La Vie théâtrale

Parmi les techniciens sur lesquels nous pouvons compter pour la mise en œuvre harmonieuse du Théâtre Confédéral, je veux faire connaître aux lecteurs de la *Revue Anarchiste* le peintre-metteur en scène Walter Fuerst qui nous apporte de Vienne et de Berlin ses conceptions et ses travaux personnels sur le décor dramatique. Voici le préambule de son intéressant ouvrage : « *Le Décor* » :

[|Les Problèmes du Décor|]

Le directeur de théâtre qui veut présenter ses pièces dans une mise en scène avantageuse s'adresse généralement à un peintre, à un peintre connu par ses tableaux… Et il nomme décor la toile de fond et les coulisses qu'il a fait brosser d'après les maquettes de son peintre. Celui-ci a lu plus ou moins attentivement la pièce ; certaines fois, il ne la connait que par les indications qu'on lui a fournies. Il se laisse aller au gré de sa fantaisie sans trop se soucier des personnages qui se promèneront dans son décor, sans prévoir les mouvements, les groupements, les nécessités scéniques que le jeu impose. Il n'assiste pas aux répétitions, il ne s'occupe pas de l'éclairage, souvent il ne connaît pas les costumes – ou, cas encore plus grave, les maquettes de ces costumes ont été commandées à un autre artiste.

Nous sommes donc invités à regarder une œuvre picturale, l'agrandissement d'une maquette accroché derrière l'acteur. C'est un tableau décoratif. Mais est-ce un tableau que l'on a voulu nous montrer ? non, un panneau décoratif ? non plus. On a voulu nous présenter un décor – c'est-à-dire une création théâtrale.

Mais la peinture du peintre au théâtre ne répond plus à notre conception de la mise en scène. Le décor pictural n'est, en somme qu'une survivance néfaste du vieux décor de mélodrame du

théâtre italien et du théâtre romantique. Il va à l'encontre du sens même du théâtre. Plus dangereux encore que le décor traditionnel, *le faux décor moderne*, en flattant le goût du public, le trompe sur la vraie fin du théâtre qui est dans la réalisation d'*une œuvre scénique intégrale*.

Avec notre nouvelle conception du théâtre, nous voulons que la représentation soit une œuvre symphonique dont tous les facteurs – la parole, le geste, le mouvement, la musique, les costumes, le décor, les couleurs, la lumière le moindre accessoire – se soumettent à la même volonté de réalisation et concourent, de la sorte, à l'*unité scénique*. Le décor apportera à l'ouvre commune ses éléments propres c'est-à-dire, une expression, non picturale, mais *scénique*.

Pour saisir le rôle du décor dans cet ensemble, il convient de nous demander : quel est l'objet du décor, quels sont ses éléments constitutifs ? Un travail d'analyse, de systématisation s'impose : d'une critique de l'évolution de la mise en scène moderne nous dégageons les moyens d'expression dont la scène pourra disposer.

Le décor doit nous aider à donner le « milieu », à refléter l'*atmosphère psychologique, à créer l'unité scénique*.

Donner le milieu, l'ambiance qui convient au drame et aux personnages – avec ce premier postulat nous sommes encore tout près de la réalité ; mais nous ne nous arrêtons pas là, nous subissons l'âme multiple du drame, ses mouvements de lyrisme, de joie, de douleur. Des lors il ne suffit plus que le décor donne, une ambiance vraisemblable, mais indifférente aux péripéties psychologiques ; il doit refléter l'âme du drame, l'atmosphère de la pièce entière aussi bien que de chaque scène ; rendre, par des moyens visuels scéniques l'atmosphère *psychologique*, c'est là, nous semble-t-il, la fonction primordiale du décor.

Créer *l'unité scénique* ce ne serait pas du vrai théâtre que de

concevoir le décor indépendamment des autres facteurs de la scène, indépendamment, surtout, de l'acteur. On accroche une toile derrière l'acteur, on plante un décor autour de lui. Est-ce assez ? L'acteur, être vivant, se meut, avance, recule – dessine ses gestes dans l'espace. Ne verrons-nous pas se produire, fatalement, un contraste entre l'acteur, être plastique, et le décor, surface plane ? Ne faudrait-il pas créer l'unité entre l'acteur et son ambiance, mettre l'acteur eu relation avec l'espace qui l'entoure ? La scène deviendra de la sorte le *Monde* qui contient les personnages du drame. Créer l'*unité nécessaire entre l'acteur et l'espace qui l'entoure* : c'est contre ce postulat surtout que le théâtre actuel pêche le plus souvent – et le plus impunément.

Milieu, atmosphère psychologique, unité scénique – ces trois phénomènes ne se sont point présentés au metteur en scène tous à la fois. Ils sont sortis l'un de l'autre, et le dernier, postulat de l'unité plastique, est essentiellement de notre époque. Pendant assez longtemps on ne s'était occupé que du « milieu ». Cette question, la façon plutôt de la comprendre, devait modifier, suivre les courants intellectuels du siècle.

Chaque époque a cru rendre, par des moyens scéniques, le monde du drame, et la différence ne consiste on dernier lieu, que dans le développement plus ou moins grand de la sensibilité. Si nous rejetons aujourd'hui certaines solutions, c'est que notre réceptivité demande à l'art théâtral d'autres formes d'expression.

Pour une génération toute aux recherches historiques et archéologiques les premiers réformateurs qui s'attaquèrent à l'inexactitude historique du milieu devaient avoir un mérite indéniable. Mais nous concevons difficilement, aujourd'hui, quel progrès réalisait le théâtre du duc de Meingen ; nous sommes bien loin de la fausse vérité de cette grande mise en scène historique, reconstitution supposée fidèle du « milieu » où un profil d'architrave et un bouton de gilet sont de la même importance, où le décor à trompe-l'œil, triste héritage

de deux siècles d’art théâtral, est censé pouvoir donner l’impression d’une époque avec une mosaïque de détails juxtaposés. Si, d’autre part, le romantisme wagnérien fait appel à tous les éléments de la nature – feu de la Valkyrie, écroulement du palais des Nibelungen, apparitions dans les nuages pour constituer le décor et un acteur du drame, en un facteur de l’expression psychologique – la grande machine compliquée du drame musical, du « Gesammtkunstwerk » nous semble donner encore à l’œuvre scénique intégrale une forme naïve et couronnée.

La question de l’unité théâtrale – et, avec elle, la question du « milieu » – devait, plus près de nous, recevoir une solution bien différente de celle que proclamait Wagner – réponse inattendue, qu’il aurait été le premier à repousser. L’influence salutaire du naturalisme modifiait en effet la conception théâtrale comme elle avait changé toute l’orientation intellectuelle. Le drame naturaliste, avec sa recherche de vérité, avec sa psychologie plus nuancée, apportait à la mise en scène des éléments tout nouveaux : la création d’un jeu d’ensemble, l’observation de la vie de tous les jours et d’un milieu caractéristique. Nous voyons enfin des hommes simples, entourés de choses simples, maniant des accessoires vraisemblables.

Comme il arrive dans tout mouvement réformateur on fut tenté d’aller trop loin. Si nous voyons dans le décor d’Antoine pour les « Tisserands » de Hauptmann des toiles d’araignée, bien en évidence, six dans chaque coin, nous reconnaissons là l’effet du principe naturaliste – s’attacher trop aux détails. Et encore, il faut le dire, le décor n’a pas encore la même vraisemblance que le meuble, l’accessoire. La conception du décor peint était trop profondément enracinée pour disparaître d’un coup : les araignées de Silésie lissaient donc leurs toiles entre des murs de toile peinte. La sensibilité ne cherche pas, au début, la vraisemblance physique, elle se contente d’une vraisemblance illustra live. À mesure qu’elle

s’affirme, sous l’influence même du naturalisme, nous voyons disparaître les portes et les fenêtres peintes avec leurs profils en lumière et ombre, pour faire place à des portes, à des fenêtres en bois. Pas à pas, le décor plastique conquiert la scène. Le Théâtre doit à l’école naturaliste une plus grande sensibilité, une compréhension meilleure de la scène. La voie est ouverte aux tentatives modernes. Dans la suite, des hommes de théâtre devaient s’attaquer à des problèmes nouveaux en utilisant d’abord les moyens que le théâtre naturaliste leur fournissait. C’est d’Antoine et de Brahm, en effet, que procèdent Reinhardt comme Gémier.

Tandis que ces derniers partent d’une conception essentiellement scénique pour atteindre une réalisation visuelle, des théoriciens, établissant les dogmes d’un autre théâtre, surgissent : c’est de l’extérieur qu’ils abordent le problème scénique, d’une idée esthétique préconçue. Ces réformateurs radicaux – Gordon Craig, Georges Fuchs – s’attachent à établir une forme visuelle du théâtre, en préconisant, chacun, un système de stylisation, de simplification.

Deux courants dominent donc l’époque. Remarquons que, si les réformateurs rigides font table rase du théâtre contemporain pour mettre quelque chose de neuf à sa place, les grands régisseurs sortis de l’école naturaliste, plus souples – en même temps plus conscients du caractère universel de l’organisme théâtral – empruntent les éléments scéniques aux tentatives de stylisation, de synthèse, et mettent ainsi toutes les possibilités du théâtre moderne au service d’une conception scénique nouvelle.

[|* * * *|]

Dans le prochain numéro de la *Revue Anarchiste*, nous publierons une étude de Walter Fuerst sur le grand metteur en scène allemand Max Reinhardt.

Pour conclure, j’ajoute que Walter Fuerst est venu nous trouver pour nous « dire l’intérêt qu’il porte au Théâtre Confédéral et combien il serait heureux de mettre son travail au service de cette bonne cause ».

Ce sont de tels concours que les théâtres de l’État et de la Bourgeoisie ne savent pas utiliser. Le prolétariat, lui, n’a qu’à reconnaître les siens, pour trouver les plus purs artisans de la Beauté qu’il mérite.

[/André Colomer./]