



**Agôn**

Revue des arts de la scène

**3 | 2010**

**Utopies de la scène, scènes de l'utopie**

---

## Du théâtre nulle part situé à la cathédrale de l'avenir : utopies de théâtre entre deux siècles

Anne Pellois

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1278>

DOI : [10.4000/agon.1278](https://doi.org/10.4000/agon.1278)

ISSN : 1961-8581

### Éditeur

Association Agôn

### Référence électronique

Anne Pellois, « Du théâtre nulle part situé à la cathédrale de l'avenir : utopies de théâtre entre deux siècles », *Agôn* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 10 janvier 2011, consulté le 02 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1278> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1278>

---

Association Agôn et les auteurs des articles



**Du théâtre nulle part situé à la cathédrale de  
l'avenir : utopies de théâtre entre deux siècles**

**Anne Pellois**

Résumé

Le passage du théâtre par l'utopie, qu'elle soit projection par le verbe ou le dessin chez les symbolistes français ou les esquisses d'Appia, ou réalisation, à travers l'exemple de l'Institut Jaques-Dalcroze à Hellerau, met en lumière la nécessité qu'a le théâtre, pour s'inventer, de dématérialiser l'ensemble de ses composantes. Le processus utopique suspend le lieu scénique, à la fois dans sa relation avec l'espace social pour que celle-ci puisse être repensée, et dans sa concrétude architecturale, pour laisser la place à un espace le plus neutre possible, seul à même de réinventer le théâtre. La mise en contact du théâtre et de l'utopie questionne la place du lieu théâtral au sein de l'espace social, jusqu'à en proposer sa dissolution, par un processus de contagion rythmique.

En 1909, apparaît dans les cartons de l'architecte Heinrich Tessenow<sup>1</sup> le projet de la construction, non pas d'un théâtre, mais d'une salle, au cœur de la Cité-Jardin de Hellerau, près de Dresde. Aux dires d'un certain Charles Edouard Jeanneret, alias Le Corbusier, cette salle de spectacle « marquera un point capital dans l'évolution artistique de l'époque »<sup>2</sup>. Destinée à abriter le futur Institut Jaques-Dalcroze, la salle n'est « ni une école, ni un musée, ni une église, ni une salle de concert, ni un auditoire ! Et pourtant quelque chose de tout cela et aussi quelque chose de plus »<sup>3</sup>. Elle cumule des fonctions pédagogiques, artistiques et civiques.

Cette entreprise fait écho sur bien des points à la réflexion des symbolistes français des années 1890 sur la nécessité de rénover le théâtre dans le but d'en faire une véritable institution civique. J'entends par « civique » le fait de redonner au théâtre une fonction sociale qui dépasserait la simple fonction divertissante mais aussi sa dimension purement esthétique. L'Institut, tel qu'il a été pensé par les architectes et par les artistes qui y officient, apparaît de fait comme une forme de réalisation d'une utopie de théâtre restée à l'état de projection par

<sup>1</sup> Heinrich Tessenow (1876-1950) est un architecte allemand, presque inconnu à l'époque de la conception d'Hellerau, et qui appartient à l'école dite du « fonctionnalisme » en architecture, qui privilégie l'adéquation entre la forme de l'édifice et sa fin, supprimant le recours à l'ornement pour préférer le bâtiment nu et brut.

<sup>2</sup> Ch-E. Jeanneret, *Etude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, La Chaux de Fonds, Imprimerie Häfeli et Cie, 1912, p. 42.

<sup>3</sup> Cité in Marco de Michelis, « L'institut Jaques-Dalcroze à Hellerau », in *Adolphe Appia, ou le renouveau de l'esthétique théâtrale (dessins et esquisses de décor)*, Editions Payot, Lausanne, 1992, p.28.

les symbolistes une vingtaine d'années auparavant. Si l'on connaît mieux, grâce notamment aux travaux de Mireille Losco-Léna<sup>4</sup>, la réalité scénique de l'expérience théâtrale symboliste, en termes d'innovations dans les domaines de la scénographie et du jeu, les réflexions touchant à la fonction civique de ce théâtre sont beaucoup moins connues et contredisent l'image d'un théâtre élitiste, pointu, réservé à un public artiste<sup>5</sup>. Les réalisations scéniques, parce qu'elles ont eu lieu devant un public restreint et choisi, ne rendent par compte de la dimension sociale du lieu théâtral pensé comme centre de la cité, foyer religieux et artistique d'une société atomisée et désenchantée, en mal de lien social et de croyances. Du répertoire aux conditions du spectacle (salle appropriée, modalités de réception, mise en scène), toutes les grandes lignes du projet symboliste convergent vers la nécessité de repenser la place du théâtre au sein de la cité.

C'est précisément cet aspect là du théâtre symboliste qu'il est intéressant de mettre en regard de l'expérience d'Hellerau, relativement oubliée dans l'histoire du théâtre occidental, alors même que les plus grands artistes du début du siècle s'y sont croisés, y ont contribué, y ont inauguré ou approfondi une pensée de la mise en scène : Appia bien sûr, qui collabore avec Jaques-Dalcroze, mais aussi Claudel, Craig, Copeau, Stanislavski, Rachmaninov, Diaghilev ou Nijinski, pour ne citer qu'eux.

La projection symboliste, la réalisation de cet institut et ses conséquences sur la mise en scène moderne questionnent plus largement ce besoin du théâtre de se projeter dans un non lieu avant de se fonder dans un espace entièrement nouveau, comme s'il fallait aux avant-gardes de l'époque ce mouvement de déterritorialisation et de désincarnation du théâtre à tous les points de vue pour pouvoir en repenser les pratiques et les fonctions. Car la mise en relation du théâtre et de l'utopie implique de penser l'interaction entre théâtre et société, et de s'interroger sur le rôle que peut jouer le théâtre dans la transformation d'une société critiquée par ailleurs.

L'action du principe utopique sur le théâtre varie selon que l'on se situe avant, pendant, ou après le moment de la réalisation. C'est cette variation qu'il est intéressant d'observer, avant toute réalisation, sur le mode de la projection chez les symbolistes, dans le moment de sa réalisation avec l'expérience d'Hellerau, dans ses conséquences, à partir de deux exemples précis, Appia et Claudel, qui « dépassent » diversement l'expérience concrète menée à Hellerau. Ce parcours, nécessairement incomplet face à l'ampleur des questionnements soulevés, propose quelques jalons pour une recherche à venir. Il cherche d'abord à mettre en lumière une filiation peu soulignée jusqu'à présent, entre les projections fin de siècle et les réalisations du début du 20<sup>e</sup> siècle. A partir de cette étude de cas, il s'agit plus largement de proposer une réflexion sur les modalités du passage du théâtre au crible de l'utopie projetée puis réalisée pour en observer les points de contact et les conséquences sur la pratique de l'art, de l'affirmation de sa spécificité à sa dissolution dans la communauté sociale.

## Un théâtre au cœur de la cité

L'inscription du théâtre dans le processus utopique pose nécessairement la question de la relation du théâtre à l'espace social dans lequel il s'inscrit, sous la forme d'un repositionnement de l'espace théâtral dans le fonctionnement du social.

---

<sup>4</sup> Mireille Losco-Léna, *La Scène symboliste (1890-1896), pour un théâtre spectral*. Grenoble, ELLUG, 2010.

<sup>5</sup> Pour une étude détaillée de cet aspect du théâtre symboliste, voir Anne Pellois, « Utopies symbolistes : Fictions théâtrales de l'Homme et de la Cité », thèse nouveau régime sous la direction de Bernadette Bost, Université Stendhal, Grenoble III, octobre 2006.

Replacer le théâtre au cœur de la cité, voilà le fondement du projet symboliste, qui cherche à réinvestir le théâtre d'une fonction cérémonielle et collective que la médiocrité du temps lui a ôté. Il n'est qu'à citer la critique du Sâr Péladan sur la question dans *La Revue bleue* pour voir dans quel état de décadence était tenu le théâtre de l'époque, au regard de son illustre origine :

Le plus ancien théâtre fut la salle d'initiation, à Éleusis. Des prêtres philosophes, singulièrement conscients de l'âme humaine, conçurent et appliquèrent à l'enseignement des mystères ce même appareil d'illusion qui, aujourd'hui, sert au Châtelet à l'amusement de la foule. L'art scénique en sortant du sanctuaire en conserva les lois, il en manifesta les doctrines, il fut la véritable chaire de l'ésotérisme, le sermon à la fois moralisateur et civique des Hellènes. Comment d'un pareil point de départ a-t-on abouti aux scènes dépravantes qui sollicitent le parisien ? Comment un moyen aussi actif d'agir sur la sensibilité d'une race est-il abandonné aux inconsciences de l'entreprise lucrative ? D'autant que la forme théâtrale seule permet à la foule de percevoir le sublime<sup>6</sup>.

Le théâtre grec est ici clairement un modèle d'un point de vue religieux (il touche aux grands mystères du cosmos et de l'âme), et civique (comme garant de la cohésion sociale). Face à cela, le théâtre contemporain, aux mains des entrepreneurs de spectacle, baigne dans une médiocrité scandaleuse. Or, les symbolistes se refusent à voir dans le théâtre un simple divertissement et une activité plus ou moins lucrative. Ils souhaitent le voir réinvesti de ses fonctions collectives, comme foyer de rassemblement du peuple au spectacle de sa grandeur :

Parmi les fêtes publiques capables de transporter l'âme d'un peuple vers l'idéal, il n'en est point de plus significatives et de plus puissantes que les fêtes théâtrales, si nous les supposons élevées au niveau du grand art. C'est là que peuvent se rencontrer toutes les forces esthétiques et créatrices pour donner la révélation la plus complète de l'homme et de la vie. Mais ce chef-d'œuvre est aussi le plus compliqué, le plus rare et le plus difficile à produire<sup>7</sup>.

Le théâtre, élevé au rang de fête, prend une coloration épiphanique, permettant au peuple d'accéder à la révélation de sa grandeur et de sa force. Pour Saint-Pol-Roux, le spectacle théâtral doit redonner à l'homme la conscience de sa divinité par le biais de l'expérience collective : si « un homme seul, c'est peu de chose, [...] tous les hommes ensemble ça fait un Dieu »<sup>8</sup>. La foule, et non plus seulement le spectateur, se retrouve en position réflexive par rapport à la scène, « le public fasciné se croira sur la scène, comme gardé par un vaste miroir occupant le fond du décor, - et sa joie sans borne de se voir en splendeur ». Le but du théâtre est pour Saint-Pol-Roux d'exposer « une Vérité universelle, en qui chacun de nous pourra se reconnaître et prendre conscience de lui-même »<sup>9</sup>.

La fonction civique du théâtre symboliste tel que rêvé, l'idée d'un théâtre qui serait à la fois foyer de rassemblement et lieu d'épiphanie pour une humanité régénérée, se retrouvent

---

<sup>6</sup> Joséphin Péladan. « Les arts du théâtre ». *La Revue bleue*. 14 novembre 1908. P. 620-622. L'article est un peu postérieur à la période proprement symboliste, mais traduit parfaitement l'opposition du mouvement aux pratiques théâtrales de leur époque.

<sup>7</sup> Edouard Schuré. *Le Drame Musical, Richard Wagner, son œuvre et son idée*. Paris: Perrin, 1895. [1875], p. 311.

<sup>8</sup> Saint-Pol-Roux, « Dramaturgies ». In: *Le Tragique dans l'Homme, monodrames I*. Limoges: Rougerie, 1978. [Juin 1901, Revue d'Art Dramatique]. P. 16.

<sup>9</sup> Saint-Pol-Roux. « Autour de la conférence de Camille Mauclair sur Maurice Maeterlinck », *Le Mercure de France*. Mai-août 1892. P. 156-162.

dans le projet d'Hellerau. « Atelier de l'art futur », « laboratoire d'une humanité nouvelle »<sup>10</sup>, voici comment Claudel désigne l'expérience d'Hellerau, décelant dans l'édification de cette salle au cœur d'une Cité-Jardin un projet et social et artistique, l'art étant de fait placé au cœur du projet social.

L'intégration de l'Institut à la Cité-Jardin de Hellerau, forme d'urbanisme à dimension utopique, induit une réflexion sur la dimension sociale de l'expérimentation théâtrale. L'art y est, selon Wolf Dohrn, commanditaire de la salle, « engagé à résoudre des devoirs sociaux » : la question de l'habitat, en filiation avec le mouvement *Arts & Crafts* ; la question de l'éducation, l'art étant entendu comme « un instrument indispensable à l'éducation, comme un besoin social de notre époque »<sup>11</sup>.

Hellerau n'est pas la première Cité-Jardin à être construite en Europe à cette époque. C'est Ebenezer Howards qui présente en 1898 le modèle de la Cité-Jardin, dans un ouvrage intitulé *Garden cities of tomorrow*<sup>12</sup>. Une première réalisation en avait été faite sous la forme d'un faubourg-jardin à Londres en 1875, et répondait à un besoin de moralisation mais aussi d'harmonisation de la vie des classes laborieuses. Howards préside à la construction de la première Cité-Jardin indépendante, Letchworth, en 1909, près de Londres. En 1906, la construction de tout un complexe socio-culturel à Dumferline était animé d'un désir d'apporter l'art au cœur de la vie des travailleurs. En Allemagne, c'est Karl Schmitt, membre du *Werkbund*, fondé en 1906 par le sociologue Friedrich Naumann, équivalent du mouvement *Arts & Crafts* anglais, qui donne l'impulsion.

Autour de son usine de meubles et d'ustensiles ménagers fonctionnels et artisanaux, Karl Schmitt fonde une Cité-Jardin d'où toute spéculation foncière et immobilière est exclue, selon la modélisation de Howards. Si le projet architectural entend placer l'artisanat au cœur de la vie quotidienne, répondant ainsi aux présupposés du *Werkbund*, le projet proprement artistique attaché à la fondation de l'Institut entend, par l'art scénique, préparer l'avènement du « *Zukunftsmenschen* », de l'homme du futur<sup>13</sup>.

C'est à l'initiative des frères Dohrn, Wolf et Harald, que l'on doit la *Bildungs-Anstalt*, l'institut de formation dont la direction est proposée à Jaques-Dalcroze, alors à Genève<sup>14</sup>. Le rôle de l'éducation musicale dans cette expérimentation urbaine et sociale est pensé dès le projet initial. En effet, le rythme constitue un point essentiel de la théorisation de la vie sociale, parce que la société contemporaine souffrirait d'une « dérythmisation » selon le mot de Wolf Dohrn, entendue comme symptôme de la rupture des équilibres traditionnels provoqués par la civilisation moderne<sup>15</sup>.

---

<sup>10</sup> Paroles de Paul Claudel dans son hommage à Wolf Dohrn, cité in Adolphe Appia, *Œuvres Complètes, op. cit.*, p.128.

<sup>11</sup> Cité in Marco de Michelis, « L'institut Jaques-Dalcroze à Hellerau », *art. cit.*, p. 32.

<sup>12</sup> Ebenezer Howards, *Les Cités-jardins de demain*. Préface de F. J. Osborn. Traduit par T. Elzière avec le concours de J. Engelmann, Paris, Dunod, 1969.

<sup>13</sup> Marco de Michelis, « L'institut Jaques-Dalcroze à Hellerau », *art. cit.*, p.32. Cette appellation n'est pas sans échos historiques. La communauté par le rythme, ainsi que l'idée de faire d'Hellerau une « nouvelle Olympie allemande » (*ibid.*), lieu de l'amélioration de la race, ont été récupérés par l'Allemagne fasciste, au même titre que Wagner. Cependant, si la volonté de faire advenir une humanité nouvelle fait signe vers toutes les dérives du 20<sup>e</sup> siècle, il est difficile d'imputer *a posteriori* de telles idées à ceux qui ont participé à l'aventure d'Hellerau, qui, comme toute pensée révolutionnaire, prévoit la régénération de l'humanité et l'avènement d'un homme nouveau.

<sup>14</sup> L'Institut d'Hellerau est toujours actif. Voir à ce titre le site pour plus de précisions concernant les activités actuelles : <http://www.festspielhaus-hellerau.com/>

Une exposition est par ailleurs en projet pour le Printemps 2011 à Dresde, intitulée : Dalcroze, Appia, le Corbusier et les autres, Hellerau, « l'atelier de l'art futur », une perspective francophone.

<sup>15</sup> Marco de Michelis, « L'institut Jaques-Dalcroze à Hellerau », *art. cit.*, p.32. Dohrn se réfère ici au livre de Karl Bücher : *Travail et rythme*, publié en 1896. C'est ainsi que dans le projet initial de Hellerau, entre 1906 et

Dans cette perspective, la proposition faite à Dalcroze par les frères Dorhn prend tout son sens. Celui-ci est séduit par l'idée de fonder son Institut dans un espace urbain en devenant, préférant Hellerau à Berlin où il ne pourrait faire qu'une « préparation à l'art »<sup>16</sup>, alors 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 hauteur d'une institution *sociale* et de préparer un style nouveau qui serait une expansion naturelle, un produit authentique de l'âme des habitants. »<sup>17</sup>

Harmonisation de l'espace et des hommes, éducation éthique et esthétique, régénération de l'art haussé au rang d'institution sociale, génération de l'art par tous, voici le programme ambitieux que Jaques-Dalcroze entend mettre en œuvre depuis son Institut, la salle tenant lieu à la fois d'atelier de formation et de création et de salle de spectacle.

Comme dans l'utopie symboliste, le lieu théâtral est conçu par Jaques-Dalcroze comme un foyer de rassemblement du peuple, à la fois artisan et spectateur de sa beauté. Dans une lettre à Appia datée de 1910 où Dalcroze cherche à convaincre l'artiste de se joindre à l'aventure, Hellerau sera

« [...] une occasion unique de fonder ce théâtre populaire vraiment artistique et, qui sait, la fleur d'art épanouie sur la plante vivace aux racines indestructibles, et non la fleur de serre à la tige coupée qui est l'art théâtral d'aujourd'hui. Oh, cette idée de voir une population tout entière s'atteler à une œuvre qu'elle se sent forcée de réaliser, forcée par son éducation, par son désir et son besoin d'art et de beauté, une œuvre qui, une fois sur scène, représentera le caractère, les aspirations et le travail d'un peuple ! »<sup>18</sup>.

Le projet de Jaques-Dalcroze à Hellerau est donc bien de fonder un théâtre populaire, dans le sens d'émanant du peuple<sup>19</sup>, organiquement lié au peuple, donnée par le peuple et pour le peuple, dans le cadre d'une représentation civique.

Comme dans le projet symboliste, cette représentation s'éloigne du théâtre pour devenir fête, ces fameuses fêtes scolaires de fin d'année (*Festspiel*)<sup>20</sup>, célébration de la communauté par elle-même et pour elle-même :

---

1907, le musicologue pragois Richard Batka se voit confié l'organisation musicale de la Cité Jardin, pour répondre à un projet de « musicalisation générale » de la société nouvelle. Voir Dr Bakta, « plan de l'organisation musicale de la Cité-Jardin de Hellerau », dans laquelle il cherche à mettre en musique cette nouvelle société. in *Die Hohe Warte*, 3<sup>e</sup> année, 1906/1907

<sup>16</sup> Ceci dit, la rythmique est tout de même bien entendue comme une « préparation à tous les arts ». Dans une lettre à Pitoëff, Dalcroze déplore une utilisation indue de sa méthode :

« Je désire établir que la Rythmique n'est pas un art, mais une *préparation à tous les arts*, et je pense que les gens qui en font l'expérience ne peuvent nier la bonne influence de cette éducation préparatoire. Si vous saviez combien cela me dégoûte de voir la façon dont quelques uns enseignent la Rythmique ! On en fait une danse pour five o'clock ! »

Extrait de la correspondance entre Dalcroze et Pitoëff. Cité par André Franck, *Georges Pitoëff*, Paris, L'Arche éditeur, 1958, p. 20.

Cependant, ceci ne contredit en rien l'intégration complète de la préparation de Dalcroze à un projet de société plus large.

<sup>17</sup> Lettre de Dalcroze à Dorhn, avril 1910, citée in Adolphe Appia, *Œuvres complètes, op. cit.*, p.96.

<sup>18</sup> Lettre du 28 mars 1910 à Adolphe Appia, Cité par Marco de Michelis, « L'institut Jaques-Dalcroze à Hellerau », *art. cit.*, p. 33.

<sup>19</sup> En ce sens, nous ne sommes pas loin des réalisations de Maurice Pottecher à Bussang.

<sup>20</sup> Deux fêtes scolaires ont eu lieu, du 28 juin au 11 juillet 1912 et du 21 au 28 juin 1913.

« Je n'ai certainement pas l'intention d'ouvrir un théâtre à Hellerau. [...] Je veux faire revivre le théâtre des anciens, où une grande partie de la population donnait à l'autre, une fois par an, une fête spirituelle et artistique où spectateurs et acteurs partageaient la même émotion artistique »<sup>21</sup>.

Ainsi, le théâtre est dans la droite ligne de l'héritage perdu du théâtre grec. Il doit retrouver une dimension civique perdue. Le théâtre grec tel que fantasmé par le tournant du siècle préside à toutes les tentatives de refonte du théâtre à cette époque, comme modèle d'un théâtre civique et religieux, que celui-ci soit sanctuaire initiatique ou sis au cœur de la cité. Dans tous les cas, la dimension exemplaire de ce théâtre a toujours quelque chose à voir avec la nécessité de recréer ou de retrouver le lien entre théâtre et société<sup>22</sup>. Pour ce faire, deux questions reviennent de manière récurrente : la question du lieu théâtral et la question de la nature du lien entre scène et salle, qui permettra une forme de perméabilité.

### « L'endroit qui est nulle part »<sup>23</sup>...

Le passage du théâtre au crible de l'utopie nécessite de faire table rase de toutes les architectures et de toutes les configurations existantes. L'espace théâtral est méthodiquement dépouillé de toute sa matérialité, afin de penser la scène nouvelle en dehors de toute détermination esthétique ou sociale.

Le processus symboliste en la matière passe par une dématérialisation totale du lieu théâtral, par une mise en fiction de l'espace à venir. Lieu de révélation, porte vers l'idéal, le théâtre tel que rêvé par les symbolistes peine à se réaliser à son époque, comme s'il était coincé dans un impossible présent, une sorte « d'interrègne »<sup>24</sup>, pour reprendre une expression chère à Villiers de l'Isle-Adam et à Mallarmé. Reste alors à rêver cette « image splendide du théâtre futur dans le miroir du passé », quitte à entrer dans une « vocation dramatique au sens le plus platonique du terme », parce que « renonciatrice dès le début du point de vue de sa réalisation scénique immédiate »<sup>25</sup>. Vocation abstraite donc, seule capable d'affirmer « un idéal certain et une foi indestructible »<sup>26</sup>. Le théâtre idéal sera donc fictif, non pas théâtre du livre ou mental au sens mallarméen, mais fiction de théâtre, seule à même de contenir l'ensemble d'une réforme totale, d'inventer sans contrainte, indépendamment des réalités de la scène et des publics.

C'est dans cette perspective que Camille Mauclair conçoit en 1894 son « frontispice pour un drame idéal », en conclusion de son ouvrage *Eleusis, Causerie sur la cité intérieure* : « [...] c'est précisément parce qu'il y a fiction, invention, dit-il, que nous nous *inventons*

---

<sup>21</sup> Allocution aux élèves par Jaques-Dalcroze en 1913, cité in Adolphe Appia, *Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 132.

<sup>22</sup> Voir à ce titre l'ouvrage de Sylvie Humbert-Mougin. *Dionysos revisité. Les Tragiques grecs en France de Leconte de Lisle à Claudel*. Paris: Belin, L'Antiquité au présent, 2003. L'auteure analyse notamment dans cet ouvrage le fait que la fin du siècle s'intéresse surtout au théâtre grec dans sa matérialité, c'est-à-dire dans ses conditions de représentation et dans ses fonctions. Si le répertoire est encore à la mode, comme le montre la profusion de traductions nouvelles tout au long du 19<sup>e</sup> siècle, c'est bien le théâtre grec en tant qu'institution qui suscite l'intérêt, et partant le fantasme. Voir à ce titre le chapitre V : « Regards sur le spectacle tragique », pp. 99-116.

<sup>23</sup> Paul Claudel. « L'Échange ». In: *Théâtre I*. Paris: Gallimard, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1992. [1<sup>ère</sup> version : 1900 ; 2<sup>nde</sup> version : 1954]. P. 657-794. P. 744.

<sup>24</sup> « cette foule, qui n'est pas celle des contemporains de l'interrègne, mais la foule de l'avenir, découvre avec effroi sa propre divinité » (Mallarmé), cité in Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé (poésie, mythologie et religion)*. Paris: Corti, 1988, p.320.

<sup>25</sup> Edouard Schuré. *Le Rêve d'une vie*. Paris: Perrin, 1928. [2<sup>ème</sup> édition]. p. 271.

<sup>26</sup> *Id.*

librement au-dessus des contraintes qui nous classifient et nous *prévoient* »<sup>27</sup>. Parce que la projection ne cherche pas nécessairement à aboutir à la réalisation, elle déploie librement toutes ses hypothèses et sa capacité d'invention de formes nouvelles. Le théâtre tel que défini par Mauclair n'est envisageable qu'« idéalement »<sup>28</sup>, il est tension, projection. En écrivant ce « frontispice », Mauclair convoque à la fois l'espace du livre et celui de la cité, proposant une vision du théâtre idéal à placer au seuil de tous les drames à venir et de tous les édifices théâtraux à ériger.

Dès 1887, avant même les expériences du Théâtre d'Art et de l'Œuvre, Edouard Dujardin, dans un article intitulé « Considérations sur l'art wagnérien »<sup>29</sup>, propose la vision d'un Bayreuth idéal, signant ainsi l'insuffisance des réalisations de celui qui fut pourtant un modèle pour l'ensemble du mouvement. La manière dont il décrit ce lieu de rêve le place d'emblée dans une perspective utopique :

Par toute la terre s'il est une ville qui ne soit d'aucun lieu ; une ville ? non, un site vide d'habitudes et de lois, une solitude de monts, de champs et de forêts, une hauteur au milieu d'étendues impeuplées, des campagnes profondes où nul langage ne soit de droit, un pays sans oriflamme ; s'il est un site dans le monde où plane l'exceptionnalité du sans-patrie, qu'en ce terroir auguste s'élève l'édifice très abstrait du moderne théâtre.

Tout dans cette description tire le théâtre tel que rêvé vers l'universalité, l'a-territorialité et l'abstraction, dans un espace détaché de tout déterminisme civilisationnel. C'est à cette condition que pourra s'élever le nouvel édifice théâtral « où l'idée aura son culte et son hospitalité ». En une description toute mallarméenne faite d'abolitions successives, Dujardin situe son théâtre idéal au milieu de nulle part, privant la salle et la scène d'un site concret où s'implanter :

Car dans ce désert humain, oui, sur quelque colline, dans un paysage de végétations ouvert à des lointains, sous l'abri de montagnes infranchissables, et dans une placidité d'été paisible, marbre sur marbre, nu, sans emblèmes, avec l'invisible triptyque ARS moralement gravé en un fronton immatériel, et dans un sanctuaire formidable d'inaccessibilité atteinte, parmi l'indéniable d'une obscurité, d'un silence où toutes les âmes seront une âme, une obscurité lucide de splendeurs, un silence sonore de piétés, où seront évanouies les simagrées simiesques des histrions, les falbalas, les rampes et les frises, et tous les accidents de voix et d'instruments débiles – ce sera les pages ouvertes de l'unique, toute puissante et toute suffisante symphonie, comme une infinité comprise et entendue.

Les paradigmes de l'inaccessible et de l'immatériel, que les oxymores rendent encore plus irréelles, constituent le lexique traditionnellement accolé à tout lieu utopique. Le champ lexical de l'obscurité et la communion des âmes achève d'en faire un sanctuaire de l'art à vocation initiatique et secrète. La comparaison finale avec le livre signe la dimension utopique de « ce Bayreuth idéal qui ne peut être », caractérisé par l'universelle symphonie de l'infini. Relégation qui se traduit par le refus de l'acteur histrion<sup>30</sup>, de décors et

---

<sup>27</sup> Camille Mauclair, *Eleusis, Causeries sur la cité intérieure*. Paris: Perrin, 1894, p.251. Souligné dans le texte.

<sup>28</sup> *Id.*, p. 247.

<sup>29</sup> Edouard Dujardin, « Considérations sur l'art wagnérien ». *La Revue Wagnérienne*. Août 1887. Pp. 153-188.

<sup>30</sup> On retrouve ici l'argument de Maurice Maeterlinck à l'encontre de l'acteur, lui préférant l'androïde ou la marionnette. Voir « Menus Propos - Le théâtre ». In: *Œuvres I, Le réveil de l'Âme*. Bruxelles: Editions Complexe, 1999. [1890]. P. 457-463. Cet éreintement de l'acteur sera repris par E. G. Craig dans *De l'Art du théâtre*. Paris: Circé, Penser le théâtre, 1999. [1911], où il conceptualise sa sur-marionnette.

d'accompagnements musicaux inutiles, et surtout par l'abolition de la séparation traditionnelle de la scène et la salle (plus de « rampes » ni de « frises »). Face à cette construction de rêve s'élèvent « les illusoires souvenirs du vain Bayreuth, que, par le désespoir de concevoir celui-là, nous a donné Richard Wagner ».

Il y a deux manières de lire les rêveries de Mauclair et de Dujardin. Une première consisterait à dire que le refuge dans une forme de théâtre idéal serait le constat de l'échec du théâtre symboliste à la scène, tant il est vrai que les productions françaises de cette époque n'ont pas satisfait les metteurs en scène<sup>31</sup>. Faute de réalité, l'on se contente d'une utopie dont on sublime la portée. Néanmoins, ce renoncement à la matérialité de la scène n'est pas uniquement de l'ordre d'un amour d'auteur déçu par la réception de ses pièces, il est d'une part intrinsèquement lié à l'ampleur du projet réformateur, mais aussi à la nature idéaliste de la pensée symboliste. Il ne s'agit pas ici de défendre un théâtre du livre, mais de maintenir dans l'idéalité une réforme totale dont la réalisation serait forcément décevante, parce qu'incomplète. Lorsque Jacques Des Gâchons écrit en 1893 et 1894 son article en deux volets intitulé « Le Théâtre que nous voulons »<sup>32</sup>, prévoyant concrètement pour le coup le répertoire idéal et les conditions de possibilité d'un nouveau théâtre, architecture comprise, il conclut son article en mentionnant la lettre qu'il a écrite à un millionnaire pour lui exposer le projet. Devant l'ineptie de la réponse, voici ce qu'écrivit le critique :

« Cela fut notre punition d'avoir voulu nous hasarder vers une solution réelle. Comme le dit cruellement M. Barrès, gardons précieusement notre beau projet *en projet*, de peur de le salir à l'expérience.

Et de conclure à la nécessité, pour toute réalisation, de reconstruire de fond en comble le théâtre, de repartir de zéro :

Tout de même, si les fils de ces millionnaires avaient quelque esprit, nous pensons que, avec leur aide, on pourrait essayer. Mais ce n'est pas à demi qu'il convient de faire les choses. Il faut *construire*. Toute entreprise qui se greffera sur une scène actuelle n'aboutira qu'à de *vaines* conclusions. »<sup>33</sup>

C'est dans cette perspective, la nécessité de *construire* de fond en comble un théâtre nouveau, de refuser la demi-mesure d'un projet greffé sur un espace existant, de considérer le lieu architectural comme point de départ d'une nouvelle forme de théâtre, que se place l'entreprise d'Hellerau.

---

<sup>31</sup> J'en veux pour preuve par exemple la rupture de Lugné-Poe avec le mouvement symboliste en 1897, qui déplore l'absence de grands textes français pour justifier ses choix de se tourner vers les dramaturgies du nord, Ibsen, Strindberg, Hauptmann. Voir à ce titre le manifeste de l'Œuvre en 1897 :

« Durant cette saison, sur huit spectacles, cinq furent composés de pièces étrangères et trois de pièces françaises. Les cinq traductions furent unanimement, ou presque, louées par le public et par la presse, au contraire des œuvres françaises, qui sont écoutées médiocrement et exécutées brièvement dans les journaux. Il en faut donc conclure que ces pièces sont sans intérêt, que notre pays est pauvre de productions dramatiques originales, puisque, pas plus à l'Œuvre que dans les autres théâtres d'essai, le chef d'œuvre national ne s'est trouvé »

in Aurélien Lugné-Poe, *Acrobaties, souvenirs et impressions du théâtre (1894-1902)*, Paris, Gallimard, 1931, p. 203.

<sup>32</sup> Jacques Des Gâchons, « Le théâtre que nous voulons, I et II ». *L'Ermitage*. Juillet-décembre 1893 et janvier-juin 1894. P. 194-201 et 99-108.

<sup>33</sup> *Id.*, p.108.

## La salle vierge

Voici comment Claudel décrit la salle de l'Institut Jaques-Dalcroze à Hellerau, lorsqu'il y monte *L'Annonce faite à Marie*, en 1913 :

« Elle se compose d'une long rectangle dont la longueur est de 42 mètres, la largeur de 17, la hauteur de 12. Il n'y a pas de scène fixe. On construit celle dont on a besoin au moyen de praticables ou d'éléments mobiles, [...]. Pas de foyers lumineux visibles. Les quatre parois de la pièce et le plafond sont couverts d'une étoffe blanche, transparente, derrière laquelle sont disposées des herse de lampes électriques. Le plafond est divisé en écrans qui peuvent se soulever et servir de projecteurs. Un buffet d'orgue permet à un opérateur de jouer à son gré de ce vaste clavier. La lumière agit soit par reflet, soit par transparence. On obtient ainsi toutes les variétés de nuances, d'intensité, de direction. La lumière suit avec une souplesse et une douceur étonnantes toutes les péripéties de l'action. Ce n'est plus le placage brutal des rampes et des projecteurs. C'est une atmosphère délicieuse dans laquelle s'animent des êtres réellement modelés et vivants. »<sup>34</sup>

Cette longue citation permet de s'imaginer concrètement l'espace de la salle. Long parallélépipède rectangle, tendu de blanc du sol au plafond, diffusant une lumière dont la source n'est pas identifiable, et donc lumineuse en elle-même, la salle apparaît comme un pur *espace*, ne représentant rien par elle-même, ne faisant signe vers rien :

« Je n'ai jamais vu une salle aussi exclusivement « cadre » et donc presque nue. En soi, elle n'est rien ; elle est seulement une enveloppe protectrice contre tout ce qui peut déranger, distraire, égarer. Et, surtout, [...] elle est dispensatrice de lumière »<sup>35</sup>.

La salle d'Hellerau s'apparente donc à une architecture d'absence, un cadre vierge, un « rien » dans lequel tout peut se représenter. C'est l'espace dans sa nudité, auquel s'ajoutent les escaliers d'Appia sur lesquels nous reviendrons, qui permet au drame de signifier de lui-même, sans que les encombrements de la scénographie traditionnelle en dévient les signes :

« Ainsi, cette scène sommaire n'a rien que sa beauté décorative. Mais le drame commence et cette beauté s'anime. Cette paroi devient tombeau, ces étoffes tendues, colonnade, et un rideau qui se tire nous fait passer des Champs-Élysées sur la terre. Le drame n'est plus éclairé du dehors ; il n'est plus commenté à la fois par des éléments divers. C'est sa vie profonde qui rayonne et communique son rythme à tout ce qui l'extériorise »<sup>36</sup>.

Le drame informe l'espace scénique, qui se détache à la fois de ses relations avec la peinture, mais également qui se détache de toute inscription du drame dans un *milieu*, refusant ainsi le traitement réaliste ou naturaliste de l'espace. La salle d'Hellerau est décontextualisée.

Ainsi, même réalisée, la salle d'Hellerau touche à l'utopie, en ce sens qu'elle n'inscrit son espace dans aucun lieu, pas même l'espace scénique traditionnel, ceci afin d'être tous les lieux, « a thousand scenes in one scene » pour reprendre une expression de Craig<sup>37</sup>. Espace vierge, *tabula rasa* architecturale, la salle d'Hellerau devient espace des possibles, dématérialisé à l'extrême, débarrassée des encombrements de la scène fin de siècle, vierge de

---

<sup>34</sup> « *L'Annonce faite à Marie* de M. Paul Claudel au théâtre allemand d'Hellerau », in *Comoedia*, Paris, 4 octobre 1913.

<sup>35</sup> Fritz Engel, in *Berliner Tageblatt*, 3.6.1912.

<sup>36</sup> Ernest Ansermet, in *Gazette de Lausanne*, 3 juillet 1913.

<sup>37</sup> *The Mask*, VII, n°2, mai 1915.

peinture et de décors praticables, pur volume, page blanche sur laquelle peut s'écrire la mise en scène naissante.

C'est cette indétermination de l'espace que retient Claudel, lors de la mise en scène de *L'Annonce faite à Marie* en 1913, par Dorhn, Salzman<sup>38</sup> et lui-même. Dans un premier article envoyé dans *La Nouvelle Revue française*, Claudel retient « deux choses à Hellerau » : « la musique en des corps humains devenue visible et vivante » et « la salle »<sup>39</sup>. Un mois plus tard, dans un article anonyme que Claudel envoie à *Comoedia*, il ne s'intéresse qu'à l'espace :

« Nos lecteurs ont peut-être entendu parler déjà de l'œuvre admirable qui a été fondée dans la petite ville d'Hellerau, près de Dresde, par un groupe d'hommes érudits, pour le développement du système de musique vivante et plastique enseigné par M. Jaques-Dalcroze. Nous aurons peut-être l'occasion de revenir sur ce sujet et de parler à nos lecteurs des étonnantes représentations d'*Orphée*, qui ont eu lieu au mois de juillet dernier. Pour l'instant, nous ne voulons décrire que l'installation matérielle de la salle d'exercices et de spectacle qui est due à un artiste russe, M. Alexandre de Salzman »<sup>40</sup>.

Exeunt les expériences de rythmique (« nous aurons peut-être l'occasion de revenir sur le sujet »), ce qui intéresse Claudel, c'est l'espace, « l'installation matérielle de la salle d'exercices et de spectacle », dont l'intérêt réside dans le fait « qu'il n'y a pas de scène fixe », ni de « foyers lumineux visibles », créant « une atmosphère délicieuse dans laquelle s'animent les êtres réellement modelés et vivants ». Et d'ajouter : « On s'est servi exclusivement, pour la mise en scène de *L'Annonce*, de ces ressources nouvelles : lumière et architecture. Pas d'accessoires, pas de peintures, pas de cartonnages ». C'est bien l'aspect nu et indistinct de la scène qui séduit Claudel, ainsi que la possibilité d'en modeler l'espace à « l'aide de praticables ou d'éléments mobiles »<sup>41</sup>. Claudel est alors animé de la même soif de construire un théâtre entièrement neuf, en se débarrassant des modèles existants. Or, l'impression de nouveauté émanant des spectacles d'Hellerau<sup>42</sup> l'érige en modèle même de cette nouveauté. Voici ce qu'il dit à Lugné-Poe en juillet 1913 :

« [...] vous avez plus ou moins l'intention de construire un théâtre. N'en 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. Il faut radicalement se débarrasser des peintures, des sculptures, des toiles peintes, des cartonnages, des machines et autres cochonneries. Il faut une salle qui soit nue comme un atelier 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. Je sens avec la plus grande force que l'avenir est là »<sup>43</sup>.

---

<sup>38</sup> Alexandre Salzman (1870-1934) est un artiste de théâtre allemand. Il a travaillé en 1912 avec Appia sur les questions de scénographie et de lumière au sein de l'Institut, avant qu'un différend sur les costumes ne les oppose. C'est à lui que l'on doit le dispositif d'éclairage et le jeu d'orgue de la salle d'Hellerau. Il créa les décors et les lumières de *L'Annonce faite à Marie* de Claudel, jouée en 1913.

<sup>39</sup> Paul Claudel, « Sur le théâtre d'Hellerau », *La Nouvelle Revue française*, septembre 1913.

<sup>40</sup> « *L'Annonce faite à Marie* de M. Paul Claudel au théâtre allemand d'Hellerau », *art. cit.*

<sup>41</sup> *id.*

<sup>42</sup> « Les représentations d'*Orphée* auxquelles j'ai assisté ont été quelque chose d'absolument neuf et extraordinaire ». Lettre du 4 juillet 1913. In Paul Claudel, *Claudel homme de théâtre. Correspondance avec Lugné-Poe (1910-1928)*. Paris: Gallimard, NRF, Cahiers Paul Claudel 5, 1964, p.121.

<sup>43</sup> Lettre de Claudel à Lugné-Poe du 11 juillet 1913, in Paul Claudel, *Claudel homme de théâtre. Correspondance avec Lugné-Poe (1910-1928)*. Paris: Gallimard, NRF, Cahiers Paul Claudel 5, 1964. Pp. 122-123.

C'est « la boîte »<sup>44</sup> qui l'intéresse, entendue comme espace vide, dans lequel il est possible de projeter tous les possibles du théâtre. « Instrument d'une souplesse absolue », cette salle peut accueillir « tout ce qu'on veut, depuis une pièce moderne jusqu'à l'Opéra »<sup>45</sup>. La grande nouveauté est là, dans l'indétermination d'un espace où peut s'inscrire tout le théâtre. Dans son « essai de mise en scène et notes diverses » qui accompagnent en 1920 sa traduction des *Choéphores*, il fait explicitement référence à Hellerau comme lieu adéquat à sa mise en scène : « J'imagine, dit-il, de préférence pour la représentation des *Choéphores* une scène faite d'éléments mobiles, comme celle de Hellerau, en Saxe. Mais, ajoute-t-il, la disposition indiquée ci-dessous est tellement simple qu'elle pourra être réalisée sur tous les théâtres »<sup>46</sup>. Hellerau devient ainsi, sous la plume de Claudel, « tous les théâtres ».

Appia est lui aussi animé du fantasme de « faire table rase », de « ne plus voir nos théâtres, nos scènes, nos salles de spectateurs », afin de « libérer complètement l'idée dramatique de cette norme d'apparence immuable »<sup>47</sup>. D'où la conception des « espaces rythmiques »<sup>48</sup>, conçus à la suite d'une représentation donnée par Jaques-Dalcroze à Appia au printemps 1909. « J'en sortis attristé », dit Appia, « et cela me décida : je saisis du papier, des crayons, et composais fébrilement chaque jour deux ou trois *espaces* destinés aux évolutions rythmiques »<sup>49</sup>. Ces espaces se caractérisent par la sobriété de leur architecture, faits de lignes épurées et de volumes très simples : escaliers, piliers, grandes dalles, le tout travaillé par des jeux d'ombres et de lumière. Ils ont inspiré la scénographie des spectacles d'Hellerau, et notamment le grand escalier de *L'Orphée* de Glück, dont une partie a été donnée pour les fêtes de 1912. Ils rappellent également furieusement cette rêverie symboliste née sous la plume d'un critique en 1889 :

« J'ai fait souvent ce rêve d'un théâtre qui serait tel : de très beaux décors baignés de lumière, une vision de terrasses blanches, d'escaliers de marbre blanc descendant vers des jardins aux bleuâtres perspectives ; une invisible mélodie flotterait, enveloppant tout comme une atmosphère, des courants de sons, lents et calmes comme des ondes. Et dans ces décors marcheraient gravement, merveilleusement drapés et modelés [...] dans de voluptueuses étoffes aux nuances faites pour le plaisir des yeux, des hommes et des femmes, des femmes surtout, aux poses nobles et belles, aux actions majestueuses ou jolies, qui de temps en temps laisseraient tomber au milieu des clartés, des harmonies, des rythmes, un vers, un très vague vers d'une sonorité parfaite »<sup>50</sup>.

---

<sup>44</sup> Lettre de Claudel à Lugné-Poe, 5 septembre 1913, *id.*, p. 125.

<sup>45</sup> Lettre de Claudel à Lugné-Poe, 11 juillet 1913, *id.*, p. 123.

<sup>46</sup> Paul Claudel, « Essai de mise en scène et notes diverses », in Paul Claudel, *Théâtre I*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 1319.

<sup>47</sup> Adolphe Appia, *L'œuvre d'art vivant*, in *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p.386.

<sup>48</sup> Pour se faire une idée de ces espaces rythmiques, on peut consulter le tome 3 des œuvres complètes d'Appia, *op. cit.*, ou bien consulter les pages suivantes : [http://www.ville-ge.ch/mah/index.php?content=6.2.1.1.1.1.&id\\_eve=319&langue=frs&sub=presse](http://www.ville-ge.ch/mah/index.php?content=6.2.1.1.1.1.&id_eve=319&langue=frs&sub=presse) et

[http://www.google.fr/imgres?imgurl=http://www.ville-ge.ch/mah/expos/images/319/03\\_Appia\\_1980\\_0054.jpg&imgrefurl=http://www.ville-ge.ch/mah/index.php%3Fcontent%3D6.2.1.1.1.1.%26id\\_eve%3D319%26langue%3Dfrs%26sub%3Dpresse&usg=\\_\\_1eHVXmig6wwDuNOK6aFskx](http://www.google.fr/imgres?imgurl=http://www.ville-ge.ch/mah/expos/images/319/03_Appia_1980_0054.jpg&imgrefurl=http://www.ville-ge.ch/mah/index.php%3Fcontent%3D6.2.1.1.1.1.%26id_eve%3D319%26langue%3Dfrs%26sub%3Dpresse&usg=__1eHVXmig6wwDuNOK6aFskx)

<sup>49</sup> Adolphe Appia, « Expériences de théâtre et recherches personnelles », cité in *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>50</sup> In François de Nion, « Théâtre », *La Revue indépendante*, janvier-février 1889, p.332.

Ces lieux scéniques ne prendront toute leur signification non pas en accueillant le drame, mais l'homme. Ils ont une « une apparence d'expectative »<sup>51</sup>, qui appelle « la présence du corps », et ne signifient rien sans lui.

L'indétermination du lieu scénique passe également par l'abolition de la distinction entre la scène et la salle. Théorisée clairement en 1918 par Appia, même si l'idée était là dès 1909<sup>52</sup>, l'abolition de la séparation scène / salle<sup>53</sup> est la condition *sine qua non* de la rénovation théâtrale :

« Proclamons-le hautement : jamais l'auteur dramatique ne libèrera sa *vision* s'il la considère toujours projetée dans un espace nettement séparé du public. Cette disposition peut-être occasionnellement désirable ; mais jamais elle ne devra demeurer dans la norme.

L'invention d'un nouveau type de théâtre ne peut se faire qu'au prix de l'abolition de cette séparation, sans laquelle il n'est pas de forme nouvelle envisageable. D'où la nécessité de transformer radicalement l'espace théâtral :

Il en résulte, inutile de le dire, que l'aménagement de nos théâtres doit évoluer vers une conception plus libérale et plus souple de l'art dramatique. Tôt ou tard, nous arriverons à ce que l'on appellera *La Salle*, cathédrale de l'avenir, qui, dans un espace libre, vaste, transformable, accueillera les manifestations les plus diverses de notre vie sociale et artistique, et sera le lieu par excellence où l'art dramatique fleurira – *avec ou sans spectateurs.* »<sup>54</sup>

En refusant dès 1908 le théâtre « trou de serrure au travers duquel nous surprenons d'indiscrète façon des mystères qui ne nous sont pas destinés »<sup>55</sup>, Appia proclame la nécessité non seulement d'une indétermination de la nature de l'espace scénique, mais d'une indistinction entre l'espace du public et celui de la scène, afin de faire du lieu théâtral une « cathédrale de l'avenir », lieu de manifestation de la vigueur de la vie sociale et artistique, manifestation de « la solidarité sociale »<sup>56</sup> que le théâtre est le plus à même d'exprimer.

Cette abolition nécessaire passe par la propagation du rythme, élément immatériel permettant de rattacher l'espace théâtral à l'espace social, liant le projet artistique à sa dimension civique, au point de faire du public des acteurs à part entière de ce qui se joue sur un espace scénique complètement fondu dans l'espace social.

## La contagion par le rythme

C'est en effet par la contagion rythmique, théorisée par Jaques-Dalcroze, que l'art pourra œuvrer pour une forme de rénovation sociale, en propageant une eurythmie généralisée, propre à guérir la société contemporaine du profond désaccord, de l'arythmie la plus anarchique dans laquelle l'ère industrielle l'a plongée. Cette dimension sociale du projet

---

<sup>51</sup> Adolphe Appia, « Expériences de théâtre et recherches personnelles », cité in *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>52</sup> Notamment dans Adolphe Appia « Style et solidarité », in *Œuvres Complètes*, *op.cit.*

<sup>53</sup> Cette idée est présente dans la pensée théâtrale des symbolistes, notamment par le recours aux origines initiatiques du théâtre grec. C'est le cas de la modélisation du « drame ésotérique » de Jules Bois et du « théâtre initiateur » d'Edouard Schuré. Voir à ce titre Anne Pellois, « Utopies symbolistes, fictions théâtrales de l'homme et de la Cité », *op. cit.*, pp. 225-230 et pp. 515-529.

<sup>54</sup> Adolphe Appia, « Préface à l'édition anglaise de *Musik und inscienerung* », *op. cit.*, p. 334.

<sup>55</sup> Adolphe Appia, « Notes sur le théâtre » [1908], in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p.63.

<sup>56</sup> Adolphe Appia, « Préface à l'édition anglaise de *Musik und inscienerung* » [1918], in *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 334.

Dalcrozien est, nous l'avons vu, évacuée par Claudel, qui ne pensera le rythme que par la question du chœur, c'est-à-dire strictement circonscrite à l'espace scénique, et dans sa dimension vocale et musicale. Ce sera le fondement de sa collaboration avec Milhaud sur le projet de *l'Orestie* dans les années vingt<sup>57</sup>. Néanmoins, cette question du rythme est essentielle lorsqu'il s'agit de penser la fonction de l'utopie théâtrale dans la transformation sociale, son mode de contagion en quelque sorte. La fonction du rythme varie selon que la réflexion s'inscrit dans un rapport traditionnel spectacle / public, ou qu'elle en abolit justement les frontières.

Encore une fois, le théâtre symboliste théorise cette communication rythmique scène-salle, avant que celle-ci ne soit magistralement orchestrée par la réflexion conjointe d'Appia et de Jaques-Dalcroze, puis repensée au-delà de l'expérience par Appia. C'est par la métaphore musicale que le symbolisme théorise une réception idéale, sous les auspices de l'harmonie et de l'accord, en restant dans une configuration spectaculaire. La contagion se fait depuis la scène, depuis la représentation, vers le public. Le théâtre serait le lieu d'où l'on sort « psychiquement accordé »<sup>58</sup>. Si le secret du plaisir théâtral est la « sympathie »<sup>59</sup>, c'est parce qu'il permet à la fois de s'accorder intérieurement et avec les autres. Dans sa préface de *La Dame à la Faulx*, Saint-Pol-Roux fait du rythme personnel le vecteur naturel de la communion entre les hommes :

Essence de vie, expression initiale, idiome indivis, il permet aux êtres les plus opposés de se fédérer dans une compréhension réciproque et de battre à l'unisson, *éoliennement*, sans toutefois perdre leur caractère idiosyncratique, devant le multiple frémissement de la nature et du mystère<sup>60</sup>.

La notion de rythme est alors à la base de la communion universelle que le théâtre cherche à mettre en place, traduite par Saint-Pol-Roux en terme d'ondes, mettant en avant une communication quasi hertzienne entre le poète et le reste de l'humanité :

Parmi les éléments et l'humanité, foyers d'émission, le poète se dresse en foyer de réception susceptible d'attirer les ondes diverses et de les hospitaliser dans l'appareil de son âme pour à son tour devenir, lui poète, sous les espèces de l'œuvre, foyer de transmission vis-à-vis de la foule attentive<sup>61</sup>.

Cette perception rythmique et ondulatoire fait du poète le récepteur des ondes de l'humanité, avant d'émettre à son tour le produit de cette réception. L'art théâtral émane bien de l'humanité tout entière, mais ne peut s'exprimer qu'une fois catalysée par l'auteur.

Le travail de Dalcroze sur le rythme supprime l'intermédiaire de « l'auteur » sans pour autant totalement supprimer la représentation. Considérant l'arythmie musicale comme un symptôme de l'arythmie sociale, le travail sur l'harmonisation rythmique de l'individu, entendue comme une « éducation spéciale à créer de toute pièce, et visant à ordonner les réactions nerveuses, à accorder muscles et nerfs, à harmoniser l'esprit et le corps »<sup>62</sup>, serait le

---

<sup>57</sup> Voir à ce titre « essai de mise en scène et notes diverses » autour du projet des *Choéphores*, in Paul Claudel, *Théâtre I, op. cit.*, p.1322.

<sup>58</sup> Edouard Schuré. *Le Théâtre initiateur. La Genèse de la tragédie. Le Drame sacré d'Éleusis*. Paris, Librairie académique Perrin, 1926, p. 54.

<sup>59</sup> *Id.*, p. 163.

<sup>60</sup> Saint-Pol-Roux. « Préface de *La Dame à la faulx* », in *La Dame à la faulx*, Paris, Mercure de France, 1899. p. 15.

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> Emile Jaques-Dalcroze, *Le Rythme, la musique et l'éducation*, Lausanne, Foetisch Frères, 1965.

moyen de mener la société à une eurythmie généralisée, dans ces temps industriels où l'individu a perdu le contact avec son propre rythme, soumis aux cadences artificielles de la vie moderne. L'utilisation du rythme est ici antérieure à toute représentation. C'est bien du côté des acteurs que le rythme doit être maîtrisé, ceci afin d'en faire non pas seulement de bons acteurs ou danseurs, mais des acteurs sociaux, des acteurs dans la vie. Car la contagion, si elle passe occasionnellement par le spectacle, passe d'abord et avant tout par l'éducation. Le spectacle ne doit pas être autre chose qu'un pis aller, une étape, une forme de démonstration. Ce n'est pas la contemplation des rythmiciciens au travail qui contribuera à l'harmonisation sociale, mais bien la formation de tous à la rythmique. D'où la nécessité, formulée dès 1906 par Appia, de rester dans « l'enceinte sereine, l'atmosphère féconde de l'école », dans l'attente que soit atteint cet objectif, « aujourd'hui irréalisable », qu'est la « renaissance de la personnalité d'où s'épanouira ensuite une renaissance de l'art »<sup>63</sup>. Pour autant, Dalcroze voit dans la « fête scolaire » une forme de « fête spirituelle et artistique où spectateurs et acteurs partageaient la même émotion artistique »<sup>64</sup>, rejoignant par là les modalités de contagion théorisées par les symbolistes, et ne sortant pas encore de la modalité du spectacle.

C'est Appia qui, une fois consommée la rupture avec Dalcroze en 1913 autour des réalisations de fin d'année, va le plus loin dans l'utopie théâtrale, appelant de tous ses vœux la dissolution du théâtral dans le social.

Dès 1909, Appia rêvait, à partir des fêtes données en Suisse, d'un art qui jaillirait « de notre cœur à tous », et qui serait représenté « par notre corps à tous »<sup>65</sup>, sans que soit évidente la nécessité d'« offrir ces fêtes ... en spectacles ! », c'est-à-dire sans que soit nécessaire la présence des spectateurs. Et de terminer par l'importance de ce qu'il appelle « la fiction vivante » comme « porte triomphale qui donne accès à tous les autres arts ; en elle nous témoignons de notre conscience esthétique et de nos sentiments d'étroite solidarité »<sup>66</sup>. En 1918, il résume la fonction de la musique et du rythme dans le processus d'abolition du théâtre :

La « culture harmonieuse du corps obéissant aux ordres profonds d'une musique faite à son intention tend à vaincre notre passif isolement de spectateurs, pour le changer en un sentiment de responsabilité solidaire, de collaboration en quelque sorte implicitement contenue dans le fait même d'une représentation. Ce terme de *représentation* deviendra peu à peu un anachronisme, même un non-sens. Nous voudrions tous agir d'un accord unanime. L'art dramatique de demain sera un *acte social* auquel chacun apportera son secours. Et qui sait ? – peut-être arriverons-nous, après une période de transition, à des fêtes majestueuses où tout un peuple participera ; où chacun de nous exprimera son émotion, sa douleur et sa joie, et où personne ne consentira plus à rester spectateur passif »<sup>67</sup>.

Tout est dit dans ce passage, la nécessité de lutter contre la passivité pour parvenir à ressentir ce qu'il appelle ailleurs « la loi de solidarité esthétique »<sup>68</sup>, l'abolition du rapport scène-salle jusqu'à la disparition de la notion même de « représentation », l'intégration de l'art dramatique dans la vie sociale, non pas sa disparition, mais son intégration complète dans

---

<sup>63</sup> Adolphe Appia, « L'expérience du rythme », in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 38. [article paru dans le *Journal de Genève*, le 16 septembre 1906, co-signé avec Henri Odier].

<sup>64</sup> Allocution aux élèves par Jaques-Dalcroze en 1913, cité in Adolphe Appia, *Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 132.

<sup>65</sup> C'est Appia qui souligne.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> Adolphe Appia, « Préface à l'édition anglaise de *Musik und Inscienerung* », *op. cit.*, p. 334

<sup>68</sup> Adolphe Appia « Style et solidarité », in *Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 71.

le fonctionnement social, jusqu'à l'élever au niveau d'un « acte social », associé au paradigme de la fête, faisant de tous des acteurs, au sens premier du terme. En 1918, ce théâtre est encore « à venir », et Appia confiera au livre l'élaboration de son projet de théâtre. Dans *L'œuvre d'art vivant* paru en 1921<sup>69</sup>, il théorise l'avènement de « l'art social », « non pas les beaux-arts mis à la portée de tous, mais tous s'élevant jusqu'à l'art »<sup>70</sup>, non pas dans une logique de spectacle, mais dans la nécessité de l'« éprouver »<sup>71</sup>, afin qu'advienne ce « grand inconnu » qu'est « le corps collectif », encore à l'état de « grande force latente et qui attend »<sup>72</sup>.

## Conclusion

S'il est indéniable que l'expérience artistique d'Hellerau a nourri les arts de la scène tout au long du 20<sup>e</sup> siècle, la dimension sociale de l'expérience n'a pu, à cause de la guerre, se développer jusqu'à son terme. La nature même du projet, nécessitant une longue et progressive éducation de toute une société, afin que le théâtre se confonde avec la vie, ne pouvait se développer complètement, et cette « utopie faite chair »<sup>73</sup>, si elle a révolutionné la mise en scène et la scénographie, n'a pas atteint ses objectifs sociaux.

La question majeure soulevée par cette perspective utopique réside dans le fait que le théâtre a tendance à s'y dissoudre. En effet, il semblerait que la forme théâtrale, qui met en présence acteurs et spectateurs dans un même espace, ne puisse se maintenir à partir du moment où s'élabore une pensée de la contagion du processus artistique. Si la rythmique dalcrozienne est entendue comme un outil de développement et de régénération d'une société future, alors le théâtre, foyer d'émission de cette harmonisation à venir, deviendra inutile. Le théâtre-école serait ainsi pensé comme un laboratoire, propre à tester une forme de lien entendu comme harmonisation de soi à soi et de soi aux autres. Si la propagation de ce lien s'inscrit dans le maintien de la relation spectaculaire – ce qui se passe sur scène valant pour sa vertu exemplaire – alors le théâtre demeure sous forme de représentation de ce qui doit être et non pas de ce qui est, comme forme parfaite, idéale, d'un devenir vers lequel tendre dans la réalité. Si cette propagation passe par sa mise en pratique, alors le théâtre est voué à la disparition, non pas faute d'acteurs, puisque tous seraient amenés à intégrer le principe rythmique dans leur vie, mais faute de spectateurs.

## Pour citer ce document

Anne Pellois, «Du théâtre nulle part situé à la cathédrale de l'avenir : utopies de théâtre entre deux siècles», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Réinventer le cercle, mis à jour le : 10/01/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/agon/index.php?id=1278>.

---

<sup>69</sup> Ainsi que dans *Le Geste de l'art*, écrit en 1921, resté inédit par son auteur.

<sup>70</sup> Appia, *L'œuvre d'art vivant*, in *Œuvres Complètes*, op. cit., p.390.

<sup>71</sup> *Id.*, p. 394.

<sup>72</sup> *id.*, p. 397.

<sup>73</sup> Introduction de Marie L. Bablet-Hahn in Adolphe Appia, *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 50

