

# La Mise en scène et l'Esthétique



L'ART de la mise en scène dans le drame musical est condamné à rester dans l'enfance, tant que ceux qui cherchent à le développer ne se soumettront pas à des études spéciales. Le metteur en scène d'une œuvre lyrique doit être né à la fois musicien et plasticien et, de plus, avoir étudié les rapports qui existent entre l'harmonie, la dynamique, l'architecture, la polyphonie et l'agogique (nuances de la durée) musicales, et les groupements humains, la dynamique, le phrasé, la polyrythmie plastiques, et la science de l'espace. En outre, les acteurs et les choristes qu'il a pour mission de faire évoluer sur scène synchroniquement à la musique et dans un esprit directement émané d'elle, doivent avoir été soumis à la même éducation. Sans quoi les mouvements sur scène ne produiraient que des effets d'imitation, de même que la lumière organisée par un metteur en scène non musicien, ne produira jamais que des effets picturaux étrangers à l'essence musicale du drame.

Dans le drame lyrique, la foule des figurants doit mettre des gestes collectifs au service d'une idée générale. Son rôle est double. D'abord elle prend part à l'action dramatique, puis encore (comme dans le drame d'Eschyle), elle commente la pensée du poète ou exprime les sentiments du public, crée un lien entre la scène et l'auditoire. Lorsqu'elle joue un rôle actif dans l'œuvre, ses mouvements constituent des gestes d'action. Lorsqu'elle joue le rôle de confidente des héros, ou de révélatrice des vérités religieuses ou philosophiques contenues dans le drame, son geste devient essentiellement musical.

Le geste collectif d'action peut être tout simplement la répétition, par chaque choriste, d'un mouvement individuel réglé d'avance, ou même la réunion de nombreux gestes individuels non harmonisés. Mais la foule a-t-elle à faire un geste musical destiné à indiquer une situation, à créer une atmosphère, il faut que les gestes individuels soient stylisés et que tous les mouvements des choristes renoucent à toute personnalité pour se subordonner à l'ensemble. En d'autres termes, le metteur en scène aura à *orchestrer* les mouvements divers des acteurs de façon à obtenir l'unité du geste collectif. Avant d'étudier les lois d'après lesquelles cette orchestration peut s'effectuer simplement, clairement et naturellement — de façon à ce que les mouvements d'ensemble, tout en étant stylisés, conservent un caractère foncièrement humain — il convient d'étudier d'abord les lois qui établissent l'harmonie du geste individuel.

Aucun mouvement corporel n'a de valeur expressive en lui-même. L'expression par le geste dépend de l'enchaînement des mouvements et du souci constant de l'harmonie et de la rythmique dynamiques et statiques. La statique est l'étude des lois de l'équilibre et des proportions; la dynamique (du geste), celle des moyens d'expression. Selon l'expression de François Del Sarte, l'harmonie dynamique est fondée sur la « concomitance du rapport qui existe entre tous les agents du geste ». De même qu'il existe en musique des accords, consonnants et des dissonnants, de même y a-t-il, en mimique, des dissonnances et des consonnances de gestes. Les mouvements « consonnants » sont produits par la coordination parfaite entre les membres, la tête et le torse, agents fondamentaux du geste. Il en sera exactement de même lorsqu'il s'agira d'harmoniser les divers éléments moteurs d'une foule.

Une foule peut agir seule en scène, ou conjointement avec un soliste. Seule elle exprimera une action affirmative ou négative, hésitante ou contraire. Vis-à-vis du soliste, elle sera un élément soit d'opposition, soit d'acceptation, soit encore de discussion (c'est-à-dire un mélange d'acceptation et de résistance).

Dans le mouvement collectif d'une foule, il y a à étudier le déplacement, l'attitude et l'enchaînement des attitudes. De même que chez l'individu, les déplacements d'un bras ou d'une jambe deviennent inesthétiques dès qu'ils sont accompagnés de mouvements inutiles des épaules ou d'intempestifs jeux de physionomie, de même aussi les changements de gestes, d'attitudes, de marche ou de course d'un groupement d'hommes n'agissent d'une manière harmonieuse sur le spectateur, que grâce à un renoncement complet à tout geste individuel nuisant à la ligne générale. La foule doit être considérée, par le metteur en scène, comme une entité, comme un seul individu aux membres multiples. La simultanéité même des gestes individuels n'est pas en état de révéler la pensée collective d'une foule. C'est ainsi que cinquante personnes étendant lentement les bras, ne produisent qu'un effet de renforcement de lignes. Il faudra, pour que le spectateur éprouve la sensation que c'est bien le peuple tout entier qui tend les bras, que le geste de chaque acteur isolé continue le geste commencé par un autre et le transmette ensuite à son voisin, à l'aide d'un mouvement continu.

Si, à un moment donné, le chœur entier se doit déplacer par un

mouvement d'impulsion, un unique pas fait en avant par tous les choristes, ne donnera pas la sensation que c'est une foule qui avance. Il faudra que les derniers choristes ne se déplacent point, que d'autres ne fassent qu'un petit pas, d'autres un plus grand, et certains encore plusieurs pas de suite, de sorte que l'espace entier reste occupé et que, par conséquent, le groupement s'allonge.

Au point de vue dynamique, il en est de même. L'impression d'un déploiement commun d'énergie ne dépend pas de la plus ou moins forte dépense musculaire de chaque individu isolé. L'effet de *crescendo* pourra être obtenu sans aucun accroissement des énergies particulières, grâce à un simple resserrement de groupe (action analogue à celle du raccourcissement d'un muscle) ou, au contraire, à l'aide d'un élargissement qui lui laisse occuper une plus grande partie de l'espace. D'une façon générale, tous les effets dynamiques seront obtenus par des modifications de rapports spatiaux et tous les effets pathétiques par l'interruption des symétries persistantes.

Qu'un seul assistant se soulève légèrement au milieu d'un groupe de gens agenouillés, et l'impression produite sera plus forte que si tous se lèvent en même temps. L'effet sera décuplé si, cependant qu'il se lève, les autres personnes agenouillées s'inclinent vers la terre. De même que tout geste d'un bras ne doit sa signification complète qu'à l'opposition d'une autre partie du corps, de même celui d'une collectivité a-t-il besoin du contraste fourni par des attitudes opposées bien réglées. Un corps qui avance donne une plus forte impression de direction en avant si, synchroniquement, d'autres corps reculent.

Voilà pourquoi la polyrythmie doit jouer un rôle très important dans la mise en scène des foules. Non seulement la polyrythmie dans le chœur, mais celle qui contrepoincte les gestes d'un soliste par ceux d'un groupement de choristes, qui oppose des mouvements continus et lents à des mouvements vifs et saccadés, qui enchaîne en canon les gestes et les pas, qui règle l'opposition des attitudes et des déplacements. L'étude des rapports du geste théâtral et de l'espace démontre la nécessité de renoncer aux peintures décoratives créant des espaces fictifs, et de recourir plus souvent aux praticables, plans inclinés et escaliers qui permettent au corps de varier les attitudes, les recherches d'équilibre et de groupement. C'est Adolphe Appia, le génial auteur de la « Mise en scène dans le drame wagnérien » qui, le premier, a préconisé l'usage des plans inclinés et des escaliers, et c'est nous-mêmes qui les avons utilisés pour la première fois, en nos spectacles de Rythmique. Depuis lors, un grand nombre de metteurs en scène, entre autres Firmin Gémier, Reinhardt et Granville Baker, les ont à leur tour adoptés. Mais il ne suffit pas d'avoir trouvé le moyen de fournir aux acteurs des espaces plus variés et plus propices aux mouvements corporels. L'essentiel est de leur donner l'éducation spéciale que nécessite l'utilisation de ces espaces. Cette éducation devra régler les rapports de l'espace et de la durée, et c'est pourquoi elle devra être essentiellement musicale, puisque la musique est le seul art qui enseigne les nuances du temps. Le chœur doit reproduire les rythmes élémentaires de la musique, les périodes de défaillance voulue comme les moments culminants d'activité des émotions génératrices. Il donne une forme et fournit un cadre à l'expression individuelle des protagonistes. Dans un ensemble symphonique orchestral, toute liberté est offerte par le compositeur aux musiciens solistes, de traduire les pensées dominantes de l'œuvre, mais leur expansion lyrique est sans cesse réfrénée et stylisée, grâce à la nécessité où ils sont de respecter les limites imposées à l'ensemble et de ne pas nuire à l'équilibre de l'interprétation. Nous l'avons dit, c'est le chœur qui crée le milieu en lequel évoluent les acteurs. Ceux-ci peuvent garder toute leur indépendance d'action individuelle, mais à condition qu'ils s'appliquent à adopter ce milieu que leur imposent les conditions esthétiques et sentimentales de l'œuvre. D'autre part, toutes les individualités groupées constituant la foule, doivent sacrifier leur façon personnelle de s'exprimer pour ne pas nuire à l'impression générale. Le rôle de la foule est d'établir constamment des rapports et des contrastes entre la vie imaginée des héros du drame et la vie normale et le rythme intérieur des spectateurs.

L'éducation spéciale à imposer aux choristes, pressentie par Appia, il y a vingt ans déjà, et complètement réalisée par nous depuis, cherche à donner aux acteurs la souplesse nécessaire pour s'adapter instantanément à tous les rythmes exceptionnels dictés par l'inspiration des auteurs et ce que l'on nous permettra d'appeler la « musique » de leur tempérament, et à leur communiquer en outre le sentiment constant que leur rôle consiste à s'incorporer à une action commune et à s'incliner devant les nécessités dramatiques dominant leur personnalité. Cette éducation devrait être également imposée aux chefs d'orchestre, aux régisseurs et aux spécialistes de la décoration et de l'éclairage. Le groupement de toutes ces individualités s'impose, tous leurs efforts doivent concourir à l'impression d'ensemble, à l'unité du style dramatique, et leurs conceptions ne sauraient, sans danger, rester indépendantes et isolées.

• •

Au théâtre, la lumière ne joue généralement qu'un rôle pittoresque d'imitation d'effets de nature et ne s'associe guère qu'à la peinture décorative. Son action, exercée conjointement à la musique pour modifier selon la situation les conditions de l'espace, pourrait cependant fournir au jeu des acteurs, de nouvelles et variées possibilités d'expression. Renonçant à certains moments à son rôle habituel qui consiste à imiter les clartés diverses du jour et de la nuit, elle participerait directement au drame, en soulignerait les péripéties sentimentales, les élans et les reculs, imprégnant l'espace décoratif de son essence émotive. Nous verrions ainsi une foule, d'abord parquée dans une obscurité relative, entrer petit à petit dans la zone de lumière, différents éléments de cette foule se répartir dans les endroits diversement éclairés de l'espace, et des gestes collectifs commencés dans une ombre crépusculaire, s'achever dans l'éclat triomphal du jour.

La lumière est sœur de la musique. Fortifier le *crescendo* de celle-ci par l'accroissement de celle-là, harmoniser tous leurs modes de nuance, de phrasé et de rythme, c'est communiquer aux spectateurs — grâce aux vibrations sonores et lumineuses combinées — un maximum de sensations esthétiques, et aux acteurs, grâce aux modifications pathétiques de l'espace où ils se meuvent, des moyens insoupçonnés d'expression. Mais à la condition, cela va sans dire, que ces acteurs n'emploient pas ces moyens nouveaux d'une façon machinale, et qu'ils soient de vrais artistes. Car l'art n'est pas un moyen particulier d'expression et de traduction de la vie, c'est « la vie elle-même et la façon de la ressentir ». Le développement du sentiment et du tempérament n'entre malheureusement dans aucun programme actuel d'éducation artistique. C'est là une grave erreur et nous trouvons étonnant que si peu d'artistes et de critiques sachent la reconnaître.

Il est vrai qu'en ce qui concerne l'art du mouvement au théâtre, l'ignorance de la plupart des artistes et des critiques est fabuleuse. Ils ne se doutent pas qu'aucune réforme théâtrale ne peut être opérée sans le concours d'une éducation nouvelle provoquant un changement dans la mentalité. C'est ce qu'a fait entendre, ici même, M. Jean d'Udine, dans son remarquable article sur la danse, qui révèle une connaissance parfaite des moyens de réforme à employer. Il importe que les régisseurs d'œuvres lyriques et les critiques désireux de voir progresser l'art de la mise en scène, étudient d'abord d'une façon consciencieuse les rapports étroits qui unissent la musique et la plastique, de façon à être de ces gens qui — comme le dit La Rochefoucauld — n'émettent des désirs que parce qu'ils « connaissent parfaitement ce qu'ils désirent ! »

E. JAKES-DALCROZE

