

autant que nous en pouvons juger, en parfaite innocence de cœur, sans rien deviner, sans rien comprendre. C'est du moins ce qui ressort de la lettre publiée ci-dessus : « Cette liaison rompue est pour moi une énigme dont je n'aurai jamais le mot peut-être ». Elle mourut, en effet, sans l'avoir eu. Et, aujourd'hui encore, nous ne le possédons pas davantage. Mais faut-il, au demeurant, le chercher ailleurs qu'en cette triste loi des affections humaines, formulée par Eugénie elle-même dans son *Journal*, au lendemain de la rupture : «... O fin de tout ! fin de toutes choses et toujours des plus chères, et sans cause, connue souvent pour les sentiments du cœur, que par je ne sais quel dissolvant qui s'y mêle. En s'unissant, il entre le grain de séparation » ?

ANATOLE LE BRAZ.

LA MISE EN SCÈNE DANS L'ŒUVRE DE RICHARD WAGNER

L'œuvre de Richard Wagner est entrée à présent dans la période extrêmement ingrate où une œuvre de génie se trouve avoir trop vieilli pour occuper la mode du jour et passionner l'opinion, point assez cependant pour appartenir encore au musée vénérable où la foule respectueuse honore en tout repos les maîtres classiques, c'est-à-dire classés. En attendant que beaucoup plus tard la postérité redécouvre Richard Wagner et, devant cette œuvre gigantesque, douté qu'un seul homme ait pu la créer tout entière, le silence se fait peu à peu, l'oubli s'étend. Il n'y a plus ni enthousiasme, ni haine, ni wagnériens, ni antiwagnériens. En ce moment de satiété et d'indifférence, consacrer à l'œuvre de Richard Wagner une étude de plus, peut sembler une tentative singulièrement audacieuse ou très ingénue. Mais l'œuvre wagnérienne est une exception sans exemple dans l'histoire de l'art. Elle ne propose pas à notre admiration, à notre jouissance artistique, un objet unique : elle est un monument aux multiples faces, un monde aux innombrables aspects, qu'il faut avoir considéré de bien des côtés, analysé à bien des points de vue différents, pour oser affirmer qu'on n'a plus rien à en apprendre. La preuve d'ailleurs que cette œuvre, déjà dédaignée, n'est point connue et admirée dans tous les éléments qu'elle comporte réside dans un fait extrêmement significatif : c'est l'indifférence manifestée par le public wagnérien vis-à-vis de la question de la plastique ou mise en scène.

Cet élément est traité dans la plupart des représentations wagnériennes avec une négligence, une insuffisance, une absence de goût et d'art véritables, qui devraient, semble-t-il, choquer au plus haut degré les admirateurs de Wagner. Cependant nul ne proteste et ne semble désirer ou seulement même entrevoir la nécessité d'un perfectionnement quelconque. Tout ce qu'on exige de la réalisation scénique de l'*Anneau du Nibelung*, c'est une honorable médiocrité et surtout l'absence de ridicule : Si le dragon n'a pas déchaîné les rires, si la grande scène finale du *Crépuscule* est d'une laideur conforme à l'exécution de Bayreuth, tout est pour le mieux. Quant à *Parsifal*... c'est *Parsifal* ! et l'admiration, le recueillement, l'atmosphère sacrée habilement répandus autour de ce très pur chef-d'œuvre, empêchent de discuter un détail aussi infime, aussi frivole que son extériorisation plastique. Cette insuffisance de la mise en scène wagnérienne est d'autant plus frappante et inexplicable qu'aujourd'hui la science du décor, le groupement des personnages, l'harmonie des couleurs, sont devenus un art véritable et chaque jour en progrès. Il existe actuellement dans beaucoup de théâtres une compréhension de la mise en scène infiniment supérieure à l'art de Bayreuth ; de vulgaires opérettes, des œuvres obscures, sont montées avec un goût, une intelligence, une ingéniosité, que nous réclamons en vain pour les chefs-d'œuvre de Wagner. Mais la mise en scène est assurément le dernier souci d'un wagnérien, et si vous vous préoccupez trop de ce détail, si vous osez affirmer que telles médiocrités, telles laideurs plastiques vous ont gâté la représentation, il vous répondra avec étonnement que cependant le ténor avait une fort belle voix et que le chef d'orchestre possédait la tradition de Bayreuth. Ou bien on vous dira encore que la nature des œuvres de Wagner les rend impropres à la représentation, et que d'ailleurs la musique supplée avantageusement à toute réalisation scénique. Ces arguments sont au moins extraordinaires dans la bouche de ceux qui se flattent d'avoir approfondi l'intérêt des œuvres de Wagner, car ils sont en contradiction flagrante avec les théories de l'art wagnérien. En effet, traiter la mise en scène avec indifférence, nier son importance et sa nécessité artistiques, c'est négliger un des éléments capitaux de l'œuvre, c'est la priver d'une de ses plus grandes beautés, d'un de ses plus puissants moyens d'expression. Il importe à la parfaite intelligence, et en outre à la justification du génie de Wagner, que l'attention du public soit attirée sur ce point encore trop peu connu. Il importe qu'on s'aperçoive enfin que l'insuffisance plastique des représentations wagnériennes compromet par un côté considérable la signification, la portée

d'une œuvre qui ne peut acquérir sa pleine beauté et tout son relief qu'à la scène.

Tel est le but que nous avons assigné à cette étude.

Il faut avant tout remarquer qu'en dépit du développement considérable que la mise en scène a pris au théâtre et de l'importance qu'on lui accorde sur certaines scènes, les opinions au sujet de son utilité sont très divisées et plutôt défavorables. Le public « littéraire » ne la prend guère au sérieux et la considère en somme comme un moyen dramatique inférieur. Malgré les apparences il se manifesterait donc un mouvement de réaction, une tendance de retour à la simplicité des traditions classiques, presque à l'écriteau indicateur du temps de Shakespeare. Ce discrédit de la mise en scène est dû uniquement aux applications maladroites et abusives qu'on en fait aujourd'hui. Elle subit en effet ce sort singulier d'être appliquée avec zèle et excès là où elle n'est point nécessaire, et négligée là où elle est indispensable. On s'est efforcé de l'introduire dans le théâtre classique où elle n'a que faire, dans l'œuvre de Shakespeare à laquelle elle n'ajoute rien, et l'on s'est étonné naïvement du peu de succès de ces tentatives. De là ce raisonnement extraordinaire que l'on ne manque pas de vous opposer chaque fois que vous prétendrez défendre l'utilité et la valeur artistique de la mise en scène : « Si l'œuvre représentée est bonne, c'est-à-dire si elle possède une valeur réelle, les splendeurs de la mise en scène n'ajouteront rien à son effet ; si elle est mauvaise, la mise en scène y ajoutera trop et abusera le public en déguisant l'infériorité du spectacle offert : elle est donc, ou inutile et c'est le premier cas, ou nuisible et c'est le second ».

Il importe de discuter cette affirmation, car elle n'est point sans exercer, sur certains esprits, quelque influence en la question qui nous intéresse. En effet, on ose reprocher sérieusement à l'œuvre wagnérienne de réclamer le concours d'une mise en scène considérable ! Cependant la mise en scène est un élément dramatique qui a sa place très légitime au théâtre, et je ne puis concevoir en quoi une œuvre qui y a recours serait, de ce chef, inférieure !

D'abord il est inexact que les œuvres de mérite puissent se passer de belles mises en scènes. Quelle que soit la valeur littéraire d'une œuvre, son effet dramatique, le degré d'émotion qu'elle dégage sont toujours subordonnés à la réalisation scénique, ou plus exactement aux formes plastiques en lesquelles elles se trouvent extériorisées. Ceci est non seulement démontré par la pratique, mais découle du principe sur lequel repose l'art dramatique, du but qu'il se propose. Nous venons au théâtre pour trouver l'illusion complète d'un monde, pour assister à une manifestation humaine, à une action que d'habiles ar-

tifices reconstituent sous l'aspect synthétique de la vie même. Les deux facultés par lesquelles nous prenons contact avec cette action, autrement dit par lesquelles nous la percevons, sont la vue et l'ouïe. Je ne rechercherai pas laquelle des deux prédomine : mettons qu'elles sont d'importance égale. En tous cas c'est de leur collaboration étroite, de leur fusion aussi parfaite que possible, que naît l'effet dramatique, que se dégage l'émotion. Il est donc tout à fait inadmissible, et contraire au principe du théâtre, qu'un de ces deux éléments soit sacrifié. Comment admettre d'ailleurs qu'on puisse traiter d'accessoire l'art qui consiste à réaliser plastiquement, à revêtir de chair, de couleur, en un mot de vie tangible, la fiction créée abstraitement par le dramaturge ! Considérons-le au contraire comme d'une importance considérable, et en outre d'une délicatesse, d'une gravité d'exécution extrêmes. Il faut au spectateur soit un manque absolu, soit une dose énorme, d'idéalisme, pour supporter la déformation grossière, le rapetissement forcé, qu'une réalisation médiocre ou même honorable, inflige aux héros, aux sites, aux images créés à l'avance dans son imagination. Plus une œuvre est grande, plus la représentation imaginative que nous nous en faisons, les tableaux qu'elle évoque, sont vastes, magnifiques, et au-dessus de la réalité. Nos exigences décoratives sont à la taille du génie qui les inspire. En conséquence ce sont précisément les belles œuvres qui nécessitent impérieusement les belles mises en scène et qui souffriront le plus d'en être privées.

Toutefois, toute œuvre ne comporte pas un déploiement égal, une compréhension semblable de la mise en scène : voilà le point délicat sur lequel il convient de ne pas se tromper ; voilà la grande source d'erreurs de nos metteurs en scène actuels. En effet, telle œuvre nécessitera une mise en scène extrêmement développée et colorée, telle autre au contraire une mise en scène neutre et très réduite. Cette condition découle de la nature même de l'œuvre, de la conception spéciale du monde qui s'y trouve exposée. Si par exemple le théâtre classique comporte une mise en scène absolument simple et dénuée de tout ornement, ce n'est pas une question de tradition respectueusement conservée, mais de rigoureuse logique. Les personnages de Racine, de Corneille, et d'ailleurs de tout le théâtre de cette époque, vivent d'une existence où la nature, l'atmosphère ambiante, ne jouent aucun rôle. On ne rencontre jamais dans leurs discours l'expression d'un sentiment qui indique un lien quelconque entre leur état d'esprit et le cadre environnant. Non seulement les conflits qui les agitent n'appellent aucune localisation, mais il est de toute nécessité qu'ils en soient exempts. Tout cela implique forcément un

décor vide et neutre, en quelque sorte un décor abstrait. Il serait donc absolument contraire au bon sens, et en outre nuisible au caractère véritable de ces œuvres, de recourir à une mise en scène complexe et encombrante, qui ne serait d'ailleurs que tout artificielle et que rien ne reliait profondément, logiquement, à l'action.

Quant à abuser le public en déguisant habilement et en rendant tolérables des œuvres inférieures, ce reproche ne peut atteindre l'art véritable de la mise en scène, mais vise uniquement ses contre-façons. Elle n'a en effet de valeur, de raison d'être, ne peut exister réellement, que lorsqu'elle sert une pièce qui n'est pas un spectacle, mais *une œuvre*. Son but n'est point de rechercher des effets purement décoratifs et à côté, mais de *souligner toujours une intention dramatique, et de créer en outre une atmosphère en quelque sorte moralement adéquate à l'esprit, au caractère de l'œuvre*. Ainsi, loin d'accaparer égoïstement, et sans autre but que l'amusement des yeux, l'attention du public, elle doit la concentrer au contraire sur la partie essentielle du spectacle, révéler plus complètement et plus clairement l'idée du dramaturge.

Ainsi la mise en scène bien comprise est en réalité un art, un art très grand, très noble, très subtil et susceptible de dépasser de beaucoup la portée, le rôle qu'on lui assigne aujourd'hui. Mais c'est un art nouveau, essentiellement moderne, et qui par conséquent ne peut trouver d'application vraiment utile et intéressante que dans une œuvre moderne. En effet les grandes œuvres d'autrefois furent conçues, quand la mise en scène n'existait pas encore, mais en revanche, la grande œuvre d'aujourd'hui, celle de Richard Wagner, a été conçue pour la mise en scène et ne saurait exister sans elle.

Pour reconnaître le rôle énorme, le rôle spécial, que joue la mise en scène dans l'œuvre wagnérienne, il importe avant tout de définir exactement celle-ci.

Qu'est-ce donc que l'œuvre wagnérienne ?

Chacun le sait, tout au moins en théorie : les œuvres wagnériennes sont des *dramas*. Si leurs moyens d'expression sont plus nombreux que dans le drame parlé, leur but est exactement le même : la manifestation scénique d'une action rigoureusement humaine. Il est vrai que ce principe, qui fut pourtant énoncé, répété, développé à satiété dans les nombreux ouvrages de commentation et de critique wagnérienne, est connu théoriquement mais non encore appliqué pratiquement. J'entends par là que la majorité du public n'en fait point, comme il conviendrait, le but de son attention, le principe de son intérêt. Pour les uns, -Wagner est un grand musicien doublé d'un librettiste ; pour les autres, il est un poète musicien ; mais quels que soient l'ap-

pellation et les degrés, presque tous viennent au théâtre wagnérien pour entendre, et non pour voir ; chez presque tous la préoccupation musicale, l'intérêt musical prime tout ! Notez que s'il n'en était point ainsi, que si le public basait sa compréhension sur une plus juste notion de l'art wagnérien et considérerait avant tout le drame, il accorderait logiquement à la plastique l'importance énorme qui lui revient. Il est donc bon de rappeler ici les déclarations de Wagner sur la nature et le but de son œuvre. Elles sont trop concluantes à l'égard du point qui nous occupe pour les passer sous silence.

Il y a, dit à peu près Wagner, trois arts primitifs et purement humains, autrement dit trois arts qui répondent aux trois facultés maîtresses de l'homme. Ce sont : la poésie qui s'adresse à l'intelligence ou entendement, la musique qui s'adresse à l'âme, et la danse ou mimique au geste. Ces trois arts ne formaient à l'origine qu'une seule et même manifestation, manifestation en laquelle l'homme se trouvait pour ainsi dire totalement exprimé. S'inspirant de cette manifestation primitive, seule logique et seule naturelle, le drame moderne doit, pour être rationnel et complet, réunir à la fois les trois grands arts nécessaires à l'expression parfaite de l'homme. Ainsi, la poésie mettant en communication directe avec les êtres et les choses, la musique en révélant l'essence profonde, la plastique en offrant l'aspect, il résultera de leur fusion fraternelle, de leur action simultanée, le spectacle le plus parfait, le plus synthétiquement humain qui soit.

A côté de ce but dramatique, Wagner assigne encore à son œuvre un but purement esthétique qu'il est utile de mentionner. Il veut qu'elle soit la reconstitution de tous les arts sans exception, rétablis dans leur simplicité originelle, autrement dit se manifestant librement et spontanément tels qu'on les trouve dans la nature. En effet, la présence de la poésie dans le drame wagnérien est évidente, de même que celle de la musique ; quant à tous les autres arts qu'on désigne sous le nom collectif d'arts plastiques, c'est-à-dire la peinture, la sculpture, la danse et l'architecture, ils y figurent par le décor, l'attitude et le jeu des personnages.

Il découle de ces considérations, que le drame wagnérien ne peut se manifester dans sa plénitude, se trouver réalisé dans sa parfaite et complète expression, que par le concours de trois éléments, de trois arts égaux en importance et en activité : poésie, musique, plastique. La mise en scène, qui correspond au troisième, possédera en conséquence un rôle singulièrement important, et qu'on ne saurait, sans atteindre la vitalité profonde de l'œuvre, traiter en quantité négligeable.

Quelles que soient les opinions personnelles que

l'on puisse professer à ce sujet, l'utilité de la mise en scène dans le drame wagnérien est donc en dehors de toute discussion : *elle fait partie intégrante de l'œuvre même.*

J'ajoute que non seulement la mise en scène est, comme le proclame Wagner, un des trois moyens d'expression directs de l'action, mais elle est en quelque sorte le lien naturel, l'intermédiaire entre la poésie et la musique, le produit concret de ces deux éléments abstraits. C'est pourquoi son concours apportera au drame une clarté singulière, lui conférera une éloquence et une netteté merveilleuses, mettra en relief des intentions, des beautés jusqu'ici insoupçonnées.

En général, la mise en scène d'une œuvre est un élément assez élastique, et inexistant par lui-même : en conséquence entièrement subordonné au gré du décorateur dont l'imagination le crée le plus souvent de toutes pièces. La mise en scène d'une œuvre wagnérienne est au contraire un élément existant, un langage aussi déterminé, aussi impératif que la musique ou le dialogue. Sans doute y a-t-il forcément une question de compréhension, d'interprétation matérielle, sans doute le décorateur et le metteur en scène chargés de réaliser les intentions de Wagner peuvent-ils toujours les élargir, les magnifier selon le degré de leur propre intelligence. Mais décors, jeu des personnages, indications de lumière, sont prescrits par Wagner lui-même, et corroborés, affirmés d'ailleurs à tout instant du drame par le poème et la musique.

Wagner apporte à la conception de sa mise en scène deux facultés maîtresses : un sens prodigieux du décor, du tableau scénique, et une âme de poète.

La splendeur, le relief, le pittoresque naturel de la mise en scène dans le drame wagnérien, démontrent chez son auteur de géniales dispositions aux arts plastiques. Wagner a, en somme, par le fait d'une tournure d'esprit spéciale qui constitue l'originalité, le miracle de son génie, appliqué au théâtre, plié au but dramatique, des facultés qui, chez tout autre, eussent abouti sans doute à l'œuvre d'art pure et simple. Ainsi, le grand symphoniste, parfaitement capable de faire de la musique pure, n'écrit que des partitions ; ainsi le grand peintre de fresques applique son imagination splendide, son instinct de composition, de la couleur, à des décors et à des groupements de personnages. Max Nordau, dans son livre intitulé *Dégénérescence*, et dans une intention nettement hostile à l'égard de Wagner, considère cette disposition picturale comme si évidente, que pour lui l'auteur de la *Tétralogie* n'est autre chose qu'un grand peintre dévoyé. Nietzsche se montre également frappé par l'extraordinaire relief plastique du drame wagnérien et attribue la grande sé-

duction exercée par Wagner sur la foule à son art prodigieux de metteur en scène. Il est piquant d'observer que les détracteurs, les ennemis de Wagner lui rendent justice sur ce point, qui passe inaperçu aux yeux de maints admirateurs. Il y a dans la popularité du génie, parfois, des ironies singulières. Mais ce ne sont pas seulement la couleur et le pittoresque de la mise en scène wagnérienne qui constituent sa valeur, c'est surtout — et ici se révèle le poète — son caractère, son rôle psychique ; c'est la part active qu'elle ne cesse de prendre à ce que le drame a de plus profond, de plus humain, de plus subtil.

Pour donner une idée à peu près complète des beautés de la mise en scène wagnérienne, de ses multiples aspects, des effets innombrables et si divers qu'on en peut tirer, il faudrait analyser en particulier chaque drame. Nous allons cependant tâcher de résumer cet énorme sujet en une brève étude d'ensemble qui mettra en valeur à la fois le double caractère de cette mise en scène : splendeur plastique et expression psychique.

Il importe avant tout de faire une remarque.

Ce que le public comprend sous le nom de mise en scène wagnérienne, ce qui en constitue à ses yeux la seule matière et tout l'intérêt, c'est la réalisation de la partie fantastique, les apparitions de monstres, la chevauchée des Walkyries, les décors mouvants de *Parsifal* et de *l'Or du Rhin*. Voilà pour le spectateur la grande affaire, les rares moments où il admet que la mise en scène joue un rôle, d'ailleurs toujours désastreux. Ce n'est pas cette partie cependant qui nous occupe : au point de vue où nous nous plaçons, elle est même tout à fait secondaire. Si la mise en scène wagnérienne ne comportait en effet que ces trucs de féerie dignes de figurer dans un spectacle du Châtelet, elle serait propre à intéresser uniquement les techniciens, et en outre tout à fait en dehors de la vie réelle du drame. Sans doute est-il urgent que cette partie matérielle soit résolue un jour le mieux possible, afin de ne point distraire le recueillement du public par des objets choquants ou ridicules, et elle le sera très prochainement à en juger par les progrès incessants, le perfectionnement grandissant de la mise en scène moderne. Nous voyons obtenir aujourd'hui au théâtre, dans des spectacles qui assurément ne valent point un tel effort ni une telle ingéniosité, des tableaux d'une réalisation au moins aussi difficile que ceux du *Venusberg* et des profondeurs du Rhin. L'habileté des jeux de lumière, le raffinement du coloris, la science de l'illusion réalisent des visions imprécises, estompées et vaporeuses, qui n'ont aucun rapport avec la lourdeur et la matérialité, la plantation tout en pratiques et en toiles peintes, des décors d'autrefois.

Si donc, il y a quelques années, on pouvait parler avec raison des difficultés insurmontables de la mise en scène wagnérienne, demain on en haussera les épaules. Ce qui importe bien plus et ce qui sera infiniment plus délicat à obtenir, c'est la compréhension morale de l'œuvre, c'est l'intelligence profondément wagnérienne, l'esprit tout particulier qui doivent inspirer cette mise en scène et qui lui font bien souvent défaut aujourd'hui.

II. — LE DÉCOR.

En général, et dans le théâtre ordinaire, un décor est la localisation pure et simple de l'action. Il est constitué dans ses indications principales par les nécessités matérielles que cette action exige. Quant au vide existant, on tâche de le combler par tout ce qui offre un rapport possible avec les conditions dramatiques. Il commence cependant à se manifester aujourd'hui, dans la compréhension du décor, une tendance, une recherche plus artistique et plus subtile. Le but n'est plus simplement de copier la nature aussi fidèlement que possible, mais d'altérer, de transposer cette copie pour lui faire exprimer *quelque chose de plus*; de dégager du tableau avant tout un caractère propre à orienter la méditation du spectateur plus loin que la réalité immédiate des choses. Mais cette compréhension du décor ne fournit d'application intéressante et utile que s'il existe entre le cadre et l'action un lien psychique, une relation morale quelconque. Ce lien existe naturellement et au plus haut degré dans le drame wagnérien.

Le décor wagnérien se différencie donc des décors ordinaires en ce qu'il est rattaché au drame, non précisément par des circonstances matérielles, mais par des *circonstances morales*. Il n'est pas seulement le cadre nécessaire à la vie extérieure des personnages, il est surtout, avant tout, l'atmosphère adéquate à leur vie psychique, le reflet des passions en jeu, le symbole d'un état moral. Voilà ce qui est initial, essentiel à poser au début de toute étude sur le décor wagnérien, car tel est le but qu'auront à rechercher avant tout les décorateurs et qu'ils méconnaissent la plupart du temps. J'ajoute que ces caractères ne sont pas propres à tous les décors de Wagner sans exception, mais qu'ils existent au plus haut degré dans la plupart, c'est-à-dire dans ceux de la *Tétralogie*, de *Tristan* et de *Parsifal*.

Il est évident que le rôle, la valeur, le pouvoir du décor sont, dans le drame wagnérien, singulièrement modifiés et élargis par le concours de la musique, sans laquelle Wagner n'aurait pu, ni oser certaines hardiesses, ni exprimer certains sentiments, ni atteindre certains effets. La musique est

un élément magique et conciliateur qui relie le cadre à l'action, exprime les plus subtils rapports, crée une atmosphère vaporeuse au sein de laquelle tout devient possible, vraisemblable et magnifié. L'art de Wagner décorateur consiste précisément à savoir profiter de ce privilège illimité, de ces conditions spéciales créées par la musique, pour donner libre cours à son imagination extraordinaire et reculer les bornes du décor bien plus loin que son horizon habituel. La part de la musique dans le décor wagnérien est d'ailleurs si grande, que le décorateur chargé d'établir une maquette ne saurait imaginer le tableau et surtout l'atmosphère qui conviennent, sans avoir pénétré au préalable le langage singulièrement éloquent de certains préludes. En effet, les indications les plus précises et les plus détaillées formulées par Wagner lui-même ne révéleront jamais des décors que leur approximative disposition matérielle, que leur caractère *limité*. Au contraire, la musique, pourvue de la faculté toute-puissante d'exprimer l'essence profonde des choses, en révélera la physionomie morale, les caractères *illimités*; elle déterminera les dimensions, les lignes, en quelque sorte le rythme architectural du tableau; elle mesurera l'infini des horizons et fixera leur âme sereine ou mélancolique.

Dans l'énorme variété des décors wagnériens, nous distinguerons parmi les plus difficiles à réaliser deux catégories différentes : les décors d'imagination et les décors empruntés au monde ordinaire; les décors surhumains et les décors humains.

1° *Décors surhumains*. — Du fait de la présence de l'élément surnaturel dans la plupart des drames wagnériens, un grand nombre de décors reproduisent des sites, des lieux plus ou moins fantastiques. L'imagination du décorateur a d'autant plus libre carrière, que Wagner semble, en ses conceptions décoratives, n'avoir tenu compte d'aucune objection venant des difficultés pratiques. Préoccupé uniquement du but idéal, il situe son action sur les sommets nuageux ou sous l'onde, dans les entrailles de la terre ou sur l'aérienne fragilité d'un arc en ciel; il transforme la scène en un brasier flamboyant ou il y creuse le lit d'un fleuve. Et, pas plus que les difficultés matérielles, ne l'arrête la question encore plus délicate de la difficulté morale, du péril à matérialiser ce qui n'a jamais vécu que dans notre imagination! Tout autre aurait reculé devant la réalisation scénique de fictions telles que le *Venusberg*, le *Jardin enchanté* de Klingsor, ou le rapt de l'Or au fond du Rhin! Mais Wagner semble s'être imposé de développer le sujet qu'il traite jusqu'en ses plus extrêmes conséquences plastiques. Ajoutons d'ailleurs ce que nous avons déjà dit plus haut : C'est que la musique facilite singulièrement la tâche, et

rend possibles des conceptions décoratives auxquelles on ne pourrait songer dans le drame parlé. Il résulte de cette audace de Wagner, jointe à la magnificence et à la fantaisie naturelles de son imagination, les fictions décoratives les plus belles et les plus hardies qui soient au théâtre, mais d'une exécution extrêmement périlleuse. Par là je n'entends point tant la difficulté matérielle que la difficulté morale : il s'agit de la compréhension particulière et subtile, si difficile à définir, de la qualité d'imagination, que de semblables décors doivent comporter. Ce qui importe ici au suprême degré, c'est que le lieu ait une physionomie d'une originalité absolue, d'une couleur spéciale ; qu'on y respire une atmosphère surnaturelle ; qu'il dégage une horreur ou une beauté étrange et mystérieuse. Le grand tort, l'erreur commune est de concevoir le Venusberg, le Jardin de Klingsor, le fond du Rhin comme des tableaux de féerie et de les traiter en conséquence avec le fantastique puéril, factice et superficiel, avec le bariolage et le clinquant de mauvais goût, de quelque grossier spectacle enfantin. Cependant le Jardin de Klingsor avec ses floraisons extraordinaires aux parfums aphrodisiaques, aux formes équivoques, est le symbole magnifique et monstrueux de l'anormal, de la luxure, des voluptés contre nature. Cependant le Venusberg est la manifestation la plus violente, la plus brutale qui ait été osée au théâtre de la séduction charnelle, du plaisir excessif : il y règne le débordement, la folie, la furie d'une fête dionysiaque. Cependant le royaume souterrain d'Albérich n'est pas l'empire du roi des nains du XXII^e tableau d'une féerie du Châtelet, mais l'ancre effroyable de l'or, du feu et des ténèbres, le lieu sinistre et implacable où git la force maudite, où bouillonnent les ferments néfastes qui doivent envahir le monde et perdre les âmes des hommes.

La tâche est peut-être encore plus délicate et l'erreur plus facile, s'il s'agit des décors d'un fantastique relatif, tels que, par exemple, les sites divers de la Tétralogie hantés par des dieux, des héros et des hommes, où se déroulent à la fois des drames humains et des conflits divins. Parce que ces paysages comportent des arbres, des rochers, des ciels, comme tous les paysages, parce que leurs indications précises ne disent littéralement rien de plus, on les traite avec la banalité la plus ennuyeuse, avec le réalisme le plus plat, avec une absence complète de toute imagination, de toute couleur, de tout idéalisme. Je ne parle point des décors de l'*Or du Rhin* que nous avons compris dans la catégorie du fantastique absolu, mais de ceux de la *Walkyrie*, de *Siegfried*, du *Crépuscule des dieux*. Ceux-ci sont des paysages en dehors du temps, où se meuvent des êtres fabuleux, où se déroulent des épisodes

célébrés par l'épopée ; une atmosphère spéciale de mystère et de grandeur les environne donc, les amplifie. Les indications du texte ont beau être détaillées et formelles, leur simple réalisation matérielle ne saurait suffire. Qu'il y ait dans tel décor, à gauche une muraille rocheuse, à droite un frêne ou un sapin, ceci est assez indifférent : ce qui en revanche apparaît de la plus haute importance, c'est que, dans ce décor les murailles et les arbres ne soient pas réalisés d'une façon quelconque, semblables à n'importe quelle muraille, à n'importe quel arbre, et capables de figurer tout aussi bien dans le premier décor venu. Car les pierres, la végétation, même lorsque celle-ci appartient à la flore la plus commune, ont dans de semblables œuvres une âme spéciale, formidable, tragique ou mystérieuse selon la situation ; les couchants et les aurores ont des colorations singulières ; c'est la nature, mais avec *quelque chose de plus*.

Ajoutons que ce qu'on ne saurait trop éviter dans la réalisation de pareils décors, c'est tout souci de localisation. Je sais bien que certaines indications du texte y font incliner naturellement, que l'action du *Crépuscule des dieux* se déroule sans doute sur les bords du Rhin, que la légende de *Parsifal* est située dans les contrées du sud de l'Espagne. N'importe ! Tout détail trop précis, tout détail de couleur locale est une erreur, car il rétrécit l'horizon, il diminue le caractère merveilleux ou énorme de certains tableaux. D'ailleurs le Rhin de l'*Anneau du Nibelung* n'est pas le fleuve apaisé, d'une majesté riante, que nous connaissons aujourd'hui : c'est en quelque sorte le Fleuve-type, le Fleuve par excellence, l'onde primitive ; il coule, déchainé comme un torrent ou vaste comme une mer, entre des rocs déchiquetés et sauvages, dans des sites violents, âpres, heurtés, sous des ciels de teintes extraordinaires. Le temple du Graal restera toujours pour nous bâti dans une contrée merveilleuse et secrète, qui n'a de rapports avec rien, qui ne possède aucuns liens géographiques avec le reste du monde : il n'est pas un lieu que les pas de l'homme découvrent, mais un miracle que l'âme du saint réalise.

2^e *Décors humains*. — A ces décors somptueux et grandioses, les décors parfaitement simples et familiers de *Tristan*, de certains tableaux de *Tannhäuser* et de *Parsifal*, ne le cèdent en rien pour l'effet dramatique et la beauté. Pourtant, au premier abord, rien ne les différencie en apparence des décors ordinaires. Ils sont empruntés aux aspects les plus moyens, les plus quelconques de la nature : un horizon de mer très calme, une vallée dans les campagnes mollement ondulées et souriantes de la Thuringe, une prairie à l'orée du bois. Ce sont pourtant des décors wagnériens par excellence, par le

pathétique profond, par l'intensité d'émotion, par la suggestion dramatique extraordinaire que dégagent à certains moments leurs calmes horizons, par le rôle moral qu'ils exercent dans l'action psychique. Et j'ajoute que, plus peut-être que des sites grandioses et surhumains, leur aspect nous émeut, nous pénètre, parce qu'ils éveillent en nous des sentiments de tous les jours, parce que chacun de nous a vécu ou vivra des minutes profondes devant des horizons semblables. Si les décors de *Parsifal* et de la *Tétralogie* sont en dehors du temps et des climats, ceux-ci sont de toutes les époques et de tous les pays. Ils doivent être traités avec une simplicité et une largeur qui leur confèrent un caractère de généralité, d'humanité éternelle.

On remarquera que la plupart des décors wagnériens sont des décors de plein air. Si par hasard ce n'est point le cas, si les exigences dramatiques font que l'action ne se déroule pas en pleine nature, le tableau est alors presque toujours conçu de façon à ouvrir néanmoins une échappée, une vaste perspective sur le paysage environnant. Ainsi le premier acte de *Tristan* se déroule sous une tente fermée dressée sur le pont d'un navire, mais nous n'en sommes pas moins hantés d'un bout à l'autre par l'image de la mer entrevue à deux courtes reprises dans l'écartement des tentures. Le premier acte de la *Walkyrie* se joue dans la demeure de Hunding, mais la forêt qui règne alentour, mystérieuse et infinie, la forêt que nous entrevoyons si vaste au-delà de la toute petite porte, est en somme le décor véritable. Comme la plupart des grands poètes allemands, Wagner possède au suprême degré le sentiment profond, ému, sincère, de la nature; aussi joue-t-elle un rôle considérable dans son théâtre. Presque en chacun de ses drames, elle constitue l'atmosphère essentielle, l'atmosphère inséparable de l'action. Dans la *Tétralogie*, la nature règne toute-puissante, élémentaire, énorme, depuis l'étonnant prélude qui la résume de façon inouïe, jusqu'au formidable bouleversement cosmique qui ensevelit le monde sous l'eau et dans le feu : le fleuve, la montagne, la forêt, la région souterraine, tous les aspects typiques du monde y figurent, réalisés dans ce qu'ils ont de plus essentiel, d'immuable. *Tristan* est tout autant le poème de la mer que celui de l'amour, et il est impossible de songer à cette implacable et cruelle tragédie du destin, sans évoquer aussitôt l'atmosphère morne, la solitude affreuse de l'Océan désert sous un ciel serein. Grâce aux divers et subtils moyens d'expression dont dispose le drame wagnérien, la nature n'y joue pas seulement un rôle décoratif, mais un rôle presque constamment actif. Dans *Siegfried* par exemple, la forêt est, tout autant que le jeune héros, le personnage prin-

cipal. Siegfried, c'est la vie, ou mieux la journée de la forêt que nous voyons se manifester dans ses diverses phases, se colorer des plus différents aspects. C'est tour à tour la forêt matinale, d'abord indécise, puis toute vermeille des premiers rayons de l'aurore; la forêt bourdonnante, bruisante de midi, où la sève fait craquer les arbres dans la douce chaleur; la forêt fantastique et ténébreuse, peuplée d'êtres bizarres, de monstres, hantée à l'heure du crépuscule d'une énorme et mystérieuse terreur. A un moment même, évocation merveilleuse, fantaisie exquise du poète musicien, la forêt véritablement s'anime par la vie subtile de toutes ses feuilles, de toutes ses brindilles, s'emplit de murmures, de frémissements; les feuillages frissonnent, les cimes s'inclinent, le soleil danse sur la mousse.

(A suivre.)

H. DE BIEDERMANN.

LES LETTRES : ŒUVRES ET IDÉES

Romans

PIERRE LOTI. *Le Château de la Belle-Au-Bois-Dormant* (Calmann-Lévy).

CHARLES-LOUIS PHILIPPE. *Dans la petite Ville* (Fasquelle).

JACQUES DES GACHONS. *Le Chemin de sable* (Plon).

CHARLES-GUSTAVE AMYOT. *L'Approche du soir* (Plon).

Loti humoriste!

On s'en était toujours douté. Loti, qui est fréquemment grave, n'est jamais solennel; Loti, qui est un maître prestigieux de la phrase ornée, a toujours fui l'ostentation, le bluff par où vous éblouissent d'excessives et poncives littératures; Loti fut toujours sincère jusque dans ses enthousiasmes les plus exaltés; et toujours sa sincérité avoua une ironie très simple et très franche, une gouaillerie presque puérile; il eut devant les spectacles variés de la terre des étonnements d'enfant, d'enfant, qui admire, et néanmoins sourit; le sourire de Loti se traduit dans ses livres par de brèves remarques, je ne sais quelles inflexions plaisantes du style, qui du bout de la terre vous ramènent instantanément au pays de France; on ignore s'il a de l'esprit, mais on est reconnaissant à un grand artiste de son ingénuité gamin.

On se doutait donc que Loti était capable de rivaliser avec nos humoristes les plus notoires; mais jusqu'ici cet aspect de son génie n'était guère apparu qu'à l'analyste attentif: l'humour de Loti était épars dans ses livres, si habilement dosé, si fugitif, qu'à peine songeait-on à l'isoler; or, ce