

Le rôle de gouvernement du ministre est restreint pour les colonies autonomes à un contrôle sur la législation de ces colonies et sur l'application qui y est faite des lois existantes. Il possède un droit de veto sur toute leur législation et en général on peut dire qu'il est responsable du gouvernement des autres possessions en proportion inverse de l'autonomie qui leur a été accordée.

Il fixe les forces militaires nécessaires à leur protection et à leur défense, et dans cet ordre d'idées il collabore régulièrement avec le Secrétaire d'Etat pour la guerre.

Son droit de « patronage », qui dans les colonies autonomes se borne à la nomination du gouverneur (et toujours sur acceptation du gouvernement de la colonie) est beaucoup plus considérable dans les Crown colonies. Théoriquement il y possède un droit général de nomination, sous la réserve qu'il doit demander l'avis du Premier Ministre, lorsqu'il y a des postes particulièrement importants à remplir.

En pratique, toutefois, il sait se borner à pourvoir aux postes les plus hauts. Seuls les fonctionnaires d'un certain grade sont ainsi directement nommés de Londres. C'est au contraire le gouverneur qui pourvoit sur place aux emplois subalternes, lesquels se trouvent le plus souvent occupés par des résidents de la colonie.

Il suffit enfin d'ajouter que le secrétaire d'Etat peut donner telles recommandations ou avis jugés par lui nécessaires aux conseils coloniaux, qu'il fait partie de droit du " Privy Council Committee for Trade " et qu'il touche un salaire annuel de £5.000, soit 125.000 francs.

(A suivre.)

RAYMOND CAHU.

tout le secret, de l'exquise comédie des *Maitres-chanteurs*. Son souffle fiévreux, son suave enchantement ont passé sur la ville, emplissant de regrets et de désirs confus l'âme virile de Sachs, jetant la vierge ignorante dans les bras du chevalier, la duègne dans les bras de l'apprenti, versant dans tous les êtres un brin de folie, semant partout le désordre et l'émoi.

Les *Maitres chanteurs* sont tout embaumés du parfum du sureau, comme *Parsifal* du parfum de la prairie, comme *Siegfried* de l'odeur des grands bois.

Nous avons parlé plus haut de la valeur psychique des décors wagnériens, du lien moral qui les rattache à l'action, qui fait d'eux en quelque sorte son reflet symbolique, son émanation : ce caractère, cette circonstance sont dus surtout, sont dus presque toujours, à la présence éloquente de la Nature. Il y a entre l'âme tourmentée des hommes et l'âme indifférente des choses, entre les passions humaines et les horizons qui les encadrent, un rapport subtil dont Wagner tire un parti dramatique admirable. Non seulement le drame moral en jeu est reflété ou influencé par le paysage environnant, mais les moindres modifications atmosphériques qui surviennent ont toujours leur raison d'être, leur point de départ ou leur réponse, dans l'action psychique. On remarque la quantité d'indications de crépuscule, d'aurore, de pleine nuit, de sérénité, de tempête, qui émaillent le texte des drames wagnériens. Il n'y a pas là, comme on pourrait le croire, un caprice de metteur en scène avide de simples effets décoratifs : toutes ces modifications du décor accompagnent fidèlement l'évolution du drame intérieur. Ainsi, au troisième acte de *Tristan*, il y a, entre l'atmosphère du décor et le moment dramatique, une corrélation, une conformité d'esprit extraordinaires. Non seulement l'impression de tristesse, d'abandon, de morne solitude que dégage le paysage, vient renforcer le pathétique de l'agonie de Tristan, mais le décor atteint en ces circonstances à une grandeur, à une force de suggestion quasi symbolique : Ce manoir en ruines, ce lieu de vétusté et d'abandon, cet horizon de mer vide qui hypnotise le regard et où se perd sans fin le désir, c'est en quelque sorte pour nous la révélation foudroyante de la destinée du héros, c'est le raccourci de toute son existence douloureuse, c'est l'image de la fatalité qui pesa sur sa naissance et qui préside à sa mort. Un autre exemple, un peu différent, de la répercussion de l'action morale dans le décor, nous est fourni au troisième acte de la *Walkyrie*. Les vierges guerrières se sont envolées, emportant dans leur chevauchée orageuse le dernier éclat de la colère du dieu. Le silence se fait, le ciel se dévoile, déjà grave et doux de l'approche du crépuscule. Après le fracas,

LA MISE EN SCÈNE DANS L'ŒUVRE DE RICHARD WAGNER⁽¹⁾

La nature atteint pareille intensité d'évocation dans *Parsifal* au tableau du Vendredi Saint. C'est le matin en mai, les brouillards blancs de l'aube viennent de fondre, le jeune soleil, parvenu au faîte des arbres, a éclaté tout à coup dans le paysage, et alors, sur la prairie pleine de fleurs nouvellement écloses, c'est une orgie de couleur, un ruissellement de perles d'argent. Le renouveau est venu : Dieu sourit aux créatures humaines par la candide bonté des prés et des bois.

Le printemps est au fond le héros véritable, et

(1) Voir la *Revue Bleue* du 6 août 1910.

l'épouvante, c'est le calme altier, la solitude mélancolique des grands sommets avant le soir. Et cet apaisement soudain, cet alanguissement mélancolique de la nature, nous révèle la chute progressive de la colère de Wotan, sa brusque dépression, son attendrissement, sa solitude atroce et lucide. Est-ce son âme subitement désarmée et brisée de tristesse qui influence et pénètre la nature ? Est-ce au contraire la détente de la nature qui attendrit l'âme du dieu ? l'un parle par l'autre, l'un complète l'autre. L'effet d'ensemble, sans une parole, est d'une éloquence poignante !

Le rôle moral des modifications atmosphériques et lumineuses du décor est d'ailleurs renforcé, accentué par une circonstance spéciale : c'est que ces modifications sont susceptibles, à l'occasion, d'avoir une signification symbolique. L'évolution de la nuit au jour, de l'orage à la sérénité, la succession des saisons, ont fourni de tout temps aux hommes matière à un symbolisme facile. Les anciens identifiaient les modifications atmosphériques avec des personnages héroïques ou divins. Le Mythe, forme primitive et immortelle de la tragédie, est sorti de la lutte constante des ténèbres et de la lumière, et surtout du grand combat annuel de l'hiver et du printemps. Quant à nous, le spectacle des modifications atmosphériques nous inspire presqu'à chaque instant de la vie quotidienne des images poétiques ou philosophiques : un rayon de soleil perçant brusquement la nuée, la tombée du crépuscule, déterminent aussitôt dans notre esprit des rapprochements moraux, des déductions du fait concret à l'idée abstraite. Ainsi, presque toujours, l'opposition du jour et de la nuit, des ténèbres et de la lumière, symbolisent dans le drame wagnérien la tragédie morale, la lutte d'éléments contraires qui y sont en jeu. Mais la signification symbolique que leur attribue Wagner varie dans les différents drames. Dans la *Tétralogie*, le jour et la nuit gardent leur signification la plus simple, imposée d'ailleurs par la nature cosmogonique du sujet. Siegfried étant un héros solaire, incarnation de la lumière et du printemps, le jour est forcément le symbole attaché à sa personne, à ses manifestations, à ses victoires, tandis que la nuit accompagne ses ennemis, les puissances ténébreuses et néfastes de Fafner et des Nibelungen. Le jour est donc ici la force affirmative de vie et de vérité, la puissance féconde et juste, le bon élément ; la nuit est la force négative, la puissance de destruction, l'élément du mal. Dans *Tannhäuser*, le jour et la nuit symbolisent également, l'un le bon, l'autre le mauvais élément, ceci cependant non plus au point de vue cosmogonique comme dans la *Tétralogie*, mais au point de vue purement moral : la nuit est l'instigatrice des vo-

luptés charnelles, du péché ; le jour ramène le règne de la vérité, de la pureté. Dans *Tristan et Isolde*, l'antagonisme du jour et de la nuit aura la signification opposée : le jour sera l'élément néfaste, ennemi cruel du destin des amants ; la nuit sera l'élément favorable, l'élément bienfaisant qui apporte l'affranchissement, la délivrance.

On pourrait croire que ce symbolisme, un peu rudimentaire tel qu'il est exposé ici, entraîne dans son application quelque chose d'arbitraire et d'artificiel : il n'en est rien. Par je ne sais quel miracle du génie, les manifestations lumineuses se présentent au cours du drame wagnérien comme si elles étaient libres de tout symbolisme, et enchaînées dans l'ordre logique de la nature. A aucun moment nous n'avons l'impression qu'elles obéissent à la marche du drame, ou que la marche du drame les suit, et cependant chacune est le contre-coup ou la cause d'un événement dramatique. Mais la coïncidence est si naturellement amenée, le caractère symbolique si habilement fondu dans la nécessité dramatique, qu'il se dégage uniquement pour le spectateur une intense impression d'ensemble, qu'il subit les faits sans remonter aux causes. C'est seulement à la réflexion que nous découvrons la profondeur philosophique, la stricte logique qui ont guidé l'apparent hasard, qui stipulaient rigoureusement d'avance que, par exemple, le retour des ténèbres déterminerait l'entrée en scène de tel personnage, ou que l'accomplissement de tel événement amènerait au ciel les premières lueurs de l'aurore ou du crépuscule.

III. — JEU DES PERSONNAGES.

Le but de toute œuvre wagnérienne étant le drame ou action, il importe qu'elle soit interprétée avant tout dramatiquement, c'est-à-dire extériorisée aussi clairement que possible par le jeu des protagonistes. Ce jeu doit être d'autant plus compréhensible et plus éloquent que l'action est toujours de nature essentiellement psychique, c'est-à-dire qu'elle se déroule au fond de l'âme humaine et a pour moteurs des passions, des sentiments dont l'expression dépasse de beaucoup les limites de la parole, ou souvent reste complètement en dehors d'elle. Il y a, en outre, cette raison toute matérielle, et pourtant à considérer, que la musique noie souvent la voix des chanteurs, et que, dans ce cas, l'extrême clarté de la musique doit y suppléer de façon à ne laisser aucune équivoque dans la compréhension du spectateur. Wagner tient tellement à une parfaite interprétation dramatique et à l'observation des moindres nuances psychologiques de ses héros, qu'il recommande, à la première page d'un opuscule intitulé, « A propos de la représentation de *Tannhäuser* » de faire précéder toute

répétition musicale d'une série de répétitions purement dramatiques; les artistes seraient astreints à y lire ou plutôt à y déclamer leurs rôles en s'appliquant à employer le juste accent et le sentiment convenable. Tout cet épuscule d'ailleurs est à citer et à méditer au point de vue de la façon dont Wagner entendait la mise en scène. Conscient cependant de la révolution que ses déclarations allaient susciter dans le monde des artistes, et de l'extrême difficulté qu'il aurait à faire triompher de pareils principes, il s'élève avec violence contre la convention et l'absence de sincérité artistique qui règnent sur les scènes lyriques; contre le Chanteur, l'interprète favori, auquel on sacrifie tout le reste de l'interprétation, sur les caprices duquel se règle toute la mise en scène; contre la déclamation face au public; contre le morceau à effet; contre la rigidité indifférente ou conventionnelle des figurants. Il prêche le naturel, la sobriété de gestes, le souci le plus strict de la vérité psychologique; il proclame que la simplicité des effets et la conviction réelle des artistes sont les seuls moyens d'atteindre au pathétique véritable.

Bien que Wagner édicte ses principes en vue de la réalisation spéciale de son drame musical, la plupart d'entre eux sont applicables tout aussi bien au théâtre ordinaire. Wagner aurait donc été le premier instigateur de la mise en scène moderne, le précurseur de l'art plus sobre et plus humain qui a succédé à la convention et au faux pathétique de l'ancienne formule théâtrale.

Donc Wagner veut qu'on procède d'abord comme si son œuvre était purement dramatique. L'intelligence profonde de l'action, la connaissance parfaite de cette action intérieure, qui sous l'action matérielle remplit le drame, en constitue la moelle, tel doit être le point de départ. Et qu'on ne s'arrête pas aux contingences mythiques, héroïques ou légendaires des personnages: faisant abstraction totale de leurs apparences, de leur milieu, les dépouillant jusqu'à l'âme, recherchons ce qui en eux est éternellement humain, éternellement vrai, pour le traduire ensuite par un minimum de gestes significatifs, pour le faire éclater dans une de ces attitudes, le résumer dans un de ces jeux de physionomie qui sont l'éloquence suprême de l'art dramatique.

Si le point de départ et le but à atteindre doivent être les mêmes que dans le drame ordinaire, la question cependant change et devient singulièrement plus complexe, par l'intervention de la musique. Celle-ci, en effet, influe considérablement sur la plastique en ce qu'elle établit la durée, autrement dit qu'elle soumet à un certain rythme les évolutions et gestes des personnages. Wagner tire de cette circonstance d'admirables effets. Grâce à son prodi-

gieux talent musical qui lui permet par la voix de l'orchestre d'évoquer, de dire, de montrer ce qu'il veut, il arrive à indiquer musicalement d'un trait formel un geste, une attitude, à modeler véritablement avec une délicatesse, une plasticité admirables, des passages entiers du jeu de ses personnages. Souvent le geste est commandé si impérieusement, si nettement par la musique, qu'il est impossible aux artistes en scène de ne pas y obéir; l'attitude est affirmée si catégoriquement, graduée dans ses transformations avec tant de précision, que nulle autre indication de mise en scène n'est nécessaire. Ainsi, au premier acte de la *Walkyrie*, tout le rôle de Hunding est, pour ainsi dire, campé plastiquement par la musique, depuis son apparition farouche, son arrêt étonné et menaçant sur le seuil de la porte, jusqu'aux sursauts furieux qui ponctuent son immobilité durant la pantomime désespérée de Siegmund et de Sieglinde. Dans la *Walkyrie* également, notons la comparution de Brünnhild devant Wotan, l'imploration des Walkyries sur un ensemble fugué, et plus loin le relèvement graduel suppliant de la coupable aux pieds du dieu. Dans *Tristan et Isolde*, la scène de l'écharpe au deuxième acte, etc., etc.

Tantôt l'indication musicale est purement plastique, c'est-à-dire qu'elle se borne à signifier physiquement le geste ou attitude; tantôt elle est à la fois plastique et psychique, c'est-à-dire qu'elle nous initie en même temps à l'état moral du personnage. Cette faculté d'évocation synthétique permet à Wagner d'user largement du *silence*, procédé qui lui est cher, et que nous retrouvons au moins plusieurs fois dans chaque drame. Mais ces silences, où seules parlent, commentées éloquemment l'une par l'autre, la musique et la mimique, ne sont pas un habile procédé, un truc d'un effet sûr, c'est une nécessité résultant du caractère de l'action wagnérienne. Presque toujours, le moment dramatique capital de cette action est silencieux, parce qu'il se joue au fond de l'âme humaine; la parole, moyen d'expression restreint ou mensonger, se tait; l'âme se manifeste seule, traduite dans toute sa complexité, dans ses mouvements souvent inconscients, par la voix de l'orchestre, reflétée par la plastique du personnage avec un pathétique d'autant plus profond qu'il sera concentré d'expression et sobre de gestes. Nous citerons comme exemples la scène du philtre au premier acte de *Tristan et Isolde*; les silences de plus en plus éloquents qui s'établissent dans la première scène de la *Walkyrie* entre Siegmund et Sieglinde; la scène muette d'Elisabeth remontant à la Wartbourg au troisième acte de *Tannhäuser*, etc., etc. Sauf deux paroles, tout le rôle de Kundry au troisième acte de *Parsifal* est muet, et pourtant com-

bien dramatique et éloquent; muet aussi le rôle de Parsifal durant la première cérémonie du Graal, cependant que se joue dans son âme d'adolescent l'heure la plus tragique, la plus décisive, la plus complexe de sa destinée; muette Élisabeth, assistant au tournois des chanteurs à la Wartbourg, tandis que son âme innocente de Vierge découvre soudain la vie et souffre sa première douleur sachante de femme.

Il faut mentionner aussi certains jeux de scène, très simples, et qui sont de véritables trouvailles dramatiques, tant ils possèdent le don de faire entrevoir brusquement la psychologie d'un personnage ou d'éclairer l'action d'un jour nouveau. A la dernière scène du premier acte des *Maitres-chanteurs*, après l'ensemble tumultueux qui a salué le chant final de Walther, Hans Sachs reste seul en scène : enfoncé dans une rêverie profonde, il contemple la chaire libre, et son visage pensif, illuminé d'une flamme singulière, révèle combien le chant de Walther a vivement impressionné son âme de poète. Mais les apprentis emportent la chaire ; tiré de sa méditation, Sachs a alors, avant de s'en aller à son tour, un hochement de tête, un mouvement d'épaules, à la fois douloureux, dépité et ironique, délicieusement significatif à l'égard de ses chers confrères. Et il quitte la scène. Ceci ne semble presque rien, assurément ; ce petit épisode mimique est traité avec une simplicité, une légèreté de nuances qui sont la nature même : pourtant le caractère entier de Sachs s'y dévoile. Son âme éprise d'un idéal de beauté, d'un amour de l'art, autrement hauts que ceux des autres maîtres, son âme de rêveur solitaire que nul ne soupçonne sous la bonhomie toute ronde du cordonnier, son esprit un peu malicieux, très clairvoyant, les aspirations silencieuses, les révoltes réprimées qui dorment sous cette apparence de sérénité parfaite, tout cela nous est rendu sensible ! En quelques secondes nous avons appris à connaître Hans Sachs mieux que par tout ce qu'il a pu dire au cours de l'acte.

Bref le parfait interprète wagnérien devra, avant tout, rechercher deux choses : la plus profonde, la plus fidèle expression psychologique du personnage ; l'accommodement parfait de son geste, de son attitude à l'image, au rythme musicaux. Il est évident qu'en dehors de ces qualités une belle voix ne sera point superflue, mais un insuffisant talent dramatique serait aussi choquant en la circonstance qu'un insuffisant talent vocal. Wotan, Hans Sachs, Isolde, Élisabeth, Brünnhild, doivent avant tout vivre, souffrir, lutter, nous émouvoir.

Le groupement des personnages est une question qui, en général, dépend uniquement de l'intelligence du metteur en scène, alors que, dans le drame wagnérien,

rien, elle se trouve pour ainsi dire naturellement résolue. On a pu remarquer combien les scènes tirées du théâtre de Wagner ont inspiré souvent les peintres : c'est que presque chaque moment dramatique détermine un groupement saisissant, un arrangement naturel et singulièrement pittoresque des personnages en scène ; c'est que presque toujours il y a tableau ! Les exemples à citer sont innombrables : la comparution de Brünnhild devant Wotan au milieu du groupe terrifié et suppliant des Walkyries ; le cortège funèbre de Siegfried escaladant lentement la colline au clair de lune ; la grande scène du tournoi de chant à la Wartbourg, etc., etc. Voyez au début du premier acte de Tristan, lorsque les rideaux de la tente s'écartent pour laisser apercevoir le pont du navire où se tient le héros, comme le groupement qui s'offre alors à notre vue est à la fois pittoresque et profondément significatif ! Il y a là, disséminés sur le pont, des groupes divers : matelots occupés à la manœuvre, seigneurs de l'escorte de Tristan causant et jouant aux dés ; pages étendus au pied du grand mât, etc., etc. Mais tout cet ensemble est disposé de façon à mettre en valeur un seul personnage debout à l'extrémité du navire, sur un plan un peu exhaussé, et dont l'attitude sévère et concentrée contraste vivement avec la vie indolente et placide du reste de l'équipage. Notre regard va aussitôt à lui directement, sans erreur : dans cet homme solitaire au milieu des hommes, dans cette silhouette fière qui se découpe sur l'infini de la mer, nous avons deviné le héros Tristan !

Dans le théâtre de Wagner il n'y a pas que de grands tableaux, il y en a aussi un nombre infini de petits. Constamment, et sans effort, comme si ce fait découlait des circonstances dramatiques, les personnages en scène se trouvent placés vis-à-vis les uns des autres d'une façon naturellement harmonieuse et expressive. Au premier acte de Tristan, Isolde et Brangaine forment ensemble une multitude de groupes, tous admirables de pathétique et de noblesse de lignes. De *Parsifal* on ne saurait oublier le charmant tableau de vie innocente et paisible composé, au lever du rideau, par le vieil écuyer et les deux petits pages endormis tous trois dans la forêt ; et il est inutile de mentionner — car il est présent à toutes les mémoires — le groupe de Parsifal et de Kundry, lui lavant les pieds au matin du Vendredi Saint. Et la fière Brünnhilde, agenouillée devant Wotan pour recevoir le tragique secret ; et Hans Sachs essayant le soulier d'Éva ; et Siegfried badinant sur la berge du fleuve avec les ondines aux bras blancs, etc., etc. Mais il faudrait citer en vérité presque toutes les scènes du théâtre wagnérien, car toutes ne sont qu'une succession de frappantes images, de groupes sculpturaux, toutes pour-

raient sans préparation être fixées sur la toile ou saisies par l'objectif.

Fréquemment la signification et le relief plastique du groupement sont encore renforcés par le *contraste* dont Wagner tire des effets extrêmement dramatiques. A côté de Siegfried forgeant splendide-ment son épée, il place Mime, cuisinant dans l'om-bre un poison perfide. En face du couple misé-able, de l'humanité douloureuse de Siegmund et de Sie- glinde, il dresse l'apparition étincelante, la divinité radieuse de la Walkyrie.

Enfin le symbole qu'on peut presque toujours dégager du drame wagnérien, et qui trouve, ainsi que nous l'avons vu, sa principale expression dans l'éclairage, la trouve parfois aussi dans le simple groupement scénique. L'emploi du contraste, que nous venons de signaler, est déjà en lui-même un élément de symbole. Assurément il est inutile de faire ressortir le symbole facile du sombre Houn-ding, jailli, semble-t-il, des ténèbres, et dressant l'obstacle menaçant de sa terrible stature entre Siegmund et Sieglinde séparés. Mais l'exemple le plus complet et le plus curieux du groupement sym-bolique est fourni par la scène finale du premier acte des *Maitres chanteurs*, vraiment, à ce point de vue, merveilleuse d'éloquence.

Walther, emporté par l'ardeur de son inspiration, s'est dressé tout debout dans la chaire; au-dessous de lui, la cohorte des maîtres s'agit en tumulte, essayant en vain de couvrir de ses protestations bruyantes le chant du Chevalier; Beckmesser court de groupe en groupe, hurlant, glapissant, dominant la voix des autres maîtres de sa voix suraiguë; et Walther chante toujours, et son chant, grandissant malgré les clamours hostiles, devient de plus en plus beau, de plus en plus enthousiaste. Cet ensemble mouvementé résume l'idée maîtresse du drame: ainsi le génie solitaire et décrié s'élève au dessus de ceux qui ne savent pas le comprendre, et, dédaigneux des insultes qui l'accueillent, chante malgré la foule hostile, malgré la haine venimeuse, malgré les rè-gles établies.

Wagner excelle aussi dans les grands mouvements d'ensemble, les défilés, les cérémonies, qui ne sont jamais, comme dans le vieil opéra, un prétexte à costumes et à mise en scène, mais le dévellope-ment naturel de l'action dramatique. Il faut placer à part les cérémonies du temple de Graal, notamment celle du troisième acte avec son extraordinaire, inoubliable effet final: ceci est d'un caractère si particulier, surhumain, que, dans toute l'œuvre sublime de Wagner, c'est encore une sublimité plus haute et qu'on ne saurait comparer à rien. Jamais le rideau ne se refermera au théâtre sur un tableau plus admirablement composé, plus noble, plus

impressionnant. C'est le sommet de la beauté pure. J'ajouterai, entre parenthèse, au risque de choquer l'opinion, que *Parsifal* agit surtout sur le spectateur par ses extraordinaires qualités plastiques, et que c'est en conséquence avant tout le côté plastique qu'il faut établir, perfectionner avec le plus de soin.

Excepté ceux de *Parsifal*, les grands effets d'ensem-blé du théâtre wagnérien comportent, avant tout, dans leur réalisation, un grand souci du détail réa-liste et une recherche minutieuse de vie pittoresque. L'entrée des seigneurs au deuxième acte de *Tannhäuser* n'est point du tout la marche solennelle et gourmée qui fait défiler devant nous toute la friperie somptueuse du théâtre, mais un épisode plein de vie, de couleur et d'animation, un tableau curieux et varié du cérémonial des petites cours allemandes au Moyen Age. Il y règne une solennité tempérée par une certaine familiarité cordiale; il y a des entrées martiales, somptueuses, naïves ou amusantes. Le magnifique et pesant défilé bourgeois des *Maitres Chanteurs* est également une manifestation extrêmement typique, et dont la musique indique très clairement le caractère: on y voit défiler les faces rubicondes aux lèvres minces, les bedaines, les mentons gras étagés sur le vêtement de velours et de fourrure, de certains vieux portraits de l'école allemande. Que dire enfin du tumulte nocturne qui clôt le deuxième acte de ces mêmes *Maitres Chanteurs*, sinon que c'est un des effets les plus extraordi-naires, les plus miraculeux produits par l'union de l'art dramatique et de la musique. Il se dégage de cette manifestation indescriptible une impression extrêmement curieuse — et sur laquelle doit porter avant tout l'effort du metteur en scène — c'est que ces personnages se poursuivent, se mêlent, se sépa-rant, semblent être les figures animées, en quelque sorte l'incarnation humaine de la fugue musicale.

Pour compléter ce chapitre de la plastique des per-sonnages il nous reste à parler de la Danse dont on ne saurait, si l'on prétend traduire fidèlement la volonté wagnérienne, omettre ici le nom sacré.

La Danse règne d'un bout à l'autre du drame wagnérien. Il va de soi qu'il ne s'agit point, en cette affirmation, de la danse-ballet, mais de la danse-mimique, c'est-à-dire de la danse sous sa forme ori-ginelle, de la danse libre, rendue à son acception naturelle et purement humaine. Tout geste, tout expression mesurés par un rythme, et fixés fugiti-vement en une ligne, une image significative, sont de la danse. Ainsi, la plastique wagnérienne, réalisée comme elle doit l'être, avec sa précision rythmée, son intensité d'expression, son perpétuel souci de la ligne et de l'ensemble décoratif, sera sans erreur la danse sous sa plus haute, dans sa plus

naturelle acceptation! Nous pouvons notamment considérer ainsi la scène de la fonte de l'épée dans Siegfried, avec son superbe rythme d'entrain et de force, ses gestes accentués, élargis par la symphonie orchestrale; et les évolutions des vierges guerrières, tantôt divisées, tantôt rapprochées, tantôt groupées autour de Wotan, au troisième acte de la *Walkyrie*; et l'entrée des chevaliers dans la salle du Graal; et la nage tournoyante des ondines autour de l'or; et les préliminaires solennels des témoins au combat de Lohengrin et de Frédéric, etc.

Cependant le divertissement ou ballet — ces termes sont ici parfaitement improches et nous ne les employons que pour plus de clarté — existe aussi dans le drame wagnérien. Inutile de dire que, tel que l'a compris et traité Wagner, il offre autant de rapports avec le ballet ordinaire que le drame musical avec l'opéra. Fidèle au but strictement humain qu'il se propose, Wagner ne fait intervenir un épisode dansant, que lorsque son emploi est justifié par les nécessités de l'action et qu'il fait en quelque sorte corps avec elle; aussi, dans tout le théâtre wagnérien, n'en compte-t-on que trois : la bacchanale du *Vénusberg*, la valse populaire des *Maitres-Chanteurs*, la scène des Filles-Fleurs dans *Parsifal*. Nous revenons aujourd'hui, grâce à l'effort intelligent déployé sur quelques scènes lyriques, grâce à l'admirable exemple offert par Isadora Duncan, à une conception plus naturelle et plus artistique de la danse, mais le terrain d'application parfaite manque souvent dans le domaine de la danse théâtrale. Les directeurs intelligents doivent faire preuve d'une grande ingéniosité pour arriver à fondre, à force de couleur locale surajoutée, le ballet dans l'ensemble dramatique d'une œuvre. Or la bacchanale du *Vénusberg* offre précisément à la danse une occasion unique de briser le moule conventionnel du ballet, de se développer en toute liberté, de nous offrir une manifestation véritablement artistique, spontanée, et naturelle. Mais de cette occasion on n'a point encore osé tirer parti! Jamais les danses du *Vénusberg* n'ont été traitées avec la forte couleur, l'audacieux réalisme, le terrible emportement sauvage qu'elles comportent : il y règnera en revanche un esprit faux et sucré, une fadeur de pastorale, et en outre une invraisemblable laideur, qui explique aussi difficilement pour le spectateur l'égarement de *Tannhäuser* que celui de *Parsifal*. J'ajoute que si jamais il se rencontrait un directeur assez hardi et assez artiste pour réaliser ce que Wagner a si clairement indiqué dans la musique, pour oser toute la sensualité aiguë, le magnifique désordre, la frénésie croissante de cette manifestation dionysiaque, on crierait au scandale! Les habitués de cafés-concerts, les spectateurs qui lorgnent complaisamment les jambes en maillot

de la danseuse, ne trouveraient point de mots pour exprimer leur indignation devant une telle audace. Car si l'on tolère volontiers une certaine pornographie conventionnelle, les nécessités parfois brutales de l'art véritable sont sévèrement jugées.

Et Bayreuth?

Ce mot, cette objection sont sans doute sur les lèvres du lecteur depuis la première ligne de cette étude: nous ne saurions donc terminer sans y arrêter notre attention. En affirmant que la mise en scène wagnérienne n'avait encore rencontré nulle part d'application vraiment intelligente, nous n'avons aucunement songé à excepter Bayreuth! En effet, la mise en scène serait-elle à Bayreuth seulement ce qu'elle doit être, la démonstration serait suffisante et cette étude inutile, car alors l'art de la plastique wagnérienne existerait! Mais, si extraordinaire que cela paraisse, la mise en scène n'est à Bayreuth ni mieux comprise, ni mieux traitée qu'ailleurs. Si Bayreuth n'était pas Bayreuth, c'est-à-dire le temple sacré, édifié par Wagner lui-même, et destiné à perpétuer la tradition du plus pur esprit wagnérien, nous serions sans doute moins sévères. Mais, pour Bayreuth, nous pouvons, nous devons être intransigeants, impitoyables. Or, une bonne moyenne honnable de théâtre de province, quelques jolis effets qui ne sortent pas de la banalité la plus conventionnelle, beaucoup d'effets désastreux qui ne seraient tolérés nulle part ailleurs, tel est le bilan de cette mise en scène, qui devrait, appliquant les théories de Wagner, offrir une perfection, une beauté sans rivales au monde. Il y a à cet état de choses des raisons multiples qu'il importe d'approfondir, car Bayreuth représente encore pour bien des gens la pure tradition wagnérienne, et exerce à ce titre une dangereuse, une néfaste séduction,

D'abord, et chacun le sait, le Bayreuth d'aujourd'hui n'est plus le Bayreuth de Richard Wagner. L'esprit créateur, l'intelligence ardente et féconde ont disparu, la tradition seule subsiste, et non, hélas, dans ce qu'elle eût de meilleur, car les raisons qui en déterminent le maintien sont souvent plutôt des raisons d'économie et d'incurie que des raisons de respect et d'intérêt artistique. Aussi peut-on constater aujourd'hui dans l'ensemble décoratif et dramatique, un relâchement, une médiocrité, une mollesse que n'eût jamais tolérée le Maître; des détails essentiels sont négligés; les grands artistes que Wagner anima de son souffle génial, héroïsa au contact de son énergie brûlante, disparaissent sans qu'un effort soit tenté pour les remplacer. Mais, en revanche, Bayreuth refuse noblement d'introduire dans ses décors le moindre perfectionnement nouveau, de les modifier selon les progrès qui, en ces dernières années, transformèrent admirablement,

et transforment encore de jour en jour, l'art de la mise en scène; Bayreuth perpétue stoïquement des erreurs criantes de goût, des maladresses de début, que le temps et l'expérience auraient dû logiquement effacer!

Cependant, en admettant même que la décadence signalée ne se fût pas produite, que la tradition fixée par Wagner eût été maintenue dans toute son intégrité, nous estimons qu'au point de vue de la beauté de la mise en scène, ceci n'aurait point encore suffi! Pour arriver, en effet, à une réalisation plastique parfaite, pour pouvoir remplir idéalement tout ce que cette réalisation comporte, les représentations de Bayreuth n'auraient pas dû rester stationnaires! l'art de Bayreuth aurait dû ne pas cesser de progresser! Cette affirmation semblera singulièrement hardie, et l'on y verra une profanation de la volonté, des paroles du Maître. Puisque Wagner a fait Bayreuth, l'idéal wagnérien n'est-il point dans le maintien des traditions qu'il y a lui-même établies? Ceci est vrai dans une certaine mesure, mais non pas complètement. Qu'on y réfléchisse! Wagner crée et apporte aux hommes une nouvelle forme d'art, forme inconnue, complexe, et qui se heurte aussitôt forcément à la difficulté inouïe de créer, puis de réunir les conditions matérielles nécessaires à sa réalisation. Au point de vue musical, cela va tout seul : la perfection peut être atteinte du premier coup et fixée immuablement sous la direction, par les indications de Wagner; mais il n'en est pas du tout de même au point de vue décoratif. Empruntant ici un peu à tous les arts, le drame wagnérien exige d'eux un tribut, une participation qu'ils n'ont jamais fournie au théâtre jusque-là. Il ne lui faut pas des décors, mais des atmosphères impalpables, changeantes, qui se transforment sans cesse, qui vivent avec les personnages; il ne lui faut pas des acteurs qui récitent ou des chanteurs qui chantent leur rôle, mais des artistes unissant la plus haute intelligence dramatique à de rares talents musicaux; il faut que pour lui la sculpture descende en scène, que les tableaux sortent de leurs cadres, que la danse brise le moule conventionnel du ballet, etc., etc. Où trouver, comment réaliser tout cela? Wagner, avec son énergie extraordinaire, y réussit cependant approximativement, dans la mesure de la possibilité du moment. Mais l'œuvre qu'il a appelée *l'Œuvre d'Art de l'avenir* ne peut atteindre à sa perfection réelle que dans l'avenir, quand tous les points qu'elle comporte auront mûri! Voilà pourquoi on peut estimer sans présomption, que nous nous trouvons aujourd'hui en mesure d'obtenir une réalisation scénique matériellement beaucoup plus parfaite, beaucoup plus près de l'idéal, que celle que Wagner a pu obtenir lui-même.

Il y a enfin à la médiocrité de certains décors et

effets de Bayreuth, une dernière raison assez délicate à formuler, c'est que Wagner, visionnaire extraordinaire, et doué plus que le plus grand peintre du sens du pittoresque et de la composition, Wagner manquait cependant de goût! La constatation n'a d'ailleurs rien qui doive surprendre, car si le goût est collaborateur indispensable du talent, il est rarement associé au génie. Que Wagner manquât de cette qualité, cela est au surplus abondamment prouvé par son œuvre même; s'il avait eu du goût, sans doute n'eût-il jamais osé concevoir et écrire le poème de la *Tétralogie*! On ne saurait donc regretter qu'il en ait été dépourvu. Toutefois, cette absence de goût produit des résultats fâcheux, lorsque l'auteur devient metteur en scène, lorsqu'il réalise avec une lourdeur nationale les rêves aériens de son imagination, témoins certains tableaux, certains effets plastiques de Bayreuth, admirables d'idées, de poésie en leur point de départ, abominables de platitude, criants de laideur et de vulgarité dans leur exécution. Pourquoi, et par quelle absurde respect, aussi néfaste à l'œuvre qu'une profanation, laisser subsister ces tares qui ne sont pas inhérentes à l'œuvre même, mais seulement à des fautes de goût local?

De cet exemple de Bayreuth je tirerai une conclusion, c'est que, pour arriver à réaliser une mise en scène wagnérienne parfaite, il faut faire table rase des traditions établies, et écarter résolument les trop stricts détails matériels; il faut puiser son inspiration à deux sources uniques, et qui ne peuvent tromper: la lecture des écrits théoriques de Wagner, la pénétration profonde de ses œuvres! Il n'y a pas deux formes différentes de l'esprit wagnérien; il n'y a pas diverses façons de le comprendre, et par conséquent de l'interpréter. Si l'on a été touché une fois par la vérité wagnérienne, aussitôt toute l'œuvre de Wagner, toutes ses intentions, toute sa volonté artistique se révèlent à vous avec une simplicité lumineuse.

H. DE BIEDERMANN.

LES LETTRES : ŒUVRES ET IDÉES

Une Biographie de Bjørnstjerne Bjørnson.

I. — L'ENFANCE D'UN POÈTE.

CHR. COLLIN. — *Bjørnstjerne Bjørnson, Hans barndom og Ungdom* (2 vol. Kristiania. H. Aschehoug).

Slip stormen ind i det stille!

Déchaînez la tempête dans les eaux calmes!

Bjørnstjerne Bjørnson, qui fut l'un de ces « enfants de dimanche » voués dès leur naissance à tous