, il couvre le sol d'une large nappe de clarté dorée jusqu'au premier plan, et jette contre le public les ombres portées par les personnages. Tout ce qui caractérisait le décor se trouve par là détruit. Une seule division règne encore: les personnages qui vont être reçus, et ceux qui leur font face dans l'attente du roi. Les premiers (en particulier Tristan et Isolde) se détachent pour le public en silhouettes claires-obscurées, puisqu'ils sont éclairés par un rayon oblique venant du fond de la scène; les seconds ne se trouvant pas placés directement entre la lumière et le spectateur présentent des groupes beaucoup plus éclairés et dont le détail est parfaitement visible.

Résumons brièvement le rôle de la mise en scène dans Tristan et Isolde. Pour le premier acte elle présente au public sous une forme tangible le conflit qui va rejeter le drame dans l'intérieur, dans l'âme des deux héros. L'éclairage joue pour la tente d'Isolde le même rôle négatif que pour le décor du second acte; mais au-delà des rideaux de la tente il fait comprendre au public toute la portée du sacrifice et prépare ainsi l'impression immédiate que doit produire le tableau suivant. — Au second acte nous avons la réduction maximum du matériel décoratif. Le drame, néanmoins, pour se ménager une part dans le spectacle a dicté par le rôle des acteurs une combinaison expressive des praticables que l'éclairage, au service d'une intention supérieure, s'est chargé d'atténuer le plus possible. — Au troisième acte l'éclairage règne en tout puissant et détermine le reste du spectacle. Les ténèbres et la lumière ont pris dans le courant du drame le même genre de signification qu'un motif musical, lequel, une fois établi, peut en se développant rayonner dans l'infini. L'état pathologique où se trouve Tristan donne à ces deux notions une nouvelle intensité, et le public, plongé définitivement dans l'action dévorante qui consume l'âme des deux héros, ne saurait que faire d'un spectacle qui l'en détournât. Il en souffrirait même puisqu'il a besoin pour ses yeux d'une vibration qui neutralise en quelque mesure la violence inouïe de l'expression musicale. L'éclairage est le seul moyen représentatif qui puisse fournir *avec constance* la vibration désirable et dont l'emploi soit directement motivé et justifié par le texte poétique-musical.

On voit que pour la mise en scène de Tristan c'est l'aspect général qu'il est important de fixer. Le rapide aperçu que je viens de présenter en témoigne; car le metteur en scène qui, avec l'intelligence des motifs, acceptera le sacrifice exigé par ce drame, fera preuve d'assez de culture pour garantir son goût de grossiers écarts.

Dessins

Ces décors appartiennent à des scénarios composés minutieusement, mesure par mesure, sur les partitions. Lorsqu'un décor est né du texte poétique-musical, il se trouve si intimement uni à cette partition qu'il ne peut être compris sans le scénario qui en est la transposition dans l'espace. Il est impossible, ici, de donner une idée, même approximative de ce travail, et l'auteur doit de borner à quelques orientations.¹

1—2 «*Rheingold*» II^{me} scène: *Un sommet séparé du Walhall par le Rhin* 1892

Le décor est, essentiellement, un décor de plein air, et la lumière y joue un rôle prépondérant. Le plein air ne deviendra sensible que si le sommet qui sert de lieu d'action se détache crûment sur l'arrière-plan vaporeux. Ce contraste s'obtient en conservant ce sommet tout entier praticable, sans un seul détail qui ne soit construit plastiquement. La composition en devra donc être fort simple: une croupe gazonnée coupant la scène d'une ligne horizontale, les ondulations vertes se profilant directement sur la rive opposée du Rhin, qui se déroule de même en ligne monotone, et au centre de laquelle s'élève le Wallhall, dont le faîte dépasse le cadre de la scène. Sur le rocher à gauche se place Froh, de celui de droite, qui surplombe le fleuve. Donner appelle l'orage. La porte à droite conduit aux forges ténébreuses d'Albérich, l'autre, à gauche, donnera passage à Erda (4^{me} scène). La toile de fond est la seule de tout le *Ring* qui doive représenter une peinture véritable! Le Wallhall est une construction arbitraire, criminelle, que Wotan a demandée pour dominer le monde. Après l'enlèvement de Freia par les deux géants, la lumière devient blafarde, et le Wallhall, voilé par le brouillard, n'est plus visible.

¹ Cf. Appendice p. 169 et 182.

3 «*Rheingold*» *IIIme scène, après l'enlèvement de Freia.*

Variante 1897

4—10 «*Walküre*» *IIIme acte: Le rocher des Walkyries* 1892

La scène doit procurer au spectateur la vive impression d'un sommet, et le sommet proprement dit, sans lequel les Walkyries ne peuvent se développer, ne doit pas diminuer cette impression; il faut donc le faire naître du décor et n'en pas faire un objet isolé. L'importance du tronc du sapin, sous les branches duquel dort Brünnhilde, est minime et doit céder le pas à l'aspect général parce qu'il rompt l'harmonie des lignes et recule désavantageusement le reste du décor. Pour plus de clarté, je supposerai le décor déjà divisé en trois plans: la crête rocheuse du sommet, traversant de droite à gauche toute la scène; une plateforme inférieure plus en avant; et le premier plan. Jusqu'à l'arrivée de Brünnhilde, les Walkyries jouent un rôle exclusivement décoratif, et même doivent céder le pas au rôle actif du ciel, qu'elles ne font que commenter. Le sommet leur sera donc assigné. Dès l'entrée de Brünnhilde avec Sieglinde, qu'elle veut sauver de la colère de Wotan, l'action se fixe sur un terrain qui fait oublier momentanément l'état du ciel, et reporte à l'ensemble du drame. La plate-forme y trouve son emploi, sans faire de tort au sommet qu'occupent les Walkyries. Comme Wotan s'annonce dans le ciel par l'approche d'un orage formidable, le premier plan sera de nature à augmenter l'intensité du passage, en l'isolant. Quand Sieglinde a disparu, la voix de Wotan, sortant de l'orage, interpelle Brünnhilde; celle-ci, remontant sur la plate-forme, puis sur la crête, se mêle ainsi de nouveau au milieu décoratif. Plus tard, Wotan, qui est resté sur le sommet depuis son arrivée, annonce à Brünnhilde qu'elle a rompu le lien qui les unissait, et qu'il la bannit de sa vue; il se détache donc du spectacle, et peut indiquer ce fait en gagnant la plate-forme, où bientôt toutes les Walkyries, mêlées au drame, pourront se précipiter. Enfin, quand le dieu, resté seul avec celle qu'il doit châtier, touche dans sa conversation au point le plus sensible du drame, il atteindra le premier plan, suivi de Brünnhilde; et les plus délicates nuances pourront être observées jusqu'au moment où il revient au présent. L'acte se termine sur la plate-forme.

5 *Walkyries*: «Der Sturm kommt heran!
Flieh, wer ihn fürchtet!»

6 *Walkyries*: «Wütend schwingt sich
Wotan vom Rosse!

7 Aspect de la scène après l'arrivée de Wotan

8 *Wotan*: «Wollt ihr mich höhnen?
Hütet euch Freche!»

9 *Wotan* après avoir endormi Brünnhilde:
«Loge, hör!
lausche hieher!»

10 Aspect de la scène au baisser du rideau: Nuit limpide et vaguement étoilée.

11 «*Siegfried*» Ier acte: *Une grotte dans la forêt*
C'est un décor «réaliste» qu'il faudra traiter avec le soin que l'on apporte actuellement à cette sorte de décor dans le drame. Une grotte habitée depuis longtemps par un petit homme industrieux comme Mime doit être pleine de constructions mesquines à son usage se rapportant à sa petite taille, de menues recherches de confort primitif; pleine aussi de l'usure de la vie quotidienne. Siegfried y fait entrer tout son plein air, ses mouvements désordonnés, sa large carrure, et le public doit éprouver vivement l'ennui et l'étouffement qu'il ressent au contact de ces puérilités, ainsi que les craintes de Mime dont c'est la demeure. La lumière du feu et celle du jour tombant en large nappe rendront cela supportable et vivant; mais l'oppression causée par les proportions du décor doit persister, tant pour motiver la brillante sortie de Siegfried que pour donner au tableau suivant toute sa valeur.

12 «*Götterdämmerung*» IIIme acte, 1ère scène: *Le vallon du Rhin*
Le paysage donne une sensation de vide, augmenté par un premier plan chargé, au travers duquel ce vide (le Rhin et l'horizon) paraît très lumineux. Le caractère de la végétation est celui d'un coin ombreux et humide; une foule d'arbres aux troncs élancés sillonnent le paysage dans toutes les directions, croissent jusque dans l'eau parmi les roches éboulées, fortement moussues, sombres; pas de gros troncs,

seuls les rochers et le sol font masse. Le sol est tout vert souvent très foncé, percé de rochers nus (pas rougeâtres). Vers la droite, en atteignant le fond du vallon, le caractère humide, obscur domine et la direction des arbres indique que c'est le fond. En montant à gauche, et vers le fond de la scène, le terrain, séché, est plus clair, la végétation d'un autre genre. L'extrême premier plan est borné par une bande de ténèbres (pas de rampe) suivant les inflexions du sol, comme une tranche géologique, mais l'œil ne peut s'y arrêter une seconde. L'ombre est très franchement bleue en sorte que l'éclairage pour cette partie du décor le sera aussi.

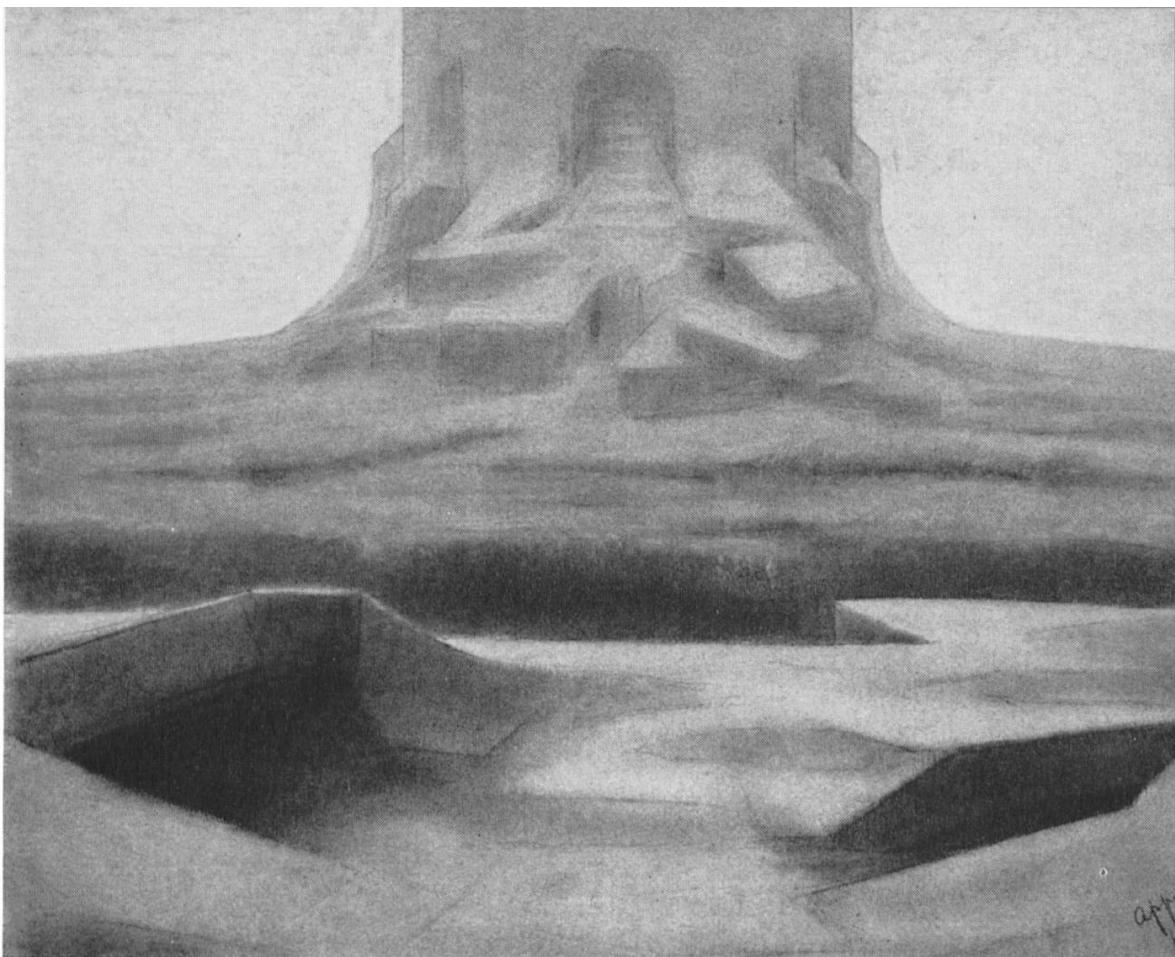
13—15 «*Tristan et Isolde*» II^{me} acte: *Le jardin devant la chambre d'Isolde* 1896
Cf. Esquisse générale de la mise en scène de *Tristan et Isolde* p. 184

16—17 «*Tristan et Isolde*» III^{me} acte: *La cour du burg Kareol* 1896
Cf. Esquisse générale de la mise en scène de *Tristan et Isolde* p. 189

18 *Parsifal*, I^{er} acte: *La Forêt sacrée* 1896
Cette forêt figure, dans la musique, un *Temple*. Elle doit en avoir le caractère; et cela, d'autant plus que le Temple véritable du Saint-Graal lui succède, progressivement, à la fin de l'acte. Les arbres prendront donc les lignes et une disposition générale conformes à cette parenté architecturale. Alors, quand cette forêt-temple se déroulera lentement, solennellement sous nos yeux, pour nous conduire comme un rêve vers le Temple divin, dans l'invisciable et tragique splendeur de l'orchestre, les troncs seront, peu à peu, placés sur des rochers plats, et non plus enracinés: la végétation disparaîtra; la lumière naturelle du jour fera place à celle, surnaturelle, venant du Temple surnaturel, et les colonnes de pierre remplaceront doucement les grands fûts de la forêt: nous passerons, ainsi, d'un Temple dans un autre Temple.

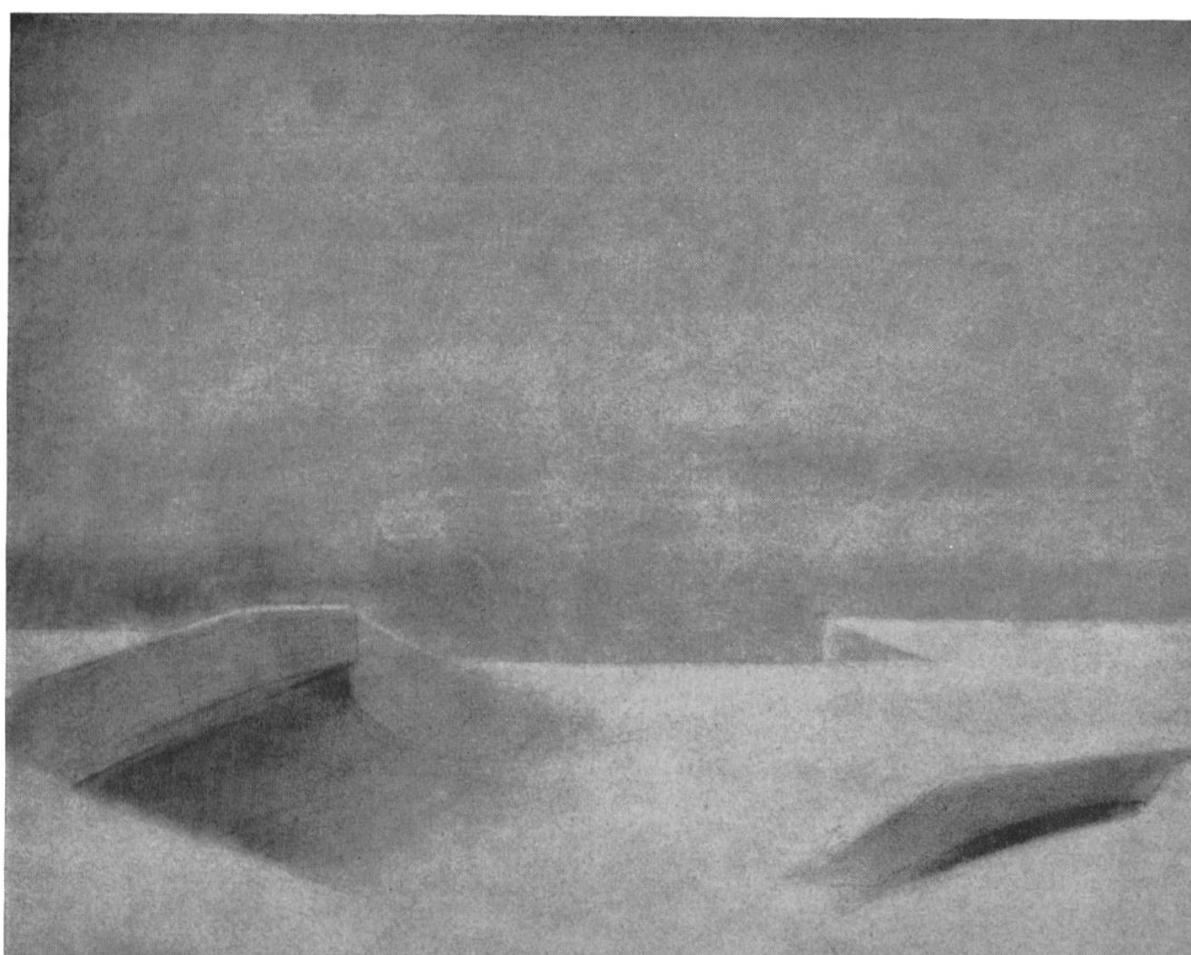
19 *Parsifal*, II^{me} acte: *Le donjon de Klingsor* 1896
Klingsor, le magicien pervers, a construit son château sur le vide et les ténèbres du désespoir. Des oubliettes formidables de la désespérance morale, il évoque celle qui doit perdre

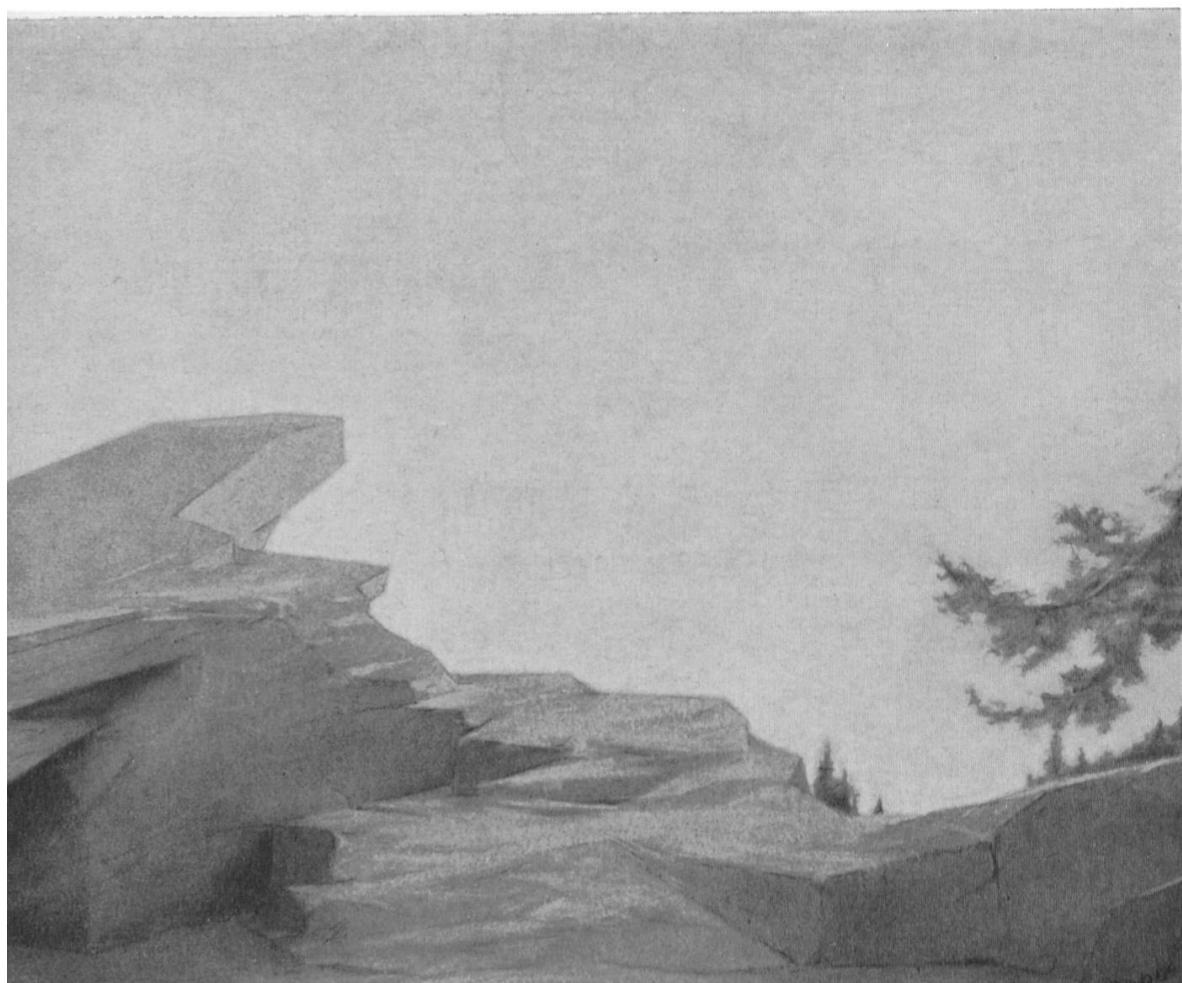
1



APT

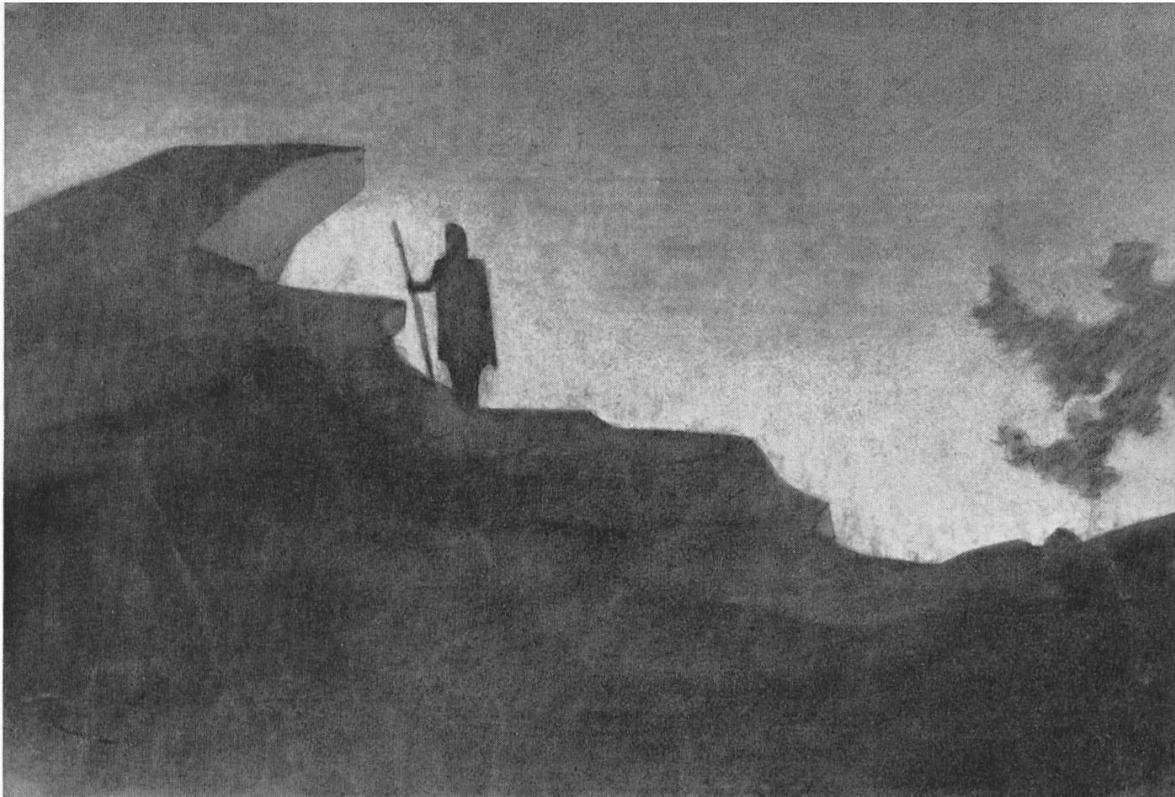
2

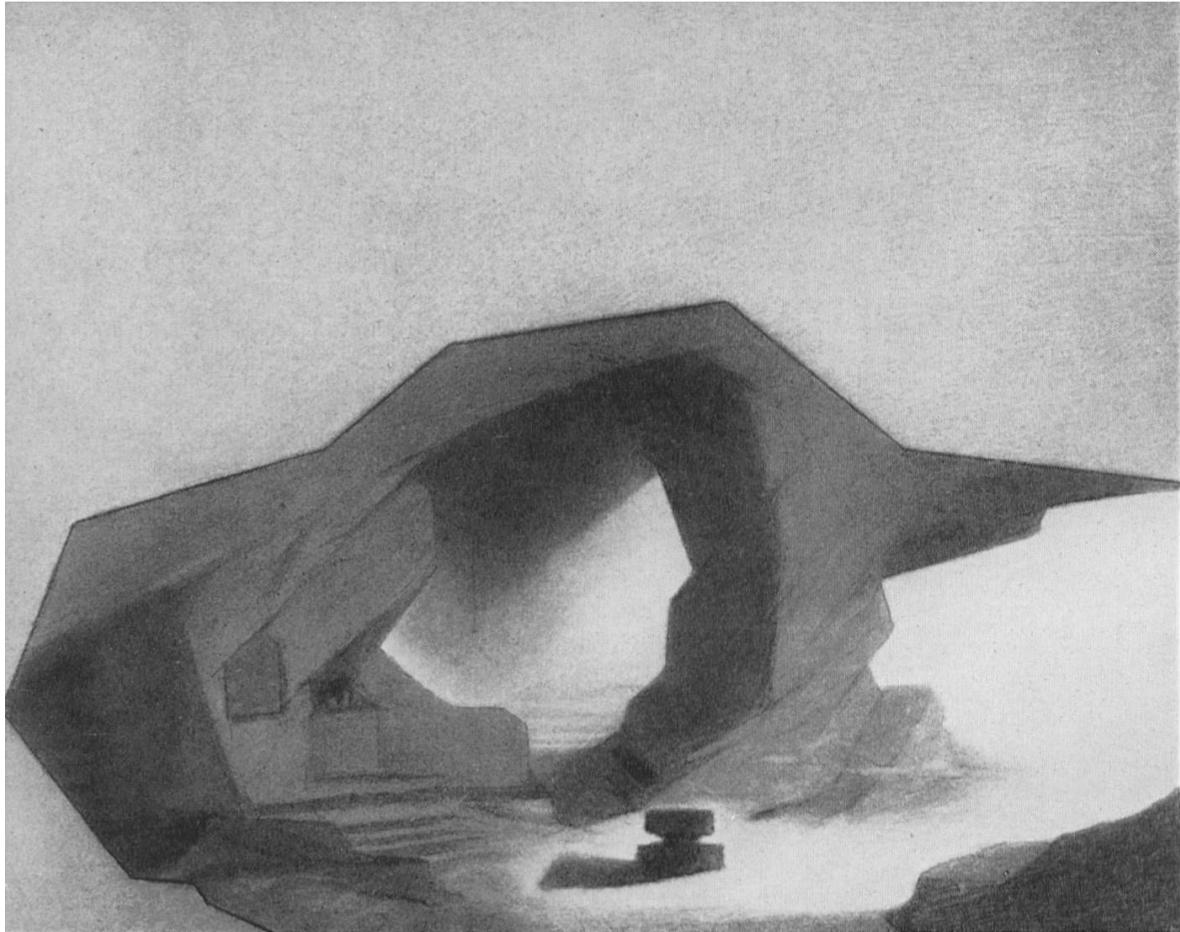












13

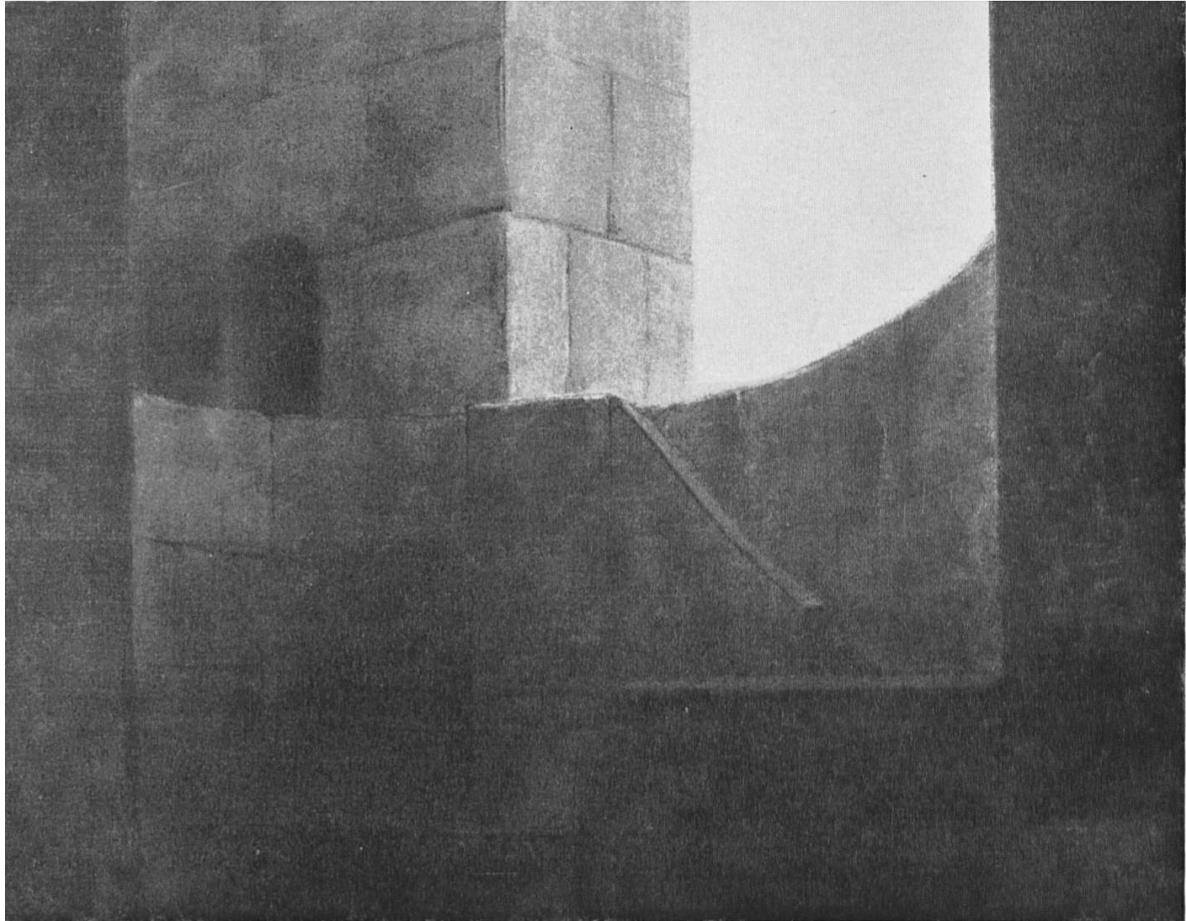


14









Parsifal. Au milieu de la scène atroce, le jeune héros paraît dans la plaine lumineuse. Nous ne le voyons pas, mais Klingsor, — debout, sur la terrasse du bas qui surplombe l'abîme, — l'a vu dans son miroir de nécromant. Parsifal, inconscient du danger qui le menace, fait, à lui seul, le siège du château. Klingsor, pour le mieux contempler et clamer, à la fois, son enthousiasme et son mépris, monte alors rapidement vers le ciel lumineux et s'appuie contre la tour qui domine l'horizon. Afin de marquer le contraste le plein air sera du bleu le plus intense, tandis que dans la profondeur régnera l'horreur livide de la souffrance et de la mort. Bientôt après, toute la construction s'effondre pour laisser place au jardin parfumé de fleurs vivantes et sonores.

20 *Parsifal, IIIme acte: La prairie en fleurs 1896*

Nous sommes de retour sur la terre sanctifiée du Graal. Les troncs et l'aspect général du paysage l'indiquent. Beaucoup de sérénité est nécessaire, sans doute; pourtant, les lignes de la montagne marquent un effort vers un but déterminé. En effet, Parsifal cherche toujours encore Amfortas, pour le guérir et lui rendre la paix; mais après de longues années d'erreurs, il n'espère plus retrouver l'invisible chemin du Temple, le chemin des cœurs purs et simples. — Il apparaît au centre arrière-plan, venant de la plaine. L'on voit d'abord son buste seulement, car la montée est rude; puis enfin, c'est lui tout entier, dans son armure de tristesse. Gurnemanz, du seuil de la hutte, le regarde passer, muet d'étonnement. — La source sacrée coule au milieu des rochers. C'est là que Parsifal trouvera le repos et l'assurance de sa mission divine. — A gauche sont les ronces abritant le sommeil de Kundry, au début de l'acte. — Pendant la claire lumière du Vendredi Saint, des cloches lointaines annoncent les funérailles de Titurel. Les trois personnages montent, alors, vers la droite, parmi les troncs; la forêt bientôt les enveloppe, glisse insensiblement de droite à gauche, — et nous entrons de nouveau dans le Temple du Graal.

