Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 14 (1914)

Artikel: L'art de la mise en scène
Autor: Combe, Edouard
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-750818

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: 15.07.2025

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

L'ART DE LA MISE EN SCÈNE

En 1899 paraissait en Allemagne[1]) un ouvrage aujourd'hui épuisé et rarissime mais dont la diffusion ne remonte pas en réalité à plus de cinq ans en arrière: *Die Musik und die Inszenierung.* Les idées qui y étaient exposées étaient d'une entière nouveauté et parurent, aux curieux d'art, susceptibles de développements féconds. M. Adolphe Appia, l'auteur dont le nom passait ainsi de l'obscurité à la notoriété, était un des nôtres, originaire de la Suisse romande: il est Genevois. Chose bizarre, il a écrit toute son œuvre en français, mais à part quelques articles assez courts[2]), rien de ce qu'il a produit n'a paru dans la langue originale. Les Français ne paraissent pas curieux dans le domaine de la mise en scène et eussent probablement laissé manger aux mites l'édition de *la Musique et la mise en scène* si cet ouvrage avait paru à Paris. En Allemagne au contraire, Appia est aujourd'hui connu, ses idées sont discutées, et s'il se fonde à Düsseldorf, comme on l'annonce, une Académie théâtrale (Hochschule für Bühnenkunst), c'est bien probablement à Appia et à un autre Suisse romand, Jaques-Dalcroze, qu'on le devra.

Il y a eu lieu de s'étonner de l'indifférence du public de langue française à l'endroit d'un artiste aussi sérieux et original qu'Appia. Peut-être y a-t-il de la faute d'Appia lui-même; plus d'une fois des bonnes volontés sont venues au devant de lui dont il n'a pas su profiter; il eût fallu se mettre en avant, et la chose répugne à sa modestie et à sa timidité. Jaques-Dalcroze, un des premiers qui saisirent toute la portée de l'œuvre d'Appia, a bien tenté ce qu'il pouvait pour mettre cette œuvre en lumière; la collaboration des deux hommes, devenus rapidement deux amis, a été féconde, et à l'école de Hellerau la disposition de la salle, de la scène, de l'éclairage, si elle n'est pas l'œuvre directe et personnelle d'Appia lui-même, est certainement inspirée de ses principes. Mais Jaques-Dalcroze à son tour a été accaparé par l'Alle-

---

[1]) Adolphe Appia. *Die Musik und die Inszenierung*, aus dem französischen übersetzt. München, F. Bruckmann A. G. Traduction de la princesse Elsa Cantacuzène, d'après le manuscrit original.

[2]) Lire en particulier les deux articles parus dans la *Vie musicale* 1re année (1907—08) numéros 15 et 16, sous le titre *Notes sur le théâtre.*

magne et son action en terre française s'en est trouvée un peu paralysée. Il faut rendre justice aux Allemands sur un point: avides de résultats et se connaissant bien eux-mêmes, ils sont plus ouverts à la connaissance que les Français, moins routiniers et assez pratiques pour se mettre à l'école d'étrangers lorsque ces étrangers leur apportent quelque chose d'utile et de bon. Ils ne sont pas entravés et bridés par un long passé de gloire; ils travaillent pour l'avenir et créent des traditions pour leurs petits-neveux.

Relevons toutefois que c'est une Française qui, la première, permit à Adolphe Appia de donner corps à ses idées en exemples concrets. Au printemps de 1903, Mme la comtesse de Béarn a mis à la disposition d'Appia son hôtel à Paris et toutes les ressources en artistes et en argent dont il avait besoin, lui déléguant des pouvoirs despotiques pour réaliser exactement ses conceptions. M. Appia monta ainsi une scène du *Manfeld* de Byron, musique de Schumann (l'apparition d'Astarté) et la première scène du second acte de *Carmen*. Au dire de ceux qui assistèrent à ces représentations privées[1]), le résultat fut saisissant, mais le grand public l'ignora et la tentative resta sans lendemain. Il y eut là sans doute une occasion dont Appia, pour les raisons dites plus haut, ne sut pas tirer tout le parti qu'elle comportait. Toutefois, cette tentative éveilla l'attention de plusieurs bons esprits. *La Semaine littéraire* consacra à ces représentations, dans son numéro du 23 mai 1903, un article fort bien fait, signé Pierre Valjean, pseudonyme du directeur de la revue, M. Louis Debarge.

* * *

Un autre artiste, parti de prémisses totalement différentes et travaillant sur de tout autres principes, aboutissait de son côté, et cela simultanément, à des résultats *extérieurs* dont l'analogie avec ceux obtenus par Appia s'impose au premier coup d'œil. Nous verrons que l'analogie est en réalité superficielle, mais elle n'en est pas moins frappante. Aussi nomme-t-on aujourd'hui presque toujours du même souffle Gordon Craig et Adolphe Appia, lorsqu'il s'agit de réforme de la décoration théâtrale.

[1]) Il y en eut trois, dont une donnée devant tout ce que Paris compte de notabilités dans le monde du théâtre.

L'exposition théâtrale de Zurich leur avait réservé des salles contiguës; celle de Cologne a fait de même. Cependant Craig et Appia s'ignoraient réciproquement jusqu'au jour où leurs expositions voisines les mirent en présence. Ils avaient travaillé solitaires, orientés tous les deux vers la vérité de la décoration théâtrale. Mais alors qu'Appia était musicien et partait de la musique du drame pour en déduire le décor, Craig était acteur de profession, fils d'une actrice, lui-même spécialiste du théâtre de Shakespeare. Il nous montre le cas peut-être unique d'un homme de théâtre, élevé dès l'enfance au milieu de la convention théâtrale et qui n'a pas subi cette influence du milieu, mais a conçu le projet de bouleverser les traditions dont on l'avait nourri. Craig n'est pas musicien; il ne s'occupe pas du drame musical; son effort a porté surtout sur le drame parlé, et en particulier sur la tragédie antique. Il a trouvé en lui-même, en son activité corporelle, les principes qu'il applique à la mise en scène. Pour établir la relation entre son art et celui d'Appia, il use de l'image suivante: si l'on représente le drame et la musique par deux cercles de dimensions différentes, Appia considère ces cercles comme concentriques, le petit cercle drame inscrit dans le grand cercle musique. Craig, lui, les considère comme adjacents, le petit cercle musique en dehors du grand cercle drame. Mais les effets décoratifs auxquels arrivent les deux artistes sont étrangement semblables, et cette similitude a été remarquée par tous ceux qui ont visité leurs expositions à Zürich, par exemple.

Gordon Craig habite actuellement Florence, où il a fondé une école. Il publie à Londres une revue, *The Mask*, qui remporte un légitime succès. Ce n'est pas lui toutefois que je me propose de suivre aujourd'hui, et maintenant que je l'ai présenté, je vais l'abandonner pour m'attacher aux pas de son émule.

* * *

Comme il l'explique dans son livre, conçu et écrit il y a une vingtaine d'années, M. Adolphe Appia a été amené à découvrir les lois de la décoration pour le drame lyrique en constatant le manque complet d'harmonie, disons même l'antagonisme esthétique qui existe entre le décor panoramique tel que nous le voyons dans tous les théâtres et le jeu des personnages vivants. Le premier est basé sur deux dimensions, le second

sur trois. Le premier vise à l'illusion d'optique, obtenue par le moyen de surfaces planes recouvertes de peinture, le second vise au relief et se manifeste dans l'espace. Pour mettre l'un et l'autre en valeur, l'éclairage est indispensable; mais l'éclairage qui convient à la mise en valeur d'une toile peinte n'est jamais celui qui convient à la mise en valeur de corps en mouvement. Sans peine, M. Appia démontre que l'illusion n'est jamais entièrement possible, même avec le décor immobile et vide, car la barre du plancher de scène, les portants qui masquent les coulisses et les frises qui bornent la vue artificiellement dans le haut rappellent constamment le spectateur à la réalité. Et même en supposant ce décor à deux dimensions susceptible, dans certains cas donnés, de tromper l'œil aussi longtemps qu'il se présente seul à la vue, il suffit de l'apparition d'un seul personnage vivant dans ce milieu pour détruire toute illusion.

Jusqu'ici, les constatations de M. Appia concordent exactement avec celles de M. Gordon Craig et l'un et l'autre sont partis de là pour échafauder leur réforme. Mais ils ont suivi des voies très différentes. M. Craig, qui n'est pas musicien, a cherché une réforme de caractère général, s'appliquant à tous les genres de pièces, et il a trouvé ou cru trouver la vérité en consultant uniquement son œil et sa conscience musculaire. C'est dans ses jambes d'acteur, accoutumées à arpenter la scène en tous sens, qu'il a découvert les normes de sa décoration théâtrale. A-t-il réussi comme il le croit, et ses principes s'adaptent-ils vraiment à tout ouvrage dramatique sans distinction? Il ne semble pas, et ceux qui l'admirent le plus conviennent que la décoration imaginée par lui ne convient réellement qu'à certaines catégories d'ouvrages assez étroitement restreintes. En outre, placé entre le décor et l'interprète, et comprenant très justement que l'antagonisme entre ces deux moyens d'expression du drame ne pouvait être supprimé qu'au prix de concessions mutuelles, il a pris parti pour le décor, le milieu, et lui a sacrifié délibérément l'interprète. Sentant que le décor ne pouvait prendre un caractère réellement expressif tant qu'il contrasterait avec un élément aussi naturellement et volontairement expressif que l'acteur vivant, il a cru trouver la vérité dans une diminution des facultés expressives de ce dernier. Au lieu de faire du décor une

émanation de l'interprète, il a essayé de fondre l'interprète dans le décor; et s'appuyant sur l'autorité des anciens, il propose de supprimer l'expression individuelle en ressuscitant le masque. Il va même plus loin, et son idéal semble être aujourd'hui la suppression complète de l'acteur vivant et son remplacement par des marionnettes. De cette façon, il est certain qu'il arrivera à l'harmonie rêvée, mais à quel prix exorbitant!

En résumé, Craig voit dans le problème de la décoration avant tout un problème de l'espace. Il constitue donc sa scène de draperies monochromes, de piliers et de colonnes, le tout au moyen de praticables, légers et faciles à déplacer, mais donnant toutefois l'impression de poids et de masse. Pour animer cet espace, il recourt uniquement à des effets de lumière, obtenus au moyen de projections multicolores qui peuvent être variées, fondues et combinées à l'infini. Ces principes, on le reconnaîtra sans peine, s'appliquent tout particulièrement bien à la tragédie grecque.

Toute autre a été la conception d'Appia, parce qu'Appia est musicien et parce qu'au moment où il se mit à la recherche des principes rationnels de la décoration scénique, il était puissamment influencé par le drame lyrique de Wagner. Aussi bien ne prétendait-il pas comme Craig trouver des principes applicables à toute espèce d'œuvre dramatique. Le drame parlé, la comédie ne l'intéressaient pas et il concédait volontiers que la décoration telle qu'elle est comprise actuellement dans nos théâtres, peut suffire à des représentations de ce genre. Il semble bien qu'au début il n'ait eu en vue que la décoration du drame lyrique de Wagner, c'est-à-dire d'un petit nombre d'œuvres exceptionnelles, où le rôle de la musique est tout autre que dans le théâtre lyrique à l'italienne ou à la française. Son livre s'occupe à peu près exclusivement du drame lyrique wagnérien, ou comme il le dit lui-même, d'une œuvre dramatique où la musique joue le rôle essentiel, est souveraine maîtresse. Plus tard, il a découvert que ses principes étaient susceptibles d'application plus étendue. Et en fait, ce n'est pas à une œuvre de Wagner qu'ils ont été appliqués publiquement pour la première fois, mais bien à l'*Orphée* de Gluck, dont la représentation en 1913 à Hellerau, par les soins de Jaques-Dalcroze, a produit sur tous ceux qui

l'ont vue un effet si décisif. Pourtant Appia n'en est pas encore à affirmer que toute œuvre dramatico-musicale puisse se prêter au traitement selon sa méthode, et on le comprendra sans peine si l'on veut bien réfléchir qu'il déduit le décor de la musique. Pour que la chose soit possible il faut évidemment que le décor soit réellement compris implicitement dans la musique, et si Appia réussit à nous convaincre que tel est le cas dans le véritable drame lyrique, il convient volontiers lui-même que dans la musique d'une foule d'opéras il serait tout-à-fait vain de chercher un décor qui ne s'y trouve pas.

Comme on voit, la réforme d'Appia est d'application restreinte, et cette restriction est voulue. Mais de ce que le problème a été ainsi volontairement circonscrit, il résulte que la solution trouvée est beaucoup plus rigoureuse, on pourrait même dire plus mathématiquement exacte. C'est ce dont un coup d'œil sur les décors *déduits par Appia de la partition*, sans autre source d'inspiration, pour l'*Anneau du Nibelung*, pour *Tristan* et pour *Parsifal*, convaincra sans peine qui voudra se donner la peine d'ouvrir à la fois les yeux et les oreilles.

* * *

Le principe essentiel du drame musical, selon Appia, est la musique. Il admet que le drame lyrique de Wagner est l'aboutissement suprême de la musique en tant qu'art d'expression. En lui se fondent en une harmonie vivante les éléments de forme et de pensée conçus par l'auteur, mais ces éléments sont tous contenus dans la *partition*, qui est avant tout le texte poétique musical.

Cette partition est l'expression complète de la volonté créatrice de l'auteur (supposé, comme c'est le cas pour Wagner, à la fois dramaturge et musicien; mais pouvant aussi être musicien seulement et utiliser le livret d'un autre, s'il se l'est complètement assimilé). Elle doit contenir en signes abstraits tout ce qui est nécessaire à sa réalisation scénique. Pour rendre la pensée exacte du créateur, le musicien n'aura qu'à jouer exactement la partie qui lui est confiée, l'acteur-chanteur à interpréter docilement et consciencieusement son rôle et M. Appia montre avec beaucoup de force que, contrairement à l'acteur de drame parlé, qui peut donner essor, dans son interprétation, à sa per-

sonnalité et collaborer activement dans une certaine mesure avec l'auteur, l'acteur-chanteur n'est que l'instrument de la partition, l'esclave de la musique où se trouvent déjà entièrement exprimés les sentiments qu'il n'a qu'à traduire. Reste la mise en scène, et ici, il semble que l'œuvre échappe à la volonté de l'auteur. Celui-ci donne bien certaines indications de décor et de jeux de scène, mais Appia en vient à affirmer que mieux vaut n'en tenir aucun compte, car on risquerait autrement d'aboutir à une mise en scène contraire à la volonté réelle du créateur. Celui-ci a, au fond, en créant son œuvre, créé vraiment du même coup l'atmosphère, le milieu qui lui convient; mais, dominé par des traditions séculaires et l'accoutumance aux procédés du drame parlé, il n'a pas toujours su traduire en paroles ce qu'instinctivement il a mis dans sa musique. Si donc l'œuvre dramatico-musicale est bien *une*, et que l'auteur l'ait fait entrer complète et parfaite dans sa partition, elle doit sous-entendre aussi sa mise en scène, et c'est dans la partition, c'est-à-dire dans le texte poétique-musical qu'il faut aller chercher le décor. „Il *doit* y être", affirma M. Appia par une intuition géniale; et il se mit à l'y chercher. Il prétend l'y avoir trouvé, et appuie son affirmation d'exemples vraiment éloquents.

Le travail accompli par Appia est un travail gigantesque. Travail d'analyse d'abord. Le drame musical est la plus complexe des manifestations d'art dans le temps et l'espace, par le nombre et la variété des éléments qui collaborent à sa réalisation, et lors même que cette réalisation est extrêmement éphémère, puisqu'elle est entièrement comprise entre la première et la dernière mesure de la partition musicale. Il s'agissait d'abord de déterminer les divers éléments de la réalisation, d'établir leur rôle et leur importance relative, de dégager leurs rapports et leur répercussion les uns sur les autres; enfin de trouver les lois de celui des éléments qui jusqu'ici avait été livré à l'arbitraire des régisseurs de tous les temps et avait paru échapper complètement au contrôle de l'auteur, en montrant que la *mise en scène est la projection dans l'espace de la musique dans le temps.*

Je cite de M. Appia:

La pensée créatrice initiale à la base d'une œuvre d'art quelconque — abstraction faite de l'influence du milieu — prend naissance dans un

cerveau unique; en conséquence, les différentes disciplines d'art qui concourent à sa production ne peuvent être réparties entre diverses personnalités, toutes ces disciplines se rattachant directement à la pensée créatrice. On peut donc affirmer qu'une œuvre d'art ne produira son effet complet que si elle n'implique aucun élément qui ne soit directement soumis au contrôle de son créateur. Le fait que ces divers éléments, une fois leur nombre et leur rôle déterminés, exigent pour parvenir à la perception du public des intermédiaires qui n'ont eu aucune participation à la pensée créatrice initiale est indifférent, puisque ces intermédiaires ne sont que des moyens d'expression. Nous insisterons même sur cette qualité en faisant observer que par définition elle ne peut être reconnue qu'à des éléments que l'auteur est en mesure de déterminer lui-même exactement. Les forces étrangères qui assureront à un moment donné la réalisation plus ou moins mécanique de l'œuvre, ne seront pour le dramaturge que ce que sont les caractères d'imprimerie pour le poète et la toile pour le peintre.

Ceci posé, la mise en scène telle qu'elle existe aujourd'hui ne peut pas être considérée comme un des moyens d'expression du dramaturge. Lors même qu'il a toujours en vue, lorsqu'il crée son drame, la réalisation scénique de sa pensée, lors même qu'il laisserait inexprimées dans son texte bien des choses qu'il réserve à la mise en scène, lors même enfin qu'il décrirait minutieusement celle-ci dans tous ses détails et que de son vivant il dirigerait en maître absolu les études, cette mise en scène réalisée par lui ne mériterait pas encore la qualité de moyen d'expression. Au fond de sa conscience d'artiste l'auteur comprend combien impuissante est sa volonté, combien illusoire son espoir de voir sa conception respectée après sa mort; combien, en d'autres termes, l'essence même de l'œuvre reste malgré tout indépendante de la mise en scène si soigneusement élaborée par lui. Et s'il parait souvent s'en désintéresser, c'est qu'il considère la mise en scène comme un élément d'exécution d'ordre inférieur, qui ne mérite pas qu'on y attache trop d'importance. S'il s'agit d'un dramaturge non musicien, il a raison: la volonté de l'auteur ne suffit effectivement pas à réaliser l'unité de tous les facteurs individuels du drame; elle ne peut qu'assembler plus ou moins heureusement ces facteurs, mais non leur donner la vie organique qui dans une œuvre d'art réside en la subordination nécessaire de chaque manifestation séparée à la pensée initiale, si bien que, cette pensée initiale une fois bien comprise, tout le reste semble en découler naturellement . . .

. . . Pour que la mise en scène devienne partie intégrante du drame, pour qu'elle acquière le rang de moyen d'expression, il faut qu'il existe un *principe régulateur, qui découlant de la pensée créatrice initiale, détermine expressément la mise en scène sans qu'une nouvelle opération de la volonté soit nécessaire de la part du créateur.*

Quel est ce principe régulateur? M. Appia répond: la musique.

Et par quelle vertu agit-elle? Par la vertu de la mesure, c'est-à-dire en réglant avec une parfaite précision l'exécution *dans le temps*, en ne laissant pas ombre d'initiative individuelle à l'interprète en ce qui touche la durée de ses gestes, de ses paroles

ou de ses silences. Il en est ainsi parce que la musique étant elle-même expression, l'interprète n'a pas à se préoccuper d'être personnellement expressif, comme dans le drame parlé. Il n'a qu'à se plier à la division du temps qu'impose la musique, division qui ne prétend pas à la réalité de la vie des formes, mais à une réalité supérieure sur le plan de l'esprit. Ainsi, l'interprète jouera *faux*, pour produire une impression *juste*, d'une vérité supérieure.

La pensée du dramaturge étant toute dans la partition, et l'expression à produire y étant inclue dans sa totalité et sa perfection, le rôle des autres éléments se hiérarchise comme suit: à l'expression indéterminée que possède seule la musique pure, la parole ajoute l'expression déterminée. L'acteur vivant est le centre et le sommet de l'interprétation, l'intermédiaire essentiel et direct entre la pensée de l'auteur telle qu'elle est contenue dans la partition, et le public. Sur la scène, le premier rang appartient donc à l'acteur chantant, véhicule principal de l'expression. Hors de la scène, un rôle égal et même supérieur appartient à l'orchestre. Sur la scène, tous les autres moyens d'expression doivent être subordonnés à l'interprète, doivent être comme lui l'émanation de la musique, mais en passant par son intermédiaire, en lui restant subordonnés. Le décor est un de ces moyens d'expression. Il faut donc que le contact soit établi entre l'interprète et le décor, ce qui n'est pas le cas avec la mise en scène actuelle, et pour cela il faut que le décor soit la *projection dans l'espace de ce que la musique est dans le temps.*

Oui, mais comment? C'est ce que M. Appia prétend avoir trouvé, et il est malaisé dans un article de revue, et sans le secours de l'illustration, de faire comprendre comment il y est parvenu et les résultats qu'il a obtenus.

Essayons de fixer quelques idées. Sur la scène, il faut donc partir du personnage chantant. C'est lui qui fixe la durée par son chant et la dimension par ses mouvements. Le décor doit être, nous l'avons vu, la résultante, la projection du personnage. Pour arriver à trouver cette résultante, cette projection, il faut absolument ignorer les descriptions de mise en scène écrites par l'auteur et ne chercher la vérité que dans le texte poétique-musical. Si ces descriptions écrites ne se retrouvent pas dans

la musique, elles sont étrangères à l'expression, partant fausses. Qu'y a-t-il dans le troisième acte de *Tristan?* Nous voyons que le drame s'y déroule tout entier dans Tristan lui-même. C'est à travers Tristan que nous devons voir les choses; nous devons les voir comme il les voit, et non comme les voit Kurwenal, par exemple. Or Tristan ne voit pas même son château, dont la réalité extérieure, le style architectural n'ont donc aucune relation directe avec le drame, c'est-à-dire avec la musique, sont par conséquent indifférents à l'expression. Ainsi compris, le décor se réduit à une vue sur la mer et à une porte, et tout le drame intérieur n'est qu'une question de lumière et d'ombre.

Le décor de M. Appia ne contient pas autre chose, et il est saisissant de vérité, d'intensité et d'expression, *dès qu'on y place par la pensée des personnages,* ce qui est tout naturel puisqu'il n'existe que pour eux et par eux.

Prenons encore le premier acte du même drame. Il représente un espace fermé par une draperie sur le pont d'un navire. Tout le drame intérieur est en deçà de la draperie, tout le drame extérieur, tout le réalisme de la vie à l'extérieur. Pour suggérer à l'intérieur de la tente le bateau et la mer, un détail insignifiant, un bout de cordage suffit. Dès que la draperie s'ouvre, un réalisme criard, une lumière crue dans l'au-delà; dès qu'elle se referme, milieu neutre, indifférent, milieu d'âme et d'âme seulement. A la fin la draperie s'écarte toute grande et „emprisonne Tristan et Isolde dans la lumière".

Par un exemple concret, M. Appia me fait toucher du doigt la distance qui sépare le drame parlé du drame musical. Supposons un *Roméo et Juliette* moderne. Les deux héros se rencontrent dans un bal. Là, comme ils sont assis à l'écart, séparés par une table et feuilletant ensemble un album, s'allume en eux la passion qui les absorbera tout entiers et ne les quittera qu'avec la vie. C'est un instant essentiel de l'action psychologique; pourtant dans la réalité il ne dure que quelques secondes, et dans le drame parlé, qui n'a pas d'autre mesure du temps que la vie réelle, il en est presque de même: quelques phrases suffisent à un homme de génie pour suggérer ce qui se passe au cœur des personnages; le bal n'en est point interrompu ni troublé. Supposons maintenant le musicien s'emparant de

cette scène. La musique a un autre rythme que la réalité, une autre mesure pour le temps. Sa fonction étant d'exprimer ce que les personnages ne disent pas, elle nous dépeindra en son langage, et de façon claire et intelligible, le drame qui se déroule au cœur de Roméo et de Juliette. Il lui faudra pour cela un temps hors de toute proportion avec la réalité, mais qui ne sera pas trop long, mesuré à son aune spéciale. Qui ne voit la répercussion de ce rythme nouveau sur le décor? Le bal est étranger au drame intérieur; faire dérouler toute cette scène en occupant artificiellement les yeux du spectateur par des détails pittoresques, serait peut-être du „vérisme" (faux, du reste), mais assurément pas de la vérité dramatique. Le décor extérieur détruirait l'effet du drame intérieur et n'aurait plus aucune relation organique avec la musique chargée de nous révéler ce drame. On conçoit donc que le décor doit se modifier avec la musique pour rester vrai et que la scène entre Roméo et Juliette doit être séparée momentanément du cadre du bal. Idéalement, du moment qu'ils se sont vus, les amants de Vérone sont seuls, le bal n'existe plus pour eux. S'il existait auparavant, pour eux et pour nous, il n'a plus de raison d'être *pendant le drame intérieur qui va se jouer en leurs âmes;* logiquement il doit disparaître si la musique doit rester maîtresse souveraine. M. Appia suggère qu'une draperie tirée le moins ostensiblement possible isole, sans décor quelconque — la musique n'en suggère aucune — les deux protagonistes pendant cette scène essentielle. La scène terminée, la draperie disparaîtrait comme elle était venue et le milieu reprendrait ses droits. *Pareille conception du décor serait absurde dans le drame parlé*, elle est la vérité du drame *musical.*

On voit la hardiesse des conceptions de M. Appia et les difficultés qu'elles créent aux metteurs en scène de l'avenir. Mais il est juste de dire qu'en compensation elles leur apporteraient d'immenses simplifications. Il suffit d'un coup d'œil sur les cartons de M. Appia pour s'en convaincre. Nul ne contestera l'originalité, la nouveauté du point de vue et l'intérêt qu'il présente pour les artistes. Et à ceux qui seraient inquiets des conséquences esthétiques de pareille théorie nous recommandons d'examiner de près le décor, souverainement beau à tous les points

de vue, que M. Appia a trouvé dans la musique de Wagner pour le troisième acte de la *Walkyrie.*

A noter encore que M. Appia, dans sa modestie de chercheur, se défend de toute originalité. A l'entendre, il n'a fait qu'écouter et obéir:

> Dans tout ce que vous voyez là, me dit-il, en me montrant des cartons, il n'y a rien de moi; je n'ai pas inventé une seule ligne. J'ai tout trouvé clairement écrit dans le texte poétique-musical et puis vous le prouver partition en main.

Très bien, cher maître; mais vous avez su lire. Et il y faut parfois du génie.

* * *

Nous avons dit le retentissement qu'ont eu, à Zurich et à Cologne, les expositions théâtrales de M. Adolphe Appia. Ajoutons que ces expositions viennent d'avoir une première conséquence pratique: la création à Dusseldorf d'une Académie théâtrale (Hochschule für Bühnenkunst) dont le directeur est M. Dumont-Lindemann. Comme de juste, M. Appia a été appelé à y professer à titre de professeur extraordinaire et il a aussitôt répondu avec empressement à cet appel. A Dusseldorf il aura l'occasion d'exposer en personne ses idées à des professionnels nombreux et de cet enseignement sortira peut-être avant longtemps une rénovation de la décoration théâtrale en Allemagne. Pour la France, ce sera sans doute plus long, car nous l'avons remarqué en passant, dans ce pays si profondément artiste, les questions esthétiques soulevées par la technique théâtrale laissent l'opinion étrangement indifférente. On s'emballe pour des détails extérieurs: mises en scène de MM. Antoine ou Carré, ballets russes, décors de Bakst, etc. Mais dès qu'il s'agit de creuser, de fouiller, d'aller au fond des choses, de demander au drame lui-même, à la musique du drame, le secret de sa propre extérioration, personne ne paraît s'en soucier. Et c'est dommage, car si la France voulait, elle ferait de belles choses; elle pourrait faire certainement aussi bien et mieux que l'Allemagne. J'ai écrit la présente étude dans l'espoir d'éveiller pour les idées de M. Appia quelque intérêt parmi le public de langue française.

LAUSANNE EDOUARD COMBE

□□□