

2 Dimensions européennes de l'Institut d'Hellerau

YEHUDA MORALY *Hebrew University of Jerusalem*

Inspiré par un Anglais (Sir Ebenezer Howard), un Allemand (Wolf Dohrn) invite un Suisse (Emile Jaques-Dalcroze) à réaliser dans une cité-épreuve de la banlieue de Dresde (Hellerau) une méthode de mouvement qui pourrait bien être le laboratoire d'une humanité nouvelle. La méthode est enseignée à des étudiants venus de l'Europe entière, qui vont, à leur tour, l'enseigner, dans le monde entier.

Quant aux spectacles donnés en 1912 et en 1913 par l'Institut d'Hellerau dans cette petite cité-jardin, ils attirent les représentants de toute l'élite intellectuelle européenne : Bernard Shaw, Paul Claudel, Diaghilev, Nijinsky, Stanislavski, Jacques Rouché, Georges Pitoëff, Ernest Bloch, le metteur en scène anglais Harley Granville-Barker et le surintendant des Théâtres impériaux, le Prince Wolkonsky, qui reviendra à Hellerau comme élève pour y étudier la Rythmique, ce qui changera sa vie.¹

Qu'est-ce qui attirait l'Europe entière dans ce théâtre de l'avenir? Dès sa création, en 1911, l'Institut d'Emile Jaques-Dalcroze a une dimension européenne par l'équipe qui l'anime, les étudiants qui apprennent cette nouvelle méthode, l'aspect éclectique des spectacles qu'elle présente, le public qui y assiste, dans cette « cathédrale du futur », conçue (mais pas signée) par Adolphe Appia et derrière laquelle on découvre les ombres (inattendues) de Paul Claudel et Martin Buber.

¹ Même Kafka, comme l'attestent les *Carnets*, fera le voyage d'Hellerau, mais, en 1914, Jaques-Dalcroze est à Genève et il aura fait le voyage pour rien.

Un groupe de créateurs européens

Comment est née la cité-modèle d'Hellerau? Friedrich Naumann était pasteur. Il a acquis la conviction qu'il était impossible d'appliquer dans le monde moderne les enseignements promulgués par le Christ. Il abandonne donc la théologie pour se consacrer à la politique. En 1906, il fonde une association d'artistes, de producteurs et de commerçants, le Werkbund. Un des membres de la Werkbund, Karl Schmidt-Hellerau, artisan devenu fabricant, veut rendre aux travailleurs de son usine la fierté professionnelle et la joie au travail, détruites par la grande industrie. C'est ainsi, qu'aidé par les frères Dohrn, Harold et Wolf, il va fonder autour de son entreprise, située dans la banlieue de Dresde, une cité de l'avenir, inspirée de l'utopie de Sir Ebenezer Howard, une cité-jardin qui va porter son nom, Hellerau.² Son gendre, l'architecte Richard Riemerschmid va construire la ville-modèle. L'église en est absente. Elle est remplacée par un théâtre, le Volkshaus, théâtre populaire de demain.

Pour l'instant tout se passe, ou presque, entre Allemands. C'est alors qu'entre en scène un musicien genevois, Émile Jaques-Dalcroze, le fondateur de la Rythmique. En 1910, Wolf Dohrn assiste à Dresde à une démonstration de Rythmique. Il est enthousiasmé. Il propose aussitôt à Jaques-Dalcroze et à ses élèves de quitter Genève et de s'installer à Hellerau pour donner une âme au Théâtre d'Hellerau. Émile Jaques-Dalcroze (1865–1950), compositeur et professeur d'Harmonie, faisait précéder ses leçons de notation harmonique d'exercices destinés à développer chez ses élèves le sens du rythme (voir fig. 1). S'étant aperçu que lors de l'audition musicale, les auditeurs réagissent avec le corps (oscillations du tronc et de la tête, etc.), il fait exécuter à ses élèves des exercices où ils réagissent avec l'organisme entier aux rythmes différents qu'il exécute au piano. Cette méthode obtient sur les élèves des résultats que Jaques-Dalcroze découvre lui-même avec étonnement.

² Dans son livre *Garden Cities of To-morrow* (1902) Sir Ebenezer Howard rêve à des villes-jardins où se mêlent les avantages de la ville et ceux de la campagne.



Fig. 1: Émile Jaques-Dalcroze enseigne la Rythmique à une classe d'enfants.

D'un enseignement pour le rythme, il évolue vers un enseignement par le rythme. La Rythmique éveille dans l'organisme le sentiment musical, au sens grec du mot, un sentiment d'ordre et d'équilibre. L'éducation par le rythme développe les facultés imaginatives, crée un nouvel individu, plus équilibré, plus harmonieux. Cet aspect de la Rythmique fera son succès international. On ne vient pas aux cours de Jaques-Dalcroze pour apprendre le solfège, mais pour se refaire par la musique, reconquérir, par le rythme, un équilibre intérieur. La musique est une langue internationale. La méthode, tout naturellement, attire des étudiants du monde entier. Wolf Dohrn se rend à Genève pour convaincre le musicien de s'expatrier en Allemagne. Jaques-Dalcroze saisit immédiatement le sens différent que prendrait sa méthode dans le contexte de la cité-modèle d'Hellerau (Berchtold 1965: 87):

A Berlin, il s'agirait de musique uniquement, de plastique musicale aussi sans doute, mais avant tout d'une préparation à l'art. Tandis qu'à Hellerau, il s'agirait de créer une vie organique, d'harmoniser, grâce à une éducation spéciale, le pays et ses habitants; de créer par le rythme une architecture morale et esthétique identique à celle de vos maisons, d'élever le rythme à la hauteur d'une institution sociale, et de préparer un style nouveau.

Tout se passe très vite. Quelques mois plus tard, accompagné d'une quinzaine d'élèves, Jaques-Dalcroze s'installe provisoirement à Dresde, en attendant la construction de l'Institut d'Hellerau. Son arrivée provoque un conflit entre les mécènes, Karl Schmidt-Hellerau et les frères Dohrn. Schmidt est hostile à Jaques-Dalcroze dont les expériences rythmiques ne lui semblent pas convenir à ses ouvriers. Wolf Dohrn, au contraire, se passionne de plus en plus pour la méthode. Le rythme est devenu pour lui une notion métaphysique à la limite du conscient et de l'inconscient.

Il y aura donc deux théâtres à Hellerau : le Volkshaus, théâtre populaire de demain et l'Institut Jaques-Dalcroze, « cathédrale du futur », théâtre d'après-demain, animé par Wolf Dohrn, fils d'un savant allemand et d'une Juive polonaise, très lié à Martin Buber qui est un des maîtres à penser de l'Institut³ et par Jaques-Dalcroze, fermement guidé par les directives d'Adolphe Appia.

L'Institut est inauguré en automne 1911 (fig. 2). L'intérieur de l'édifice obéit à une conception révolutionnaire : il n'y a aucune séparation entre la scène et la salle. Mais laissons Paul Claudel décrire cet atelier théâtral dans un article enthousiaste qu'il publie, après sa visite à Hellerau, dans *La Nouvelle Revue Française* (Claudel 1967: 42-43):

La salle d'Hellerau n'a pas la prétention d'être un salon, ni un temple, comme Bayreuth mais un atelier fournissant à l'artiste, par des moyens extrêmement souples et plastiques le matériel dont il a besoin.

3 Les nombreuses lettres de Dohrn à Buber, conservées au Fonds Buber de la Bibliothèque Nationale, à Jérusalem, montrent amplement l'étroitesse des liens existant entre le philosophe, passionné de théâtre et le mécène, passionné de rythme.



Fig. 2: L'Institut d'Hellerau.

La salle est un vaste rectangle et ne comporte aucune scène fixe. Les parois et le plafond sont faits d'étoffe blanche derrière laquelle sont disposés régulièrement des herses de lampes électriques [...]

Au lieu du feu brutal de la rampe qui colle à plat les acteurs contre la toile de fond et fait de tout tableau un chromo à la fois décoloré et criard, c'est une espèce d'ambiance laiteuse, d'atmosphère élyséenne, qui rend à la troisième dimension son honneur méprisé, et fait de tout corps une statue dont les plans, les ombres et les reliefs s'accusent et se modèlent comme sous les doigts d'un parfait artiste [...]

La scène n'est point fixe: elle est composée d'éléments mobiles dont la forme est celle d'un triple degré. Ces éléments s'emboîtent les uns dans les autres de manière à former un prisme rectangulaire et donnent en s'agrégeant toutes les combinaisons possibles, terrasses, murs, colonnes, escaliers, etc.⁴

4 Comme on le lira plus tard, Claudel voudra faire construire en France un théâtre semblable à celui d'Hellerau. Lugné-Poe, le metteur en scène de *L'Annonce*

L'éclairage a été confié à un peintre géorgien extrêmement original, Alexandre de Salzmänn. Comme Adolphe Appia, Salzmänn désire que la lumière soit analogue à la musique (De Salzmänn 1913: 89–90):

Elle doit flotter librement, être mobile à la manière du son, aussi abstraite et immédiate que lui, elle doit devenir vis-à-vis du mouvement ce qu'est la résonance vis-à-vis du son.

De même qu'Appia —qui, nous le verrons, a collaboré avec Salzmänn— ne veut pas créer de division entre la scène et le public, Salzmänn abolit le contraste entre la salle sombre et la scène éclairée. Des projecteurs portés par des machinistes et promenés derrière la toile blanche donnent une atmosphère laiteuse. L'ensemble de l'espace est éclairé par cette lumière diffusée à la fois sur la scène et dans la salle.

Quel a été exactement le rôle d'Appia dans la conception du Théâtre d'Hellerau? D'un côté, on lui attribue les décors de *l'Orphée et Eurydice* de Gluck (1913) ou ceux de *L'Annonce faite à Marie* (1913), de l'autre, il n'a jamais officiellement reconnu sa participation au Théâtre d'Hellerau.

Adolphe Appia (1862–1928) a annoncé la Rythmique avant que la Rythmique ne soit. Dans *La Mise en scène du drame wagnérien* (1895) et dans *La Musique et la Mise en scène* (1899), Appia souhaite que le jeu des chanteurs reflète la musique, son rythme et sa polyphonie. Ainsi, lorsque, en 1906, il assiste à une démonstration de la Rythmique dalcrozienne, il écrit à Jaques-Dalcroze une lettre enthousiaste. Cet éternel solitaire retrouve soudain une patrie esthétique (Stadler 1965: 417–418):

L'extériorisation de la musique [...] est l'idée dont je vis depuis de longues années [...]. C'est en refoulant mon émotion que je vous ai suivi me disant sans cesse: « Se doute-t-il de ce qu'il fait ? »

faite à Marie au Théâtre de l'Œuvre, lui promettra des capitaux. Avec Firmin Gémier, Lugné-Poe fondera une « association pour un théâtre modèle ». Une brochure sera éditée en 1914 mais l'Hellerau français ne sera jamais construit.

Suivent des relations très étroites qui vont se poursuivre jusqu'à la mort d'Appia, en 1928. Les deux amis se dédient mutuellement leurs ouvrages mais Jaques-Dalcroze n'a conservé aucune des lettres d'Appia. Quant aux lettres de Jaques-Dalcroze, elles ont été par contre, toutes conservées, et annotées, sèchement, par un Appia qui se sentait dépossédé de ses idées.

En 1909, invité à assister à une représentation donnée par les rythmiciens, Appia en sort attristé. Il compose une vingtaine d'espaces destinés aux évolutions rythmiques. Composés de terrasses, de plates-formes, de plans inclinés, de murs, d'escaliers, ils étaient destinés à mettre en valeur les évolutions du corps humain. Ces dessins, Jaques-Dalcroze les montre à Dohrn et dès le début, Appia est associé à l'entreprise d'Hellerau. En été 1911, Jaques-Dalcroze, Salzmann, Appia et l'architecte de l'Institut, Tessenow se rencontrent. Un passage d'une lettre de 1912 indique qu'il y a eu un affrontement au sujet du rideau. Jaques-Dalcroze voulait un rideau et Appia voulait le supprimer. Suppression essentielle : elle transforme le lieu de représentation en lieu de démonstration, où tous, public et acteurs, participent à la même recherche. Appia obtint gain de cause, comme il obtint gain de cause pour les costumes. Jaques-Dalcroze voulait des costumes et Appia, de même qu'il ne voulait pas de rideau, désirait que les rythmiciens restent en costume de travail. Et il y a là un trait du caractère tourmenté d'Appia. Comme pour la question du rideau, la solution qu'il propose est adoptée mais, en 1912, venu à Hellerau, il abandonne les répétitions d'*Orphée* et retourne en Suisse. Il n'assiste donc pas à la première et n'est pas associé au triomphe que remporte le spectacle. Il subsiste cependant un certain nombre d'articles d'Appia où l'on peut s'assurer du rôle essentiel qu'il a joué dans l'entreprise d'Hellerau.⁵ Ces articles sont normatifs. Appia décrit la Rythmique comme elle doit l'être. Et un texte de 1921 indique qu'Appia revendique, après coup, la paternité de la salle d'Hellerau. Appia est donc bien le « père spirituel » d'Hellerau.

5 « La Gymnastique rythmique et le Théâtre » (1911), « La Gymnastique rythmique et la lumière » (1912), « Du costume pour la gymnastique rythmique » (1913).

Tout, dans la conception de la salle, le rapport qu'installe avec le public la « démonstration », le rôle de la lumière dont on doit faire une autre musique, l'abolition du costume, concorde avec ses théories et se trouve exposé dans son œuvre théorique. Pourquoi cette paternité est-elle ambiguë? Les rapports entre Appia et Jaques-Dalcroze ne sont pas clairs. Le rôle de conseiller dans l'ombre qu'a joué Appia le protège d'un éventuel échec à la fois qu'il le condamne à l'anonymat.

Et Martin Buber? Jakob Hegner a publié des textes de Buber dans sa maison d'édition, située à Hellerau. Le philosophe, déjà prestigieux, a été choisi pour présider la « Société Dramatique d'Hellerau », destinée à présenter, parallèlement aux spectacles d'Emile Jaques-Dalcroze, des œuvres dramatiques nouvelles.

Jakob Hegner a lui-même traduit *L'Annonce faite à Marie* de Claudel. Il a transporté à l'univers allemand les noms et les lieux de la pièce. Buber est lui-même enthousiasmé par Claudel, bien plus apprécié en Allemagne qu'en France. Et c'est cet auteur français que la nouvelle Société Dramatique veut faire connaître à l'Allemagne. Buber choisit le metteur en scène: ce sera Emil Strauss, un homme de lettres plus qu'un homme de théâtre. L'équipe d'Hellerau écrit à Buber pour demander son avis sur tous les aspects de la représentation. Les nombreuses (et longues) lettres écrites par Dohrn, Salzman, Hegner, Strauss à Buber ont été conservées à la Bibliothèque Nationale de Jérusalem. Quand elles seront publiées, elles éclaireront le rôle central qu'a joué Martin Buber à Hellerau.

Une méthode au-delà du langage

Dès la fin du XIX^{ème} siècle, des créateurs mettent le mouvement au centre de leur création: ils obtiennent une audience européenne. Arrivée d'Amérique, Loïe Fuller avait suscité l'enthousiasme des foules et des élites. Revêtue de draperies qui la transforment en fleur, ou en papillon, elle se sert de l'électricité pour créer des danses insolites. Isadora Duncan (1878-1927) fait de la danse

une philosophie et se produira, comme Loïe Fuller, dans toute l'Europe. Les Ballets russes, dès 1909, font de la danse un art complet.

A travers ses divers aspects, la Rythmique de Jaques-Dalcroze aura, elle-aussi, une répercussion européenne. Jaques-Dalcroze ne veut pas faire danser sur la musique, il veut que l'on danse la musique elle-même. L'ensemble des rythmiciciens reflète la polyphonie de la partition. Il ira encore plus loin. Au ballet, art d'accompagnement, il voudra substituer la « plastique animée » autonome (Jaques-Dalcroze 1920: 163):

[La plastique animée] cherchera alors la possibilité de créer des formes mouvantes à la fois décoratives et expressives, *sans le secours des sons*, à l'aide seule de sa *musique à elle*.

Lorsque le directeur des Ballets russes, Serge Diaghilev et son danseur-étoile, Vaslav Nijinsky, viennent à Hellerau, ils proposent à un jeune professeur de l'Institut, Miriam Rambam (qui changera son nom en Miriam Rambert, puis en Marie Rambert) de venir enseigner la Rythmique aux Ballets russes.

Dans *Jeux*, assisté de Marie Rambert, Nijinsky présentera une chorégraphie directement inspirée des principes dalcroziens. De *Jeux* ne subsistent que quelques magnifiques photos. Mais *Le Sacre du Printemps*, dans la chorégraphie de Nijinsky, a été reconstitué et on ne peut être, aujourd'hui, que bouleversé par l'absolue originalité de cette œuvre étonnante qui, comme on sait, provoqua, à sa création, un rejet absolu — à la fois du public et des danseurs qui, contre leur gré, l'interprétèrent.⁶ Encore une fois, aidé par Marie Rambert, Nijinsky applique les principes dalcroziens faisant reproduire aux danseurs la complexe musique de Stravinsky. Marie Rambert se fixera à Londres où elle fondera les Ballets Rambert. Par Marie Rambert, les principes dalcroziens atteindront l'Amérique. Marie Rambert a formé Antony Tudor qui à son tour formera Jerome Robbins et Paul Taylor.

6 La chorégraphie de Nijinsky est bien plus forte que celle de Maurice Béjart ou Pina Bausch.

Mary Wigman est, elle aussi, une élève de Jaques-Dalcroze. Elle collaborera avec Rudolf von Laban, compagnon d'une des premières rythmiciennes, Suzy Perrottet, ce qui peut expliquer l'influence dalcrozienne qu'on peut voir dans sa méthode, ainsi que dans les œuvres de son disciple, Kurt Jooss. Hanya Holm a étudié la Rythmique et, partie en Amérique, elle formera Alvin Ailey.

Mais c'est sur le théâtre que la Rythmique aura une grande influence. A l'intérieur du comédien, la méthode ressuscite l'antique choréa, réconciliant la parole, la musique et la danse. Selon Claudel (1965: 156):

Quand une école véritable, jusqu'ici inexistante, sera fondée pour la formation des acteurs, la doctrine de Jaques-Dalcroze y jouera un rôle fondamental. Pas un pas, pas un geste de l'acteur ne doit se faire en dehors d'une certaine oreille intérieurement prêtée à la musique.

Les comédiens du Vieux Colombier suivaient les cours du Club de Gymnastique Rythmique ouvert en 1914 au 52 de la Rue de Vaugirard à Paris. En 1917, lorsque le directeur du Vieux Colombier, Jacques Copeau, s'embarque pour une tournée américaine, il emmène avec lui un professeur de Rythmique. La méthode de Jaques-Dalcroze met l'accent sur l'aspect corporel du jeu de l'acteur.

C'est sur le Français Paul Claudel que le Théâtre d'Hellerau aura le plus d'influence. Sur lui, la découverte de l'Institut d'Hellerau a été essentielle, influençant l'ensemble de ses futures conceptions scéniques. Claudel était alors consul à Francfort et il semble que ce soit par son traducteur allemand, Jakob Hegner, qu'il ait connu Hellerau. Jakob Hegner a proposé à Dohrn de monter, dans sa traduction, la pièce de Claudel, *L'Annonce faite à Marie* qui vient de remporter un triomphe au Théâtre de l'Œuvre. Claudel assiste aux Festspiele d'Hellerau de 1913. Il est bouleversé. Il va tenter de « lancer » le Théâtre d'Hellerau en France par des articles, des lettres. Il pousse ses amis, ses collaborateurs, à faire le voyage d'Hellerau (Darius Milhaud viendra de France, Miloš Marten de Prague). Il a une ambition plus vaste. Il voudrait faire construire en France un théâtre semblable à celui d'Hellerau. Il écrit au metteur en scène de *L'Annonce*, Lugné-Poe:

Ne faites rien avant d'avoir vu Hellerau. Votre voyage est *indispensable*. Ne recommencez pas l'erreur d'Astruc qui a construit un grand bastion prétentieux et ridicule, sans aucune nouveauté réelle [le Théâtre des Champs-Élysées]. Il faut radicalement se débarrasser des peintures, sculptures, des toiles peintes, des cartonnages, des machines et autres cochonneries. Il faut une salle qui soit nue comme un atelier et où tout soit souple et étroitement subordonné à l'expression scénique. Ce n'est pas des trompe-l'œil qu'il faut, c'est de l'architecture, ce n'est pas des éclairages, c'est de la lumière. (Lettre de Paul Claudel à Lugné-Poe du 11 juillet 1913; Claudel 1964: 122)

Il voudra mettre en scène *L'Annonce faite à Marie* selon les principes de *l'Orphée et Eurydice*. Et toutes les pièces qu'il écrira après 1913 se souviennent d'Hellerau.

Des spectacles européens

L'Institut d'Hellerau a été ouvert aux élèves en automne 1911. En 1914, il y aura à Hellerau 500 élèves, venus de quatorze nations. Dès juin 1912, les examens sont publics. Venu d'Angleterre, Bernard Shaw y assiste.⁷ Il les décrit ainsi à son amie, Mrs. Patrick Campbell. Les élèves doivent:

conduire un chœur, d'abord avec une baguette, d'une manière normale, ensuite en exécutant des mouvements poétiques, avec tout leur corps. Ce dernier procédé était extraordinairement efficace. Je vois le jour où il n'existera plus, ni Richter, ni Nikisch mais, à leur place, des corps magnifiques courbés vers le sol ou élevant leurs mains au ciel. (Berchtold 1965: 93-94)

⁷ Il semble que Wolf Dohrn (soutenu par les capitaux de son frère, l'industriel Harold Dohrn) ait été un attaché de presse prodigieusement doué. Invitant des personnalités de l'Europe entière à voir les examens d'Hellerau, il a réussi en quelques années, à créer un événement d'importance européenne. C'est sa mort accidentelle, en février 1914, qui a signifié la fin d'Hellerau, plus que la déclaration de la guerre.

Les examens sont suivis d'un spectacle. En 1912, Jaques-Dalcroze (et, dans son ombre, Appia) présente le deuxième acte de l'*Orphée* de Gluck et la pantomime *Echo et Narcisse*. L'année suivante, c'est l'*Orphée* tout entier qui est représenté. Wolf Dohrn a réussi à attirer à Hellerau toute l'élite intellectuelle européenne. C'est un triomphe qui laissera des traces durables sur les esprits de tous ceux qui y ont assisté.⁸ Pas de séparation entre la scène et la salle : public et acteurs baignent dans la même ambiance laiteuse. Pas de décor, mais une succession d'escaliers, reproduisant les croquis d'Appia (fig. 3). Il y a quatre escaliers. Le premier, de douze marches, conduit à une petite plate-forme d'où part le second escalier, de neuf marches seulement. Autre plate-forme et un troisième escalier mène au grand escalier de quatorze marches, flanqué de deux praticables. Cette structure très simple met en valeur les effets de lumière auquel le sujet se prête : à la faible lumière bleue où s'agitent les Furies s'oppose la laiteuse clarté du Paradis grec, les Champs-Élysées.

L'opéra de Gluck oppose à Orphée un chœur d'ombres, malfaisantes ou bienfaitantes. Ce chœur était, bien sûr, interprété par les élèves de l'Institut d'Hellerau, en costume de travail, selon les instructions d'Appia. Selon Upton Sinclair (1940: 14):

L'extase s'empare des membres dans la lumière, ils exécutent des mouvements aussi complexes que la musique et figurent, non seulement la mélodie mais des harmonies compliquées. [...] Le contrepoint était appréhendé à travers un autre sens. C'était de la musique rendue visible et quand le rideau tomba sur le bonheur d'Orphée et de son épouse, un torrent d'applaudissements secoua l'auditorium. Hommes et femmes se dressèrent pour crier leur plaisir à la révélation d'une nouvelle forme d'art.⁹

8 Richard Beacham, spécialiste d'Appia, Christopher Innes et Seldam Odam, spécialiste de Jaques-Dalcroze, ont reconstitué, à l'Université d'York, une partie de la représentation. Un DVD, montrant la reconstitution du spectacle est déjà à la disposition du public.

9 Il faut rectifier les souvenirs d'Upton Sinclair, pourtant lui-même élève de l'Institut. Le spectacle (sans rideau !) ne se terminait pas sur le bonheur d'Orphée

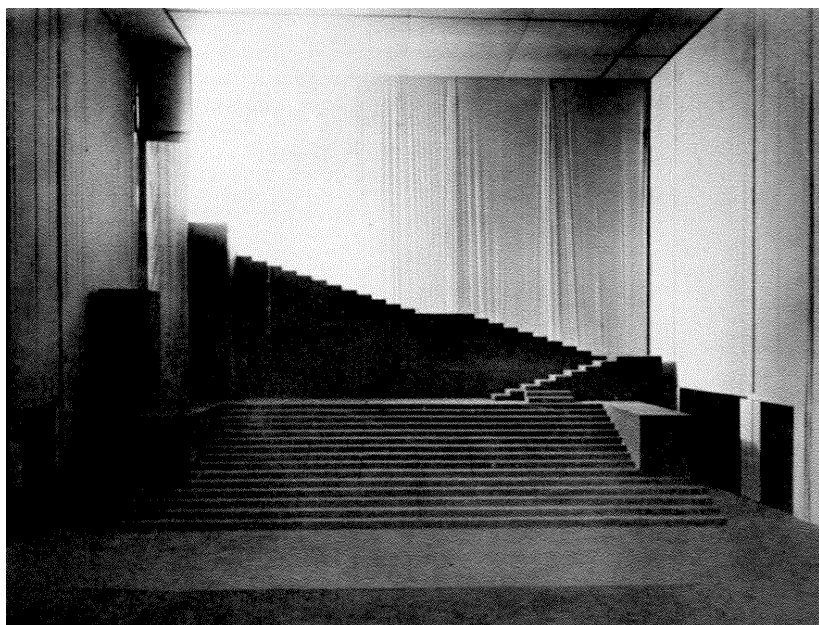


Fig. 3: Le décor d'*Orphée et Eurydice* de Gluck, Hellerau, 1913.

Le rôle de la lumière, l'absence de décor peint, l'absence de costumes, et ce nouvel art d'interpréter, proche de la chorégraphie, parurent le point de départ d'un art nouveau.

L'Annonce faite à Marie à Hellerau

Mais autant *Orphée* a été une réussite artistique, autant la pièce de Claudel mise en scène à Hellerau sera « un four noir » écrit Appia. Claudel n'aime pas le metteur en scène choisi par Buber, Emil Strauss. Au grand scandale de Buber, il se débarrasse de Strauss et décide de mettre lui-même la pièce en scène, en se servant du décor

et d'*Eurydice*. Jaques-Dalcroze (ou Dohrn?) avait ajouté une scène où Orphée était, comme au début du spectacle, prostré près de sa lyre. Tout ce qu'on avait vu n'était qu'un rêve...

et des principes scéniques de l'Institut d'Hellerau. Trois représentations devaient constituer une avant-première à la mise en scène de Max Reinhardt qui venait d'acheter les droits de *L'Annonce* et de *Tête d'Or*. Il s'agit d'une mise en scène collective, européenne, mais cette fois-ci, orageuse, où participent le dramaturge français, Claudel, le mécène allemand, Dohrn, le décorateur russe/géorgien, Salzmänn, et même Hegner, le traducteur. Claudel racontait à ce propos l'anecdote suivante : Salzmänn excédé des discours d'Hegner, l'invite à faire un tour dans la forêt proche du théâtre. Là, il se précipite sur lui, l'attache à un arbre et retourne à l'Institut reprendre la répétition. Buber, quant à lui, est extrêmement blessé par le renvoi de son protégé et ami, Emil Strauss.

Avec les éléments de la scène transformable d'Hellerau, le petit groupe compose un dispositif scénique ressemblant à tel point aux esquisses d'Appia que la responsabilité en a été souvent, par erreur, attribuée au théoricien suisse qui n'a rien à voir avec le spectacle. Claudel donnera un sens métaphysique à la scène verticale. Il appliquera une théorie scénique nommée par lui, « les acteurs permanents ». Le décor comme dans *Orphée* se répartit en trois niveaux superposés reliés par des escaliers. Voici le monde dans sa totalité : l'enfer, la terre, le ciel. Au niveau le plus bas, un renforcement devait à la fois évoquer l'âtre. Au niveau supérieur, la porte symbolise l'ouverture vers le monde spirituel. Au milieu, la table est l'endroit de la sanctification.

La générale et la première de la pièce de Claudel sont extrêmement brillantes. Le Prince et la Princesse de Saxe, le Prince et la Princesse Lobkowitz, l'Ambassadeur de France sont présents. Max Reinhardt, venu de Berlin, est assis au premier rang des fauteuils. Martin Buber est venu, oubliant sa rancœur. *Le Temps* a envoyé de Paris un journaliste qui fera un compte-rendu de la soirée. A la veille de la guerre, c'est une des dernières manifestations artistiques européennes. Car le projet d'Hellerau va être victime de l'Histoire.

L'Annonce faite à Marie avaient collaboré Français, Russes et Allemands. *Orphée et Eurydice* était, pour le public européen qui le contemplait, le symbole de l'art triomphant, créant des ponts entre les peuples. Selon Upton Sinclair (1940: 15):

Critiques, metteurs en scène, professeurs, tous étaient les dévots d'un vieux culte : celui des Muses. Ils croyaient que, par la beauté et la grâce, l'humanité pouvait être sauvée, et c'était un merveilleux symbole que la fable du chanteur grec qui, descendant en enfer, de la voix de la lyre d'or, apprivoise Furies et démons. Parmi les enfants d'Hellerau, tôt ou tard, apparaîtrait un autre Orphée qui charmerait les sens, inspirerait l'âme et ces Furies de l'envie et de la haine. Les guerres seraient bannies, pas seulement celles entre les nations, mais aussi celle-là, qui menaçait de déchirer l'Europe, l'amère lutte des classes. A l'école Dalcroze, les enfants des classes privilégiées dansaient à côté de ceux des travailleurs des banlieues industrielles. Dans ce temple des Muses, il n'y avait pas de classe, pas de nation, pas de races, seulement l'humanité, avec son rêve de beauté et de joie.

Telle était la foi de tous les amoureux de l'art de l'année 1913, telle était la croyance enseignée dans le grand temple blanc sur la prairie brillante. Dans ces jours heureux des temps modernes, la civilisation progressait d'un mouvement irrésistible. Quarante-deux ans étaient passés en Europe depuis la dernière guerre importante, il semblait évident à tous que l'amour et la fraternité séduisait le cœur des Furies et qu'Orphée triomphait, avec sa lyre d'or et sa voix de Paradis.

La première guerre mondiale éclate quelques mois plus tard. Jaques-Dalcroze retourne à Genève, prend position pour la France et se voit brutalement rejeté par ses anciens collaborateurs. Fin de la « cathédrale du futur » rêvée par Appia. En 1939, le théâtre d'Hellerau deviendra caserne. En 1945, le commanditaire de l'entreprise, Harold Dohrn, le frère de Wolf Dohrn, sera fusillé par les nazis. Sur le fils de Wolf Dohrn, le passage de Claudel à Hellerau aura une importance décisive : il se convertira au catholicisme, deviendra prêtre, et, parce que Juif, sera torturé et tué. Après la guerre, les Soviétiques transformeront la « cathédrale du futur » en salle de sports pour leurs troupes de Dresde.

Après la réunification de l'Allemagne, l'Institut a été reconstruit et, en 2006, réouvert au public, arbitrant le « Centre Européen pour les Arts ». Espérons que ce nouveau groupe européen saura y créer des spectacles aussi novateurs que ceux rêvés par les frères Dohrn, Buber, Jaques-Dalcroze, Hegner, Claudel, Salzmann et Appia.

Note bibliographique

- Beacham 1994: Richard C. Beacham, *Adolphe Appia: Artist and Visionary of Modern Theatre*, Chur, Harwood Academic.
- Berchtold 1965: Alfred Berchtold, «Emile Jaques-Dalcroze et son temps», in Martin 1965: 27–157.
- Beretta 2000: Alain Beretta, *Claudiel et la mise en scène: autour de «L'Annonce faite à Marie» (1912–1955)*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté.
- Claudiel 1964: *Cahiers Paul Claudiel*, vol. 5: *Claudiel homme de théâtre: correspondance avec Lugné-Poe 1910–1928*, Paris, Gallimard.
- 1965: Paul Claudiel, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard.
- 1967: Paul Claudiel, *Mes idées sur le théâtre*, Paris, Gallimard.
- De Salzmann 1913: Alexandre de Salzmann, «Licht, Belichtung und Beleuchtung» in *Das Claudiel Programmbuch*, Hellerau, Hellerauer, 89–90.
- Howard 1902: Ebenezer Howard, *Garden Cities of To-morrow*, Londres, Swann Sonnenschein.
- Jaques-Dalcroze 1920: Emile Jaques-Dalcroze, «La Rythmique et la Plastique animée» in Emile Jaques-Dalcroze, *Le Rythme, la Musique et l'Éducation*, Paris, Librairie Fischbacher/Rouart, Lerolle; Lausanne, Jobin, 160–179.
- Martin 1965: Frank Martin et alii, *Emile Jaques-Dalcroze: l'homme, le compositeur, le créateur de la rythmique*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière.
- Moraly 1998: Yehuda Moraly, *Claudiel metteur en scène: la frontière entre les deux mondes*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté.
- Sinclair 1940: Upton Sinclair, *World's End*, Londres, T. Werner Laurie.
- Stadler 1965: Edmond Stadler, «Jaques-Dalcroze et Adolphe Appia», in Martin 1965: 413–459.
- Tallon 1984: Mary Elizabeth Tallon, «Appia's Theatre at Hellerau», *Theatre Journal* 36: 495–504.