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
Vorwort: Seconde préface de l'auteur
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: 05.07.2025

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

SECONDE PRÉFACE DE L'AUTEUR

Cet ouvrage a été écrit de 1892 à 1897 et publié en 1899.[1] Il semble étrange, sans doute, qu'il puisse avoir conservé — à 25 ans de distance — encore quelque portée et mériter sa réédition.[2] La mise en scène est en effet un objet mal défini, sujet aux fluctuations du goût et de la mode, et dont la pratique est restée simplement empirique. De son côté la musique a beaucoup évolué.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Chexbres, octobre 1918.