

L'ART DE LA RECITATION ET DE LA DECLAMATION ¹

Rudolf Steiner et Marie Steiner von Sivers

Première conférence - Dornach , le 29 septembre 1920

Meine sehr verehrten Anwesenden !

Durant ces cours , il s'agira d'attirer l'attention , ne serait-ce qu'à titre d'esquisse , sur quelques faits en rapport avec l'art de la récitation et de la déclamation . Nous partirons pour cela de l'activité de la récitation et de la déclamation elle-même . De sorte que nous puissions voir d'une certaine façon se dresser d'un côté la pratique et de l'autre côté la réflexion (litt.: considération) sur cette pratique . Nous prendrons aujourd'hui pour point de départ notre récitation , laquelle nous servira ensuite de base pour la réflexion (considération) que nous devons mener , à savoir une partie du septième tableau de mon premier *Drame-Mystère La Porte de l'initiation* , ce tableau qui d'une certaine façon se déroule dans le monde spirituel , s'y déroule de telle façon qu'il se fonde complètement sur cette vision de la connexion des mondes spirituel , psychique et physique se révélant à la science de l'esprit d'orientation anthroposophique . Ce septième tableau se déroule dans un certain sens dans le monde spirituel , mais il représente tout à fait des personnages qui en tant que tels appartiennent au monde physique , qui ne sont pas le moins du monde conçus comme des symboles ou des allégories , mais qui sont conçus de telle sorte qu'ils se tiennent devant nous dans une réalité vivante . Les quatre personnages : Maria , Philia , Astrid , Luna représentent donc tout à fait des personnalités du monde physique . Mais la conscience des personnalités du monde physique peut prendre une forme telle - cela se manifestera encore sous les aspects les plus divers dans mes conférences suivantes - que l'être humain se trouve tout autant dans le monde spirituel avec une conscience élevée et éveillée qu'il se trouve dans le monde physique par sa conscience habituelle des objets , liée à ses sens .

La vie humaine dans ses profondeurs ne donne pas seulement le jour aux forces de l'élément instinctif ou à celles de l'intelligence ordinaire , au contraire , elle produit aussi ces forces qui sont impulsées intérieurement à partir des mondes psychiques et des mondes spirituels . Et si l'on ne veut pas que le déroulement d'un drame ne représente l'homme d'une certaine façon qu'unilatéralement , en tant qu'être purement sensible , mais le représente au contraire dans sa totalité , tel qu'il se révèle , le monde psychique et

¹ Titre original *Die Kunst der Rezitation und Deklamation* , un cycle de trois conférences tenues entre le 26. September und 16. Oktober 1920 au Goetheanum , dans le volume *Die Kunst der Rezitation und Deklamation* aux Éditions Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum Dornach 1928

spirituel vivant alors en lui en tant qu'impulsions , on doit alors nécessairement dans le cours de l'action ajouter à ce qui se déroule dans le monde physique des choses qui soustraient toute l'action au monde physique pour la transporter dans une sphère spirituelle . C'est ainsi que le tableau qui se déroule ici , qui est le septième tableau de mon *Drame-Mystère La Porte de l'initiation* , sera tout à fait à considérer comme l'expression d'impulsions spirituelles , mais œuvrant à travers l'homme physique . Seulement , dès lors qu'on ne donne pas de telles représentations du suprasensible , d'une manière symbolique ou allégorique ou de toute autre manière , à partir de n'importe quelles imaginations créatrices ou d'une quelconque mystique nébuleuse , mais qu'on les donne à partir des véritables expériences du monde suprasensible , on est alors obligé de recourir à de tout autres représentations que celles dont on doit se servir par ailleurs dans la vie physique . Dans la vie physique , les représentations qui se rapportent à la vie morale et religieuse se dissocient . Elles ont un caractère plutôt inconsistant , un caractère de chose abstraite , difficile à appréhender . En revanche , ces autres représentations qui se rapportent à la nature ont un caractère d'évidence manifeste , qui leur confère des contours nets , etc. Quiconque est sensible à la façon dont une parole aux contours nets se détache , à l'audition , d'une parole sans forme , d'une parole qu'il faut davantage ressentir musicalement , remarquera partout les moments où cette parole intérieurement plastique se transforme en une parole intérieurement musicale .

Mais lorsqu'on est obligé de porter l'action dans le monde spirituel , il faut alors capter une synthèse en quelque sorte . Il faut trouver la possibilité de dissoudre suffisamment la plasticité de la parole pour qu'elle ne se perde pas en tant que plasticité mais qu'elle soit amenée tout de même à prendre en même temps immédiatement une qualité musicale . C'est une diction plastique et musicale qui doit s'instaurer , car il n'y a plus de dissociation entre l'élément moral et religieux et l'élément naturel et physique , mais une progression synthétique régulière . C'est ainsi que dans cette scène qui va vous être récitée , vous allez entendre comment les choses sont au fond dépeintes à partir d'un ordre de représentations intérieures tout autre que celui dont nous avons l'habitude dans la vie quotidienne , ou celui de l'art dramatique habituel . Les faits qui y sont évoqués et décrits le sont à partir d'un ordre de représentations qui contient en une unité à la fois ce que sont la nature , les puissances naturelles élémentaires , les forces naturelles élémentaires et ce qui , à travers ces forces naturelles élémentaires , a en même temps une signification morale et éthique . L'élément physique devient en même temps un élément moral , on fait descendre l'élément moral dans une figuration physique . On ne peut plus distinguer dans cette sphère entre ce qui se passe dans l'ordre physique et ce qui se passe dans l'ordre éthique , car les faits éthiques se déroulent sous la forme de faits physiques , les faits physiques se déroulent dans le domaine propre aux faits éthiques . Et ceci exige un traitement tout à fait particulier de la langue , et dans cette forme d'écriture , ce traitement de la langue ne peut avoir lieu autrement , artistiquement , qu'en ne partant plus du tout de la pensée abstraite (représentative).

N'est-ce pas , j'ai bien le droit de parler des expériences que j'ai faites moi-même lors de la composition de mon drame . J'ai donc le droit de dire : il n'y a pas de pensée qui vive là-dedans , bien au contraire tout ce que vous allez entendre réciter et déclamer maintenant a été entendu , entendu en esprit bien sûr , tel que cela retentit ici directement . – Il ne s'agit donc pas de quelque chose comme l'appréhension d'une pensée que l'on transpose ensuite en paroles mais de la vision directe de ce que vous allez voir représenter maintenant , de façon à le voir précisément résonner et prendre forme intérieurement , tel que cela vient à la représentation . Il n'y a rien d'autre à faire dans ce genre de représentation que de reproduire extérieurement ce qui apparaît ainsi intérieurement à cette vision immédiate .

Cela n'est cependant pas sans induire aussi une manière bien déterminée de caractériser les personnages , et vous verrez comment il faut distinguer nettement les uns des autres les quatre personnages de Maria , Philia , Astrid et Luna . Nous ne mentionnerons pas explicitement le nom des personnages correspondant à chaque réplique ; nous n'entendrons que le contenu même de leurs paroles , car la différenciation s'est faite tout simplement d'elle-même dès que l'on a entendu ce qui s'exprimait en tant que Maria , dès que l'on a entendu ce qui s'exprimait tout simplement comme ce qui , dans la vision supérieure , dans une conscience élevée , se ressent au milieu des puissances naturelles œuvrant en même temps dans l'ordre éthique , et se laisse inspirer de telle façon , par cette sensation de présence au sein de ces puissances de la nature œuvrant en même temps dans l'ordre éthique , qu'elle l'exprime à travers le langage . C'est quelque chose qui représente en quelque sorte un sentiment pénétrant totalement dans la nature , dans la mesure où elle est déjà éthique , et dans l'ordre éthique , dans la mesure où il est déjà nature .

En Philia devait apparaître une personnalité en un certain sens entièrement imprégnée d'une capacité d'amour , mais tout à fait sous la forme d'un personnage humain . Elle se révèle comme un personnage humain simplement quand on sent résonner , lorsqu'on a de la sensibilité pour cela , ce qu'une personnalité totalement pénétrée d'amour a à dire et à faire en face de ces sensations , représentations , manifestations et visions qui se produisent du fait de Maria . Astrid à son tour représente une personnalité entièrement comblée de ce qu'on pourrait appeler la sagesse intérieure de l'homme , telle que cette sagesse intérieure de l'homme se relie à l'œuvre des mondes par la vision la plus intérieure . Quant à Luna, elle représente ce qui se manifeste dans la conscience affermie sous forme d'activité volontaire .

Ces trois personnalités ne sont pas représentées par des symboles ou par des allégories , pas plus que Néron n'est une représentation symbolique de la cruauté , au contraire : ces trois personnalités sont des êtres humains de chair et de sang , mais de telle sorte qu'ils se différencient , de la même façon que les hommes se différencient par exemple selon leurs tempéraments dans la vie réelle , que dans une personnalité vibre complètement l'amour , dans l'autre vibre complètement la sagesse , dans l'autre complètement la

fermeté . A travers ce qui se manifeste alors , agissant ensemble plastiquement et musicalement , tandis qu'une sorte de sentir de l'élément naturel éthique d'une part et de l'élément éthique naturel d'autre part s'accorde et résonne avec la personnalité humaine portée par l'amour , illuminée de sagesse , réchauffée de fermeté , se forme le tableau du monde spirituel qu'il s'agit de représenter ici . Et peut-être peut-on précisément partir de là pour la récitation , parce que c'est à cela – comme il ressortira de l' étude qui va suivre aujourd'hui et les jours suivants – que l'on pourra montrer , quand on crée par exemple à partir de l'élément de la déclamation et de la récitation , et non à partir de l'élément des pensées , comment en résulte aussi d'une manière élémentaire et directe l'art de la déclamation . La poésie devient déclamation et récitation en même temps . De la vision intérieure naît une récitation , une déclamation , dont on peut croire qu'elle est en même temps poésie .

Tel est ce qu'il nous incombera de développer par la suite , quand nous aborderons l'étude de l'art de la déclamation et de la récitation . Madame Steiner va maintenant présenter le septième tableau de *La porte de l'initiation* .

MARIA Vous, mes sœurs,
Qui si souvent me vinrent en aide,
Aidez-moi aussi en cette heure,
A ébranler
L'éther des mondes.
Qu'il résonne harmonieusement
Et qu'une âme, en résonnant,
Il pénètre de connaissance.
Pour moi, je puis contempler les signes
Qui dirigent notre travail.
A mon œuvre, il faut
Que votre œuvre s'unisse.
Johannes, qui lutte en cherchant,
Doit être par notre activité
Élevé à l'existence vraie.
Dans le Temple, les frères
Ont tenu conseil
Sur la façon de le conduire
Des profondeurs à la lumière des hauteurs.
De nous ils attendent
Que nous soulevions en son âme
La force d'accomplir ce haut vol.
Toi, ma Philia, aspire ainsi
La claire essence de lumière
Éparse dans les lointains cosmiques,
Emplis toi du charme mélodieux
Né de la puissance de l'âme,
Et confère-moi
Les dons que tu recueilles
Aux fondements de l'esprit.
Je les mêlerai alors
Aux rondes animatrices des sphères.

Et toi aussi, Astrid, de mon esprit le reflet aimé,
Génère force d'obscurité
Dans la lumière ruisselante
Pour en faire briller les couleurs.
Et ordonne les essences sonores
Pour que vive en résonnant
La substance qui tisse les mondes.
A l'intelligence du chercheur,
J'accorderai alors le sens de l'esprit.
Et toi, ô forte Luna,
Qui es affermie en toi-même,
Semblable à la moelle de vie
Qui croît au cœur de l'arbre,
Unis aux dons de tes sœurs
Le reflet de ton être propre
Pour que certitude de connaissance
Soit accordée au chercheur de l'âme.

PHILIA Je veux me pénétrer
De l'être pur de la lumière
Émanée des lointains cosmiques,
Je veux inspirer en moi
La substance vivifiante des sons
Exhalée des éthers lointains,
Pour que tu puisses, ô sœur aimée,
Voir ton œuvre s'accomplir.

ASTRID Je veux filer ensemble
La lumière rayonnante
Avec les assombrissant ténèbres ,
Je veux condenser
La vie des sons.
Qu'elle résonne en fulgurant
Qu'elle fulgure en résonnant,
Pour que tu puisses, ô sœur aimée,
Conduire les rayons de l'âme.

LUNA Je veux réchauffer la substance de l'âme,
Et raffermir l'éther de vie.
Qu'ils se condensent,
Qu'ils se ressentent,
Et existant en eux-mêmes,
Se maintiennent en leur puissance,
Pour que tu puisses, ô sœur aimée,
Engendrer en l'âme qui cherche
La sûreté de la connaissance.

MARIA Du royaume de Philia
Ruissèlera le sens de joie;
Et les forces changeantes des nixes
Ouvriront
Les sens de l'âme,
Afin que, éveillé, notre ami
Puisse éprouver

Le bonheur des mondes,
La douleur des mondes. -
De ce que tisse Astrid
Naîtra une joie d'amour;
La vie fluant des sylphes
Fera lever dans l'âme
L'élan du sacrifice,
Afin que, initié, notre ami,
Puisse apporter son réconfort
Aux âmes chargées de peine,
Aspirant au bonheur. -
De la force de Luna
Montera la fermeté.
La puissance des esprits du feu
Créera dans l'âme
La certitude,
Afin que, connaissant, notre ami,
Puisse se trouver lui-même
Dans l'activité des âmes
Et dans la vie des mondes.

PHILIA J'implorerai les esprits des mondes,
Pour que la lumière de leur être
Ravisse les sens de l'âme,
Et l'harmonie de leurs paroles
Enchante l'oreille de l'esprit;
Afin que s'élève
L'ami qu'il faut éveiller,
Sur les chemins de l'âme,
Vers les hauteurs du ciel.

ASTRID Je mènerai les fleuves d'amour,
De leur chaleur réchauffant le monde,
Jusqu'au cœur même
de l'ami initié;
Afin qu'il puisse mêler
Les bontés du ciel
A l'œuvre de la terre,
Et la consécration de l'esprit
Aux enfants de l'humanité.

LUNA Je veux, aux puissances originelles,
Demander courage et force
Et les déposer aux tréfonds du cœur
De l'âme de celui qui cherche;
Afin que la confiance
En son propre Soi-même
Puisse le guider
A travers la vie.
Il se sentira alors
Sûr et affermi en lui-même.
Il cueillera de chaque instant
les fruits de la maturité
Et leur arrachera des semences

Pour des éons d'éternité.

MARIA Unie à vous, mes sœurs,
Pour cette noble tâche,
Pourra me réussir
Ce qu'ardemment je souhaite.
Voici que me presse l'appel
De l'ami éprouvé
En notre cercle de lumière.

Comme deuxième exemple , nous vous présenterons le premier monologue de l' *Iphigénie* de Goethe (1749-1832) , et ceci sous deux formes . L' *Iphigénie* de Goethe existe en effet sous deux formes . Lors de son premier séjour à Weimar , on pourrait dire dans le tout premier enthousiasme et à partir de sa toute première compréhension du mythe d' Iphigénie , Goethe a donné à ce mythe la forme d'un drame . C'est là la forme que Goethe a tout d'abord donnée à son *Iphigénie* , forme née tout à fait de l'attitude et de la perception esthétiques qui étaient celles de Goethe à Weimar , avant qu'il n'entreprenne son voyage romain . C'est pour cette raison qu'on peut appeler cette *Iphigénie* , l' *Iphigénie weimarienne* . Par la suite , durant son séjour à Rome , après s'être pénétré de tout ce que pouvait lui inspirer la contemplation de l'art grec , dans la mesure où il le percevait dans les œuvres d'art italiennes et dans d'infimes vestiges qui s'étaient encore offerts à lui de l'art grec , art qui à partir de là , a métamorphosé toute sa perception , sa sensibilité et même son attitude esthétiques , il a remanié son *Iphigénie* à Rome . Et c'est ainsi que nous connaissons cette deuxième forme de l' *Iphigénie* de Goethe , que nous pouvons appeler l' *Iphigénie romaine* . Il est extrêmement intéressant de considérer l' *Iphigénie weimarienne* et l' *Iphigénie romaine* sous l'angle de leur composition artistique , de leur composition artistique intérieure , et de voir comment l'une et l'autre de ces deux formes pénètrent dans l'élément de la déclamation et de la récitation .

Si l'on considère en effet l' *Iphigénie allemande* , l' *Iphigénie weimarienne* , je dirais qu'elle est née de cette époque de la création goethéenne dont est né aussi le merveilleux hymne en prose *A la Nature* , cet immense hymne à la nature qui commence par ces mots : "*Nature! nous en sommes entourés ..*", et qui contient ensuite d'aussi grandioses formules que "*et nous emporte avec elle dans sa course , jusqu'à ce que nous retombions , épuisés de ses bras*", et ainsi de suite . Cette image de la nature qui s'élance avec une telle puissance dans un certain type de rythme , est particulièrement caractéristique de cette époque où Goethe créait aussi dans le domaine poétique , encore sous l'impression puissante qu'avait faite sur lui artistiquement quelque chose comme la cathédrale de Strasbourg , qu'avait faite sur lui tout le gothique . Et l' *Iphigénie weimarienne* , l' *Iphigénie allemande* , est ainsi née d'une vision de l'art qui est dans son sens le plus éminent une vision germano-gothique . Goethe y manie encore la langue de telle sorte que l'on sent que tout dans cet art de la parole tend à créer quelque chose qui , dans le même geste , je dirais : se ploie et en même temps se dresse comme l'ogive de la cathédrale gothique . Nous suivons avec notre sensibilité comment ces rythmes s'interpénètrent . Ils se courbent mais ils se rejoignent , comme se rejoignent les ogives de la cathédrale gothique . Tout ce

qui pénètre si plastiquement dans la poésie de Goethe – et la poésie chez Goethe est toujours plastique – n'est évidemment pas du tout imité consciemment du gothique , mais c'est l'expression poétique de ce que Goethe a ressenti quand il s'est trouvé en face de cette immense cathédrale de Strasbourg , mais aussi surtout de ce qui se révélait par ailleurs à lui du caractère allemand . C'est pour donner une expression à des rythmes libres , comme ceux que l'absence de formalisme de ce gothique lui permettait , que Goethe a composé son *Iphigénie* weimarienne . Nous y voyons partout quelque chose de rude et noueux , quelque chose qui se tient là dans ses contours plastiques comme le font précisément certaines statues de la cathédrale de Strasbourg et d'autres œuvres semblables .

Puis Goethe se rend en Italie . Son *Iphigénie* , entre autres , est à nouveau présente en son âme . Mais elle lui apparaît toute autre maintenant qu'il vit pour la première fois sous ce ciel italien qui se voûte au-dessus de lui , non plus avec la froideur du nord mais avec la douceur du midi . De par cette nature extérieure , Goethe ressent déjà une nécessité de transmuier sa sensibilité , et voici qu'il ressent cette *Iphigénie weimarienne* qu'il a apportée avec lui à Rome comme une chose tout à fait rude et noueuse à la manière nordique , de tout à fait barbare . Et il le ressent surtout quand il compare la ligne , la ligne poétique de son *Iphigénie weimarienne allemande* avec cette sorte de ligne sensible qu'il ressent lorsqu'il il laisse agir sur lui quelque chose comme les œuvres de Raphaël . C'est cette perception des œuvres de Raphaël qui a en même temps tempéré et harmonisé le caractère rude et noueux qui existait encore dans l' *Iphigénie* que Goethe avait écrite à l'époque de Weimar . Et c'est ainsi que Goethe ressent la nécessité de réécrire toute cette *Iphigénie* . Les rythmes gothiques libres vont se transformer en un mètre strict , calme , qui nous montre : un homme qui est complètement artiste comme Goethe ne peut vivre que dans ce mètre qui s'arrondit , que dans ce mètre calme , lorsqu'il contemple au-dessus de lui le ciel bleu d'Italie et dans les musées qu'il visite , les Madones de Raphaël et la "Sainte Cécile". Cette façon de vivre intérieurement avec cet art qu'il ressentait comme l'art des Grecs , qu'il se construisait à partir des œuvres d'art italiennes , cette mue de la sensibilité est extrêmement caractéristique chez Goethe . C'est à cause de cette mue que s'imposa à lui la nécessité de refondre toute son *Iphigénie*, de sorte que nous distinguons bien nettement une attitude et en même temps une sensibilité esthétique goethéenne , telle que celle-ci s'exprime et se manifeste dans l'*Iphigénie weimarienne* (et) telle qu'elle se manifeste dans l'*Iphigénie romaine* .

Il n'est que trop naturel que quelque chose de tout cela pénètre dans les qualités de récitation et de déclamation . Dans l' *Iphigénie* de Weimar, nous avons affaire à un art qui est plutôt de la déclamation , à un art qui doit avant tout placer l'intonation dans les paroles , dans les phrases , de l'intérieur vers l'extérieur . Dans l' *Iphigénie* romaine , nous avons affaire à un art qui est davantage de la récitation , qui doit faire fluer le mètre dans son équilibre et sa régularité .

Pour que nous puissions d'abord , je dirais : voir empiriquement comment se manifestent , d'une part l'élément de la déclamation , d'autre part celui de la récitation , nous vous ferons entendre tout d'abord le premier monologue de l' *Iphigénie allemande* , dans lequel apparaîtra tout particulièrement l'élément de la déclamation qui correspond à l'art poétique goethéen . Puis nous vous ferons entendre le premier monologue de l' *Iphigénie romaine* , dans lequel apparaîtra tout particulièrement l'élément de la récitation de l'art poétique méridional , voire même rappelant encore l'Orient . Comme les deux versions représentent au fond le même motif , et que toutes deux ne se distinguent peut-être pas du tout pour une sensibilité grossière , mais se différencient radicalement pour une sensibilité subtile , nous pourrions précisément montrer par cet exemple comment la déclamation et la récitation se comportent l'une par rapport à l'autre dans l'art de la parole tel que nous le concevons ici , en tant que déclamation au sens large .

Mme Steiner va maintenant nous réciter ce monologue de l' *Iphigénie allemande* puis celui de l' *Iphigénie romaine* .

IPHIGENIE (version weimarienne en prose)

A l'air , dans votre ombre , éternelles et mouvantes cimes du bosquet sacré , comme dans le sanctuaire de la déesse que je sers , je ne pénètre jamais sans de nouveaux frissons , et mon âme ne s'habitue point en ces lieux ! Voici tant d'années que je vis ici cachée parmi vous , et toujours je me sens étrangère comme aux premières heures . Car mon désir se trouve au loin , dans le beau pays des Grecs , et toujours j'aspire à traverser les mers pour partager le destin de ceux qui me sont chers . Malheur à qui mène une vie solitaire loin de ses parents , frères et sœurs ; le chagrin ne le laisse jamais jouir du bonheur le plus haut ; ses pensées le ramènent toujours au foyer paternel , en ces lieux où le soleil doré ouvrit pour la première fois le ciel devant lui , où les jeux de ceux qui naquirent avec lui nouèrent les plus doux , les plus chers liens terrestres . – L'état de femme est le pire qui soit parmi les humains . Quand l'homme veut le bonheur , il domine , et conquiert alors la gloire sur le champ de bataille ; et si les dieux ont ourdi sa perte , il tombe , premier des siens , d'une belle mort . Tandis que le bonheur de la femme est , lui , étroitement contenu : elle doit toujours son bien-être à d'autres , souvent étrangers , et lorsque la destruction s'abat sur sa maison , un vainqueur la tire de décombres fumants et l'arrache à ses bien-aimés , mortellement atteints . – Même ici , en cet endroit sacré , me tient Thoas en honorable esclavage ! Qu'il est pesant de te servir à contrecœur , éternelle et pure déesse ! Rédemptrice ! Ma vie a dû t'être sacrifiée pour un service éternel . Moi qui ai toujours espéré en toi et espère encore , Diane , toi qui recueillis dans tes doux bras sacrés la fille réprouvée du plus grand des rois ! Oui , fille de Jupiter , l'homme dont tu exigeas la fille , Agamemnon pareil aux dieux , qui t'apporta sur l'autel sa préférée , tu l'as ramené du champ de bataille de Troie renversée dans sa patrie , heureux et couvert de gloire , tu as préservé chez eux pour lui mes frères et sœurs , Électre et Oreste , le garçon , et notre mère , ces beaux trésors , sauve-moi donc , moi que tu sauvas de la mort , sauve-moi aussi de cette vie ici , cette seconde mort !

IPHIGENIE (version romaine en vers)

A l'air , dans votre ombre , mouvantes cimes
De cet antique et sacré bosquet au feuillage épais ,

Comme dans le sanctuaire intime de la déesse que je sers ,
Je pénètre à nouveau pleine d'un secret frisson ,
Comme si j'y pénétrais pour la première fois
Et mon esprit ne peut s'habituer à ces lieux .
Voici bien des années que me garde cachée ici
Une volonté supérieure à laquelle je me sou mets ;
Mais toujours , comme aux premières heures , je m'y sens étrangère .
Car , hélas ! l'océan me sépare de mes proches ,
Et depuis le rivage , pleine de nostalgie ,
Après la terre des Grecs je languis nuit et jour ;
Et à mes longs soupirs ne répondent les mers
Que par des accents sourds et le fracas des vagues .
Malheur à qui , coupé de ses parents et frères ,
Mène une vie solitaire ! Des lèvres le chagrin
Lui arrache tout bonheur . Et toujours ses pensées
Le ramènent à la demeure paternelle , où le soleil
Ouvrit pour la première fois le ciel devant ses yeux ,
Où ceux qui naquirent avec lui en jouant s'unirent
D'un doux lien de plus en plus étroit .
Je ne me révolterai pas contre les dieux ; mais
L'état de la femme est des plus pitoyables .
Chez soi comme au combat , c'est l'homme qui gouverne ,
Et loin de sa patrie , il se tire d'affaire .
Il jouit de ses biens ; il remporte la victoire ;
Et une mort glorieuse lui réserve le sort .
Mais comme est limité le bonheur de la femme !
L'obéissance à un mari brutal est déjà pour elle
Devoir et réconfort ; mais quelle misère quand
Un destin hostile la chasse de sa patrie !
Ainsi me tient ici Thoas , honnête et noble ,
Dans un austère esclavage sacré .
Oh , avec quelle honte , je l'avoue : je ne te sers
Qu'à contrecœur et en silence , déesse ,
O , toi qui m'as sauvée ! Ma vie a dû
T'être consacrée pour un service libre .
Et toujours , il est vrai , j'ai espéré en toi et j'espère
Encore à présent en toi , Diane , toi qui m'as recueillie ,
Moi , la fille réprouvée du plus grand des rois ,
Dans tes doux bras sacrés .
Oui , fille de Zeus , toi qui au grand homme
Que tu apeuras en exigeant sa fille ,
Toi qui au grand Agamemnon , pareil aux dieux ,
Qui apporta sur ton autel sa préférée ,
Depuis les murs renversés de Troie,
Tu lui accordas de revenir dans sa patrie ,
Toi qui préservas son épouse , Electre sa fille ,
Et Oreste son fils , trésors insignes :

Enfin rends-moi à mon tour aux miens ,
Et après m'avoir sauvée de la mort ,
Sauve moi aussi de cette vie ici , cette seconde mort !

Vous avez entendu l' *Iphigénie weimarienne* , l' *Iphigénie romaine* , et peut-être y avez-vous vu qu'ici , une personnalité toute empreinte d'art a remanié une œuvre , non pas à partir d'un quelconque besoin idéal , mais purement et simplement à partir d'un besoin artistique , stylistique , à partir d'un sentiment esthétique si développé du style , que toute la sensibilité , toute l'attitude artistique qui s'expriment dans l' *Iphigénie romaine* sont différentes de celles qui s'expriment dans l' *Iphigénie germano-gothique* , dans l' *Iphigénie weimarienne* . On voit à ces deux œuvres , qui ne sont au fond qu'une seule et même œuvre , comment certaines choses ne se différencient les unes des autres qu'en fonction d'impulsions artistiques pures , car pour une sensibilité non-artistique , il n'y a à dire vrai absolument aucune différence entre les deux *Iphigénie* . Pour une sensibilité artistique , l' *Iphigénie romaine* est tout simplement une autre œuvre que l' *Iphigénie weimarienne* . On voit en même temps à cet exemple combien ce qui constitue un contenu en poésie revêt peu d'importance dans l'art poétique proprement dit . Le contenu n'est au fond que l'échelle sur laquelle s'élève l'élément vivant de l'art poétique proprement dit . Voilà ce qui doit être un principe fondamental si l'on veut considérer la récitation et la déclamation , comme de l'art véritable . Car je dirais que tout ce que nous avons à prendre en compte ici en tant que l'élément proprement dit de la récitation et de la déclamation repose sur d'aussi intimes subtilités que cette différence entre l' *Iphigénie romaine* et l' *Iphigénie allemande* . C'est de ce genre d'intimes subtilités de l'élément artistique que nous aurons à nous occuper quand , après de nouvelles expériences , nous aborderons l'étude de la déclamation et de la récitation . Nous y reviendrons lors de la prochaine de ces séances .

Deuxième conférence - Dornach , le 6 octobre 1920

Meine sehr verehrten Anwesenden !

A notre époque , à vrai dire dépourvue d'art , on n'a pas une grande conscience de la manière dont l'art de la récitation vient prendre sa place entre la parole et la lecture non-artistiques et le chant construit tout artistiquement . On a comme le sentiment , dans de nombreux cercles , que réciter est à proprement parler à la portée de tout un chacun . Ceci est bien entendu lié au fait que dans ces cercles , tout un chacun s'imagine également être capable d'écrire . Il ne viendrait guère aussi facilement à l'idée que l'on puisse du jour au lendemain être musicien ou peintre , sans avoir tout d'abord reçu une certaine éducation artistique . Si l'on considère les jugements portés couramment aujourd'hui sur l'art de la récitation , on est bien obligé de dire : il règne à dire vrai aussi peu de clarté sur la nature véritable de l'art de la récitation qu'il n'en règne sur celle de la littérature poétique . Pas même sur la manière dont cet art de la récitation doit se servir de son instrument , la voix

humaine , en relation avec l'organisme humain , pas même sur ce point ne règne un tant soit peu de clarté . Cela est sans doute lié au fait que notre époque , au fond , ne connaît pas la sensation authentique de la poésie . La poésie jouit sans aucun doute d'une relation toute autre avec la totalité de l'être humain que ne le fait la prose ordinaire , quel que puisse être le genre de cette prose . La poésie doit même nécessairement être en quelque façon en relation avec tout ce que l'homme doit reconnaître comme ce monde supérieur auquel il appartient par la partie psycho-spirituelle de son être . Mais avec la confusion qui s'est progressivement installée dans les rapports de l'être humain avec le monde suprasensible en général , s'est aussi répandue l'autre confusion , la confusion partielle , dans ces rapports de l'être humain avec le monde qui s'exprime dans l'art poétique . Je voudrais attirer l'attention sur deux faits qui résonnent jusqu'à nous depuis des temps reculés , bien que relevant de peuples différents avec des qualités différentes , spécifiques de leur moment d'évolution .

L'un de ces faits , sur lequel on passe à vrai dire si simplement aujourd'hui , est que Homère , le grand poète épique grec , commence ses deux œuvres poétiques en faisant remarquer qu'au fond , l'œuvre qu'il veut communiquer au monde ne vient pas de lui :

Chante ô Muse , la colère d'Achille le Péléide ...

Ce n'est pas Homère qui chante , c'est la Muse . Notre époque n'est plus capable de prendre cela au sérieux . Oui , au fond , ce qui se cache derrière ces premières paroles des épopées homériques , n'était déjà plus perceptible à la vision propre à l'entendement des hommes du XVIII^{ème} siècle . Car , quand Klopstock (1724-1803) a commencé à écrire sa *Messiede* , il avait sans doute en vue les premières paroles de l'œuvre d'Homère , mais il vivait à cet égard complètement dans des représentations abstraites , de type rationnel , et , à partir de ces représentations , il ne pouvait se dire qu'une chose , c'est que le Grec croyait encore à des dieux , à des muses . Le poète moderne ne sait mettre à leur place que sa propre âme immortelle . C'est pourquoi Klopstock commence par ces mots :

Chante , âme immortelle , la rédemption de l'homme pêcheur .

Ce début de la *Messiede* est précisément , je-dirais : un document des plus significatifs pour celui dont le regard peut pénétrer les choses . Et au XIX^{ème} siècle , on aura complètement perdu ce sentiment qu'Homère voulait exprimer : Quand je me manifeste poétiquement , c'est en fait une réalité supérieure qui se manifeste en moi , mon moi se retire alors , ce moi se retire alors de telle sorte que d'autres puissances se servent de l'organisation dont je me sers pour parler , des puissances spirituelles divines se servent de cet organisme de parole pour se manifester . Il faut donc bien considérer ces toutes premières paroles des deux épopées d'Homère de telle façon qu'on les aborde peut-être avec davantage de sérieux qu'on ne le fait habituellement de nos jours dans cette matière .

Mais , curieusement , une chose semblable et pourtant à nouveau toute différente retentit jusqu'à nous depuis une certaine époque de l'évolution de l'Europe du Centre , cette époque de l'évolution de l'Europe du Centre dont nous parle la *Chanson des Nibelungen* mise par écrit beaucoup plus tard . Celle-ci aussi commence d'une manière semblable et pourtant à nouveau très différente de celle d' Homère :

D'anciens contes nous disent bien des merveilles ...

D'anciens contes "Mären", – que représentent des contes pour celui qui a encore le sentiment vivant , la vision de ce genre de choses ? Il ne m'est pas possible d'exposer tout cela en détail ici , il me faut juste attirer l'attention sur ce que représente l'expression "Mar", "Nachtmar", qui désigne ce qui se manifeste dans certains rêves nocturnes provenant d'une sorte d'oppression angoissante . Ce spectre nocturne , ce cauchemar , ce sont des traces ataviques ultimes de ce que nous rappelle la *Chanson des Nibelungen* quand elle dit : *D'anciens contes nous disent bien des merveilles ...* – Quelque chose va nous être communiqué qui ne procède pas de la conscience diurne habituelle du moi , mais d'une perception se déroulant d'une manière semblable à la conscience qui vit dans les figures d'un rêve aussi vivant que l'est ce spectre nocturne des cauchemars . Ce dont il est question , là aussi , ce n'est donc pas de notre conscience ordinaire , mais de quelque chose qui , à travers la conscience ordinaire, se manifeste depuis le suprasensible . – Homère dit : *Chante , ô Muse , la colère d'Achille le Péléide ...* La *Chanson des Nibelungen* dit : *D'anciens contes nous disent bien des merveilles ...* – De quoi était-il question la première fois ? Au fond de ce que la muse produit lorsqu'elle se sert de l'organisme humain , lorsqu'elle commence à parler , à vibrer dans l'organisme humain . Nous sommes renvoyés à une musicalité qui pénètre l'homme et qui parle depuis quelque chose de plus profond que ce que sa conscience ordinaire atteint . Et quand la *Chanson des Nibelungen* dit : *D'anciens contes nous disent bien des merveilles ...* nous sommes renvoyés à ce qui traverse la conscience humaine sous la forme d'une vision analogue à la perception oculaire , à la perception visuelle . La *Chanson des Nibelungen* nous renvoie à une réalité plastique , formatrice , imaginative ; la poésie d'Homère nous renvoie à une réalité d'ordre musical . Mais par des voies différentes , toutes deux nous renvoient à ce qui dans la poésie jaillit de la nature profonde de l'homme , à ce qui saisit l'homme et s'exprime à travers lui . C'est cela que l'on doit , je dirais : posséder dans sa sensibilité , dès lors que l'on veut aussi ressentir comment la véritable déclamation permet à la poésie de se manifester lorsque cette réalité doit se servir de l'instrument humain , de l'instrument phonique de l'homme , dans lequel , comme nous le verrons par la suite , intervient aussi la totalité de l'organisme humain .

L'art et la manière dont l'homme est constitué tire son origine du monde spirituel . Mais tout l'art et la manière dont il peut mettre à son tour en mouvement son organisme quand il déclame ou récite à nouveau de la poésie , cela aussi doit être l'œuvre du travail de l'esprit à travers l'organisme humain . Et il suffit de ressentir et de percevoir la façon dont l'esprit agit dans l'organisme humain quand l'art poétique se révèle à travers la récitation , à

travers la déclamation . Ce que l'organisme humain est capable d'être devient déclamation quand il entre dans les états d'âme les plus divers . C'est pourquoi, pour entendre une telle chose se réaliser artistiquement dans tous ses détails , nous voudrions vous montrer en premier ce qui doit agir sous forme de déclamation quand on considère surtout la poésie populaire et les genres populaires ; nous voudrions ensuite nous élever à ce qui est surtout de la poésie artistique ; et nous voudrions vous montrer à quel point la déclamation doit agir tout autrement selon qu'elle résonne de ces profondeurs de la nature humaine où retentissent le sérieux , le tragique , ou de ces domaines de l'organisation humaine , je dirais : superficiels , où éclosent la gaîté , la satire , l'humour . Et ce n'est que lorsque nous nous serons procuré aujourd'hui , en quelque sorte empiriquement , une certaine perception de ces choses , que je me permettrai de faire quelques allusions aux rapports qu'entretient l'élément de la poésie avec celui de la déclamation et de la récitation , afin d'attirer l'attention sur la façon dont on peut acquérir de véritables méthodes d'auto-éducation à la déclamation et à la récitation artistiques .

Nous allons demander à Mme Steiner de déclamer ce poème de Goethe baignant effectivement tout entier dans le ton, dans l'atmosphère de la poésie populaire : *Heidenröslein* . C'est par là que nous commencerons .

Sah ein Knab' ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden,
War so jung und morgenschön,
Lief er schnell, es nah zu sehn,
Sah's mit vielen Freuden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Knabe sprach: Ich breche dich,
Röslein auf der Heiden,
Röslein sprach: Ich steche dich,
Dass du ewig denkst an mich,
Und ich will's nicht leiden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Und der wilde Knabe sprach
's Röslein auf der Heiden;
Röslein wehrte sich und stach,
Half ihm doch kein Weh und Ach,
Musst' es eben leiden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Nous allons maintenant demander à Mme Steiner de nous réciter le poème *Erkönigstochter* (La fille du roi des aulnes) qui peut rendre tout particulièrement le style populaire .

Herr Oluf reitet spät und weit ,
 Zu bieten auf seine Hochzeitleute :

Da tanzten die Elfen auf grünem Land ,
 Erkönigs Tochter reicht ihm die Hand .

« Willkommen , Herr Oluf , was eilst von hier ?
 Tritt her in den Reihen und tanz mit mir .» -

« Ich darf nicht tanzen , nicht tanzen ich mag ,
 Fröhnmorgen ist mein Hochzeittag .» -

« Hör' an , Herr Oluf , tritt tanzen mit mir ,
 Zwei güldne Sporen schenk' ich dir ;

Ein Hemd von Seide , so weiss und fein ,
 Meine Mutter bleicht's im Mondenschein .» -

« Ich darf nicht tanzen , nicht tanzen ich mag ,
 Fröhnmorgen ist mein Hochzeittag .» -

« Hör' an , Herr Oluf , tritt tanzen mit mir ,
 Einen Haufen Goldes schenk' ich dir .» -

« Einen Haufen Goldes nahm' ich wohl ;
 Doch tanzen ich nicht darf , noch soll .» -

« Und willt , Herr Oluf , nicht tanzen mit mir ,
 Soll Seuch' und Krankheit folgen dir .» -

Sie tat einen Schlag ihm auf sein Herz ,
 Noch nimmer fühlt er solchen Schmerz .

Sie hob ihn bleichend auf sein Pferd :
 « Reit heim zu deinem Bräutlein wert .»

Und als er kam vor Hauses Tür ,
 Seine Mutter zitternd stand dafür .

« Hör' an , mein Sohn , sag' an mir gleich ,
 Wie ist dein' Farbe blass und bleich ?» -

« Und sollt' sie nicht sein blass und bleich ?
 Ich traf in den Erenkönigs Reich .» -

« Hör' an , mein Sohn , so lieb und traut ,
 Was soll ich nun sagen deine Braut ?» -

« Sagt ihr , ich sein im Wald zur Stund' ,
 Zu proben mein Pferd und Hund .» -

Fröhnmorgen als es Tag kaum war ,
 Da kam die Braut mit der Hochzeitschar .

Sie schenkten Met , sie schenkten Wein .
 « Wo ist Herr Oluf , der Bräut' gam mein ?» -

« Herr Oluf , er ritt in Wald zur Stund' ,
Er probt allda sein Pferd und Hund .» -

Die Braut hub auf den Scharlach rot ,
Da lag Herr Oluf , und er war tot .

Nous allons maintenant vous faire entendre les deux poèmes de Goethe : *Olympos* et *Charon* . Avec la récitation et la déclamation , va précisément nous être donné l'occasion de montrer le poème *Olympos* , davantage tiré de l'élément imagé , à travers la déclamation , et le poème *Charon* surtout dans la métrique , parce qu'il est davantage tiré de l'élément musical , tendant à la récitation .

Olympos

Der Olympos , der Kissavos ,
Die zwei Berge haderten ;
Da entgegnend sprach Olympos
Also zu dem Kissavos :
« Nicht erhebe dich , Kissave ,
Türken – du Getretener .
Bin ich doch der Greis Olympos ,
Den die gante Welt Vernahm .
Zwei und sechzig Gipfel zähl ich
Und zweitausend Quellen klar ,
Jeder Brunn hat seinen Wimpel ,
Seinen Kämpfer jeder Zweig .
Auf den höchsten Gipfel hat sich
Mir ein Adler aufgesetzt ,
Fasst in seinen mächt' gen Klauen
Eines Helden blutend Haupt .»
« Sage , Haupt ! wie ist' s ergangen ?
Fielest du verbrecherisch ? » -
Speise , Vogel , meine Jugend ,
Meine Mannheit speise nur !
Ellenlänger wächst dein Flügel ,
Deine Klauen spannenlang .
Bei Louron , in Xeromeron
Lebt' ich in den Kriegerstand ,
So in Chasia , aufm Olympos
Kämpft' ich bis ins zwölftw Jahr .
Sechzig Agas , ich erschlug sie ,
Ihr Gefild verbrannt' ich dann ;
Die ich sonst noch niederstreckte ,
Türken , Albaneser auch ,
Sind zu viele , gar zu viele ,
Dass ich sie nicht zählen mag ;
Nun ist meine Reihe kommen ,
Im Gefechte fiel ich brav .

Charon

Die Bergeshöhn , warum so schwarz ?
Woher die Wolkenwoge ?
Ist es der Sturm , der droben kämpft ,
Der Regen , Gipfel peitschend
Nicht ist' s der Sturm , der droben kämpft ,
Nicht Regen , Gipfel peitschend ;
Charon ist' , er saust einher ,
Entführet die Verblichnen ;
Die Junge , n treibt er vor sich hin ,
Schleppt hinter sich die Alten ;
Die Jüngsten aber , die Säuglinge ,
In Reih' gehenkt am Sattel .
Da riefen ihm die Greise zu ,
Die Jünglinge , sie knieten :
« O Charon , halt , halt am Geheg ,
Halt an beim kühlen Brunnen !
Die Alten da erquicken sich ,
Die Jugend schleudert Steine ,
Die Knaben zart zerstreuen sich
Und pflücken bunte Blümchen .»
Nicht am Gehege halt' ich still ,
Ich halte nicht am Brunnen ;
Zu schöpfen kommen Weiber an ,
Erkennen ihre Kinder ,
Die Männer auch erkennen sie ,
Das Trennen wird unmöglich .

Nous passerons maintenant à des formes plus artificielles , au sonnet , et nous réciterons des sonnets de Friedrich Hebbel (1813-1863) et de Novalis (1772-1801) .

Die Sprache

Als höchstes Wunder , das der Geist vollbrachte ,
Preis' ich die Sprache , die er , sonst verloren
In tiefste Einsamkeit , aus sich geboren ,
Weil sie allein die andern möglich machte .

Ja , wenn ich sie in Grund und Zweck betrachte ,
So hat nur sie den schweren Fluch beschworen ,
Dem er , zum dumpfen Einzelsein erkoren ,
Erlegen wäre , eh' er noch erwachte .

Denn ist das unerforschte Eins und Alles
In nie begriffnem Selbstzersplitt'rungsdrange
Zu einer Welt von Punkten gleich zerstoßen :

So wird durch sie , die jedes Wesenballes

Geheimstes Sein erscheinen lässt im Klange ,
Die Trennung völlig wieder aufgehoben!

Friedrich Hebbel

Zueignung

I

Du hast in mir den edlen Trieb erregt ,
Tief ins Gemüt der weiten Welt zu schauen ;
Mit deiner Hand ergriff mich ein Vertrauen ,
Das sicher mich durch alle Stürme trägt .

Mit Ahnungen hast du das Kind gepflegt ,
Und zogst mit ihm durch fabelhafte Auen ;
Hast als das Urbild zartgesinnter Frauen ,
Des Jünglings Herz zum höchsten Schwung bewegt .

Was fesselt mich an irdische Beschwerden ?
Ist nicht mein Herz und Leben ewig dein ?
Und schirmt mich deine Liebe nicht auf Erden ?

Ich darf für dich der edlen Kunst mich weihn ;
Denn du , Geliebte , willst die Muse werden , -
Und stiller Schutzgeist meiner Dichtung sein .

II

In ewigen Verwandlungen begrüßt
Uns des Gesangs geheime Macht hienieden ,
Dort segnet sie das Land als ew' ger Frieden ,
Indes sie hier als Jugend uns umfließt .

Sie ist' s , die Licht in unsre Augen gießt ,
Die uns den Sinn für jede Kunst beschieden ,
Und die das Herz der Frohen und der Müden
In trunkner Andacht wunderbar genießt .

An ihrem vollen Busen trank ich Leben :
Ich ward durch sie zu allem , was ich bin ,
Und durfte froh mein Angesicht erheben .

Noch schlummerte mein allerhöchster Sinn ;
Da sah ich sie als Engel zu mir schweben ,
Und flog , erwacht , in ihrem Arm dahin .

Novalis

Et maintenant , pour montrer comment il faut aller chercher une autre atmosphère ,
l'atmosphère opposée , dans de tout autres domaines de l'organisation humaine en tant

qu'instrument de la poésie et de la déclamation , nous allons terminer par quelque chose d'humoristique-satirique , avec ce poème de Christian Morgenstern (1871-1914).²

Sankt Expeditus

Einem Kloster , voll von Nonnen ,
Waren Menschen wohlgesonnen .

Und sie schickten , gute Christen ,
ihm nach Rom die schönsten Kisten :

Äpfel , Birnen , Kuchen , Socken ,
eine Spieluhr , kleine Glocken ,

Gartenwerkzeug , Schuhe , Schürzen ...
Außen aber stand : Nicht stürzen !

Oder : Vorsicht 1 oder welche
Wiesen schwarzgemalte Kelche .

Und auf jeder Kiste stand
„Espedito“ , kurzerhand .

Unsre Nonnen , die nicht wussten ,
wem sie dafür danken mussten ,

denn das Gut kam anonym ,
dankten vorderhand nur IHM ,

rieten aber doch ohn' Ende
nach dem Sender solcher Spende .

Plötzlich rief die Schwester Pia
Eines Morgens : Santa mia !

Nicht von Juden , nicht von Christen
Stammen die Wunderkisten –

Expeditus , o Geschwister ,
heisst er und ein Heiliger ist er !

Und sie fielen auf die Kniee .
Und der Heilige sprach : Siehe !

Endlich habt ihr mich erkannt .
Und nun malt mich an die Wand !

Und sie liessen einen kommen ,
einen Maler , einen frommen .

Und es malte der Artist
Expeditum mit der Kiste . –

Und der Kult gewann an Breite .

² Pour ce texte comme pour les suivants , nous ne redonnons que le début du passage récité . – Nous réservant de proposer des textes français équivalents par la suite .

Jeder , der beschenkt ward , weihte

Kleine Tafeln ihm und Kerzen .

Kurz , er war in aller Herzen .

...

La récitation doit sans aucun doute suivre la poésie . Face à la poésie , elle apporte l'élément humain , l'organisation humaine elle-même , en tant qu'instrument de la représentation artistique . La façon dont on se sert de cet instrument dans le chant , dans la récitation , est certes une chose qui a été beaucoup étudiée , et certaines questions nous ont déjà donné l'occasion de signaler à quel point il existe de nos jours , de notre point de vue , toutes sortes de méthodes , méthodes sur méthodes , susceptibles de vous faire désapprendre toute relation saine avec le chant et la récitation . Mais d'une certaine façon , nous avons perdu le lien intérieur profond qu'entretiennent l'expression et la manifestation poétique s avec l'organisation humaine . Je vais devoir partir aujourd'hui de considérations apparemment très physiologiques , pour pouvoir précisément vous montrer la prochaine fois , grâce à ce passage par la physiologie , ce que veulent à proprement parler la poésie et son interprète , la récitation, la déclamation .

Regardons tout d'abord à ce propos ce dont il a déjà été beaucoup question ces jours-ci dans ces conférences³, le système rythmique de l'homme . Cet homme s'organise en plusieurs systèmes : son système neurosensoriel , l'instrument proprement-dit du monde des pensées , du monde des représentations sensorielles , etc. ; son système rythmique , l'instrument proprement-dit du développement du monde du sentiment et de tout ce qui , depuis le monde du sentiment , intervient alors en s'y reflétant dans le monde des représentations ; son système métabolique , à travers lequel bat la volonté , en qui la volonté trouve son véritable instrument physique .

Regardons en premier lieu le système rythmique . Dans ce système rythmique , deux rythmes s'interpénètrent d'une étrange façon . Nous avons tout d'abord le rythme de la respiration , différencié il est vrai comme chez tout être vivant , différencié individuellement pour chaque être humain , mais pour l'essentiel régulier , de sorte que chez l'homme sain , nous pouvons observer seize à dix-neuf respirations par minute . En deuxième lieu , nous avons le rythme du pouls , qui est en rapport direct avec le cœur . Si nous tenons compte à nouveau qu'avec ces rythmes , nous avons affaire à des fonctions du vivant , nous ne pouvons évidemment pas nous fonder sur une formule pédante , mais nous pouvons dire d'une façon générale que le nombre des pulsations évolue pour l'organisme humain en bonne santé autour de soixante-douze . Si bien que nous pouvons dire que le nombre des pulsations est à peu près le quadruple de celui des respirations , que pour une respiration , on compte quatre pulsations . Nous pouvons ainsi nous représenter que la respiration se

³ Rudolf Steiner fit ces trois conférences en marge du premier cours universitaire (Hochschulkurs) qui eut lieu dans le Goetheanum encore en chantier durant l'automne 1920 et auquel il est fait allusion ici , il s'agissait du même auditoire composé de proches collaborateurs qui travaillaient au Goetheanum et d'invités venus pour assister au cycle de conférences du cours .

déroule au sein de l'organisme humain , et que le rythme de la pulsation vient battre à quatre reprises au sein de ce processus pendant le temps d'une respiration .

Or , considérez un instant en esprit cette concordance du rythme propre à la pulsation avec celui de la respiration , considérez ce clavier intérieur , vivant, aimerais-je dire , où le rythme de la pulsation bat dans la sensation , dans le sentiment , en fonction du rythme de la respiration . Et maintenant représentons-nous un peu la chose suivante : représentons-nous un cycle respiratoire , aller et retour , puis un deuxième , inspir et expir , avec les battements du rythme cardiaque . Représentons-nous cela de telle sorte que nous puissions y voir - cela aura déjà attiré votre attention lors de conférences isolées - le rythme de cette pulsation , qui pour l'essentiel est lié lui-même au métabolisme - il bat dans le métabolisme -, représentons-nous que dans le rythme de la pulsation , la volonté , j'aimerais dire , bat vers le haut , nous avons ainsi les battements de la volonté qui viennent battre dans les expressions du sentiment propre au rythme respiratoire . Supposons que nous articulions ces battements de la volonté et que nous les articulions de telle façon que nous poursuivions ces battements de la volonté jusque dans les paroles , en articulant intérieurement ces paroles nous-mêmes en quelque sorte ; disons : long-court-court ; long-court-court ; long-court-court sur la première respiration ; puis nous faisons une pause , une sorte de césure , nous nous interrompons , puis nous passons à la respiration suivante qui l'accompagne , avec les battements du rythme cardiaque : long-court-court , long-court-court , long-court-court :

// - v v - v v - v v // - v v - v v - v v

et nous obtenons , en faisant accompagner deux respirations par les battements du pouls leur correspondant , à l'intérieur desquels nous ne marquons qu'une seule pause , une pause respiratoire – nous obtenons l'hexamètre .

Nous pouvons dire : cet antique mètre grec , d'où est-il donc issu ? Il est issu de l'accord entre la circulation sanguine et la respiration , et le Grec voulait , après avoir réprimé son moi , tourner ainsi sa parole vers l'intérieur en ordonnant les mots d'après les pulsations et en les laissant jouer sur le souffle . Il manifestait ainsi dans la parole elle-même toute son organisation intérieure en tant qu'organisation rythmique . La parole résonnait ainsi comme l'accord du rythme cardiaque et du rythme respiratoire . C'était chez lui plutôt musical . Chez lui , chez le Grec , cela montait plutôt de l'élément volontaire , cela montait des battements de la pulsation vers le rythme respiratoire .

Vous savez que le dernier reste atavique de l'ancienne vision clairvoyante que l'on a connu sous forme d'images , le cauchemar , le spectre nocturne du songe , s'exprime dans des images , et qu'il est lié au processus respiratoire , que, sous sa forme malade , pathologique de l'oppression angoissante du cauchemar , il est encore lié à la respiration .

Admettons maintenant – soit, appelez cela une hypothèse, pour moi, c'est plus qu'une hypothèse - qu'à cette époque originelle où il se ressentait encore intérieurement, l'homme partait davantage du souffle, il allait davantage du haut vers le bas, et il plaçait alors sur une respiration : " Uns ist in alten Mären " – à nouveau trois accents, trois fois en quelque sorte la perception de la pulsation venant battre dans le souffle et s'exprimer dans l'expérience vécue, expérience qui est davantage d'ordre visuel, mais qui s'exprime par des variations dans l'expression, par le temps fort accentué et le temps faible non-accentué. En grec, nous disposons surtout du mètre : long-court-court ; long-court-court ; long-court-court. Dans les vers nordiques, nous disposons surtout de l'élément déclamatoire, temps fort, temps faible ⁴ :

Uns ist in alten Mären Wunders viel geseit
 Von Heleden lobebären, von grosser Arebeit .

C'est la concordance du rythme de la respiration avec le rythme du cœur, avec le rythme de la pulsation. Et de même que le Grec y percevait un élément musical, par conséquent le représentait par le mètre, de même l'homme nordique y percevait-il un élément plastique qu'il représentait par des variations de la parole, dans les temps forts, les temps faibles. Mais ce qui a toujours existé, c'est la connaissance que l'on plonge dans un élément de la conscience dans lequel le moi s'abandonne à l'entité spirituelle et divine qui se manifeste à travers l'organisme humain, qui se forme cet organisme humain, pour jouer en lui à travers le ton propre à la pulsation du cœur, à travers le processus de la respiration, à travers le courant de l'expiration et de l'inspiration.

// U – U – U – U // – U – U –

Vous savez qu'on a inventé beaucoup de méthodes de respiration ; qu'on s'est beaucoup interrogé sur la façon de manier le corps de l'homme pour qu'il apprenne à chanter ou à réciter correctement. Mais ce dont il s'agit en fait, c'est plutôt de pénétrer dans le véritable mystère de la poésie, de la récitation et de la déclamation. Car toutes deux découlent de cette perception véritablement sensible-suprasensible de la concordance de la pulsation sanguine, qui est régulée par le cœur, avec le processus de la respiration pulmonaire. Et l'on apprend à comprendre chaque forme particulière de vers – nous le verrons la prochaine fois –, chaque forme poétique particulière, y compris la rime, l'allitération, l'assonance, dès lors que l'on sait comment partir de la perception vivante de l'organisme humain tel qu'il est lorsqu'il se sert de la parole comme d'un

⁴ Il faut distinguer les façons dont les effets de cette alternance sont prise en compte en musique et en parole : *Hochton* (germ.), temps fort, *thésis* (gr.) frappé du pied sur le sol en musique et en danse correspond au moment de la note accentuée, c'est le moment où l'accent qui pèse et renforce la puissance de la voix en fait s'élever le ton, il faut donc un effort particulier lors de la parole si à ce moment on veut conduire la voix vers le bas car elle tend spontanément à s'élever ; *Tiefton* (germ.), temps faible, *arsis* (gr.) levé du pied du sol en musique le moment de la note inaccentuée, c'est le moment où l'accent étant suspendu la voix s'affaiblit et le ton s'abaisse, il faut donc un effort particulier lors de la parole si à ce moment on veut soutenir la voix car elle tend spontanément à s'estomper. Cultiver la pose de la voix par le chant pour la diction parlés est dans cette perspective contreproductif et renforce la tendance fort répandue exagérer les accentuations. – Le fait d'utiliser le terme d' *ictus* (lat.) pour indiquer l'accent tonique fort dans le langage ne change pas le phénomène ni sa complexité. Ndt.

élément artistique . C'est pourquoi il est bien justifié que , d'une façon plus ou moins imagée , des hommes qui s'y entendent aient parlé de la poésie comme d'une langue des dieux . Car en fait cette langue des dieux , elle ne parle pas de mystères du moi humain périssable , elle parle à la conscience humaine de mystères cosmiques d'une façon musicale , d'une façon plastique . Elle en parle quand on joue sur la respiration humaine à travers le cœur humain à partir de mondes suprasensibles .

Troisième conférence - Dornach , le 13 octobre 1920

Meine sehr verehrten Anwesenden !

On ne peut bien entendu qu'esquisser dans ses grands axes l'essence de la déclamation , car en exposer l'essence intégralement exigerait d'entrer dans une quantité de détails , au fond intimes , de la vie physique , psychique et spirituelle de l'homme . Nous avons pu voir la dernière fois comment la circulation du sang , les battements du pouls et le rythme de la respiration s'accordent de façon tout à fait remarquable à l'intérieur de l'organisme humain , lorsque retentit ce qui doit retentir dans la déclamation ou la récitation d'un poème , ce vers quoi le poète tendait déjà en quelque sorte en créant son œuvre d'art . La récitation et la déclamation se situent en effet juste au milieu entre le chant et la simple parole . Tout ce qui est encore en quelque sorte lié dans le chant à des proportions numériques se trouve métamorphosé dans la parole en un intense élément intérieur . Quand nous exprimons la parole , c'est d'une certaine façon comme si les éléments vivant dans le chant se trouvaient comprimés , passant de sa dimension spatiale à une structure plane , mais une structure plane qui par sa force intense exprime – et alors bien entendu d'une autre façon – , tout ce qui est aussi contenu dans l'élément du chant . Et c'est entre les deux , entre le chant et l'expression prosaïque – que se situent la récitation et la déclamation . On aimerait dire : la récitation et la déclamation représentent un chant qui, en voie de devenir simplement parole , a été retenu et s'est arrêté au milieu de ce chemin . C'est justement pour cela qu'il est si extraordinairement difficile de saisir l'essence de la récitation et de la déclamation , parce que dans un certain sens cela représente un milieu . Et en particulier concevoir les deux composantes de cet art , très différentes l'une de l'autre : l'une , la déclamation , l'autre , la récitation , constitue un travail d'observation psychocorporelle des plus intimes . Et pourtant , le fait que l'on soit plutôt en train , tantôt de réciter , tantôt de déclamer , est profondément fondé dans l'être de la poésie .

Ceci est fondé dans l'être de la poésie de cette façon que ce qui se déroule dans l'élément du chant , dans celui de la musique , dans la hauteur des sons , dans les harmonies, etc. et qui y mène en un certain sens une existence extérieure , s'intériorise à un tel point qu'il ne reste plus de ce caractère extérieur que le temps , tel qu'il s'exprime à travers le mètre , à travers la syllabe longue ou courte . Quand nous cherchons avant tout l'essence du mètre dans la récitation , que nous nous sommes par conséquent dépouillés de la hauteur

et même de la couleur des sons , etc., que nous nous sommes dépouillés de tout ce qui s'exprime dans des harmonies ou d'autres choses du même genre , mais que continue encore à planer une certaine différenciation , nous ne sommes pas encore parvenus à ce qui se manifeste quand nous progressons jusqu'à ce mode de la parole où est effacée et disparaît également la différenciation pour la substance proprement dite de la parole . Quand nous progressons vers la récitation , nous nous saisissons de notre instrument corporel de la manière suivante .

La récitation repose pour l'essentiel sur le processus qui se déroule quand l'air du souffle que l'on inspire pénètre dans notre corps au moment de l'inspiration , et, de là , du fait de l'inspiration , se prolonge tout d'abord par son rythme dans les mouvements du liquide céphalo-rachidien , lequel remplit également le canal cérébro-spinal , jusqu'à l'appareil neurosensoriel du cerveau . Le rythme du souffle vient pour ainsi dire heurter les organes de la représentation , mais le processus s'arrête alors en chemin en quelque sorte . Parcouru jusqu'à son terme , ce chemin devient le processus de la respiration dans lequel l'inspiration est relayé ensuite par l'expiration , car pour le rythme , les deux moments sont nécessaires . Mené jusqu'à son terme , ce processus engendre alors la représentation prosaïque ; mais quand on le retient avec sa conscience avant son terme ultime , et que par conséquent le mètre qui provient du rythme du souffle n'est pas détruit , alors se forme ce qui vit dans la récitation . De sorte que nous disons : ce qui doit se manifester dans la récitation est une métamorphose progressive de l'observation du monde en représentation . C'est pour cela que la récitation est essentiellement l'art de la description propre à l'épopée , à la poésie narrative .

Nous avons l'autre extrême , la déclamation . Celle-ci est précisément liée au processus inverse , à ce processus qui , dans la vie de l'âme proprement dite , ne se rattache pas à l'élément des représentations mais à celui de la volonté . Or, lorsque nous voulons , lorsque nous nous engageons dans une impulsion volontaire , qu'est-ce qui au fond est alors effectivement surmonté , de façon inconsciente seulement pour la plupart des personnes , il est vrai , mais aussi consciemment pour celles qui savent exercer l'observation de soi ? Ce qu'on surmonte alors , en vérité , c'est toujours un monde d'harmonisation , un monde où s'élaborent des consonances , un monde où s'élaborent des dissonances , à partir de concordances et de discordances intérieures . C'est finalement à partir d'harmonies , à partir d'un vécu intérieur très semblable à ce qui se dissipe dans le processus musical , que se forme l'impulsion volontaire , lorsque la pression du souffle , qui en montant a touché le cerveau , reflue à nouveau , et redescend par le canal cérébro-spinal pour venir toucher alors l'ensemble du processus métabolique , pour , à travers la circulation du sang , venir toucher à son tour la pulsation . Dans ce mouvement du haut vers le bas , ce qui vit dans l'homme en fait d'harmonies , de dissonances et de consonances intérieures , combattues et surmontées , est en quelque sorte introduit dans notre élément volitif , dépendant avant tout lui-même de l'expiration . Si bien que c'est précisément l'élément opposé qui s'exprime dans ce qui retentit dans la parole lorsque la parole est porteuse d'une impulsion volontaire .

Et quand nous faisons résonner dans un poème ce qui vit en fait en nous , quand nous ne racontons pas superficiellement , mais que nous projetons au dehors , comme nous conduisons le souffle au dehors , ce qui vit en nous , alors nous entrons dans l'élément dramatique . Mais bien sûr cela ne peut, cela ne doit être considéré que comme le dernier pas , car alors , cet élément dramatique émerge et se développe aussi dans l'élément épique , par exemple lorsque , de par les dispositions d'un peuple , l'épique est ainsi fait que , de par les dispositions de ce peuple , ceux qui expriment cet élément épique dans leur poésie saisissent l'homme intérieurement , pour précisément , en le représentant extérieurement , manifester au-dehors la vie intérieure de l'homme . Alors , lorsque le caractère du peuple s'y prête , un élément dramatique retentit au sein de l'élément épique . La récitation devient déclamation .

Comment cela se passe-t-il , c'est ce que nous allons vous montrer aujourd'hui en écoutant réciter tout d'abord un extrait du début de l' *Achilleis* de Goethe , où Goethe s'est vraiment complètement plongé dans le sentiment et la métrique épiques des Grecs , dans l'hexamètre qui repose complètement sur la métrique , où par conséquent le mouvement intérieur fait prédominer dans le saisissement de la conscience le processus d'inspiration tendu vers la représentation . Nous verrons ensuite à l'opposé un passage épique tiré du monde nordique , de l'antiquité nordique , un morceau de la très grandiose épopée populaire finnoise , le *Kalewala* , dans lequel vous verrez comment l'élément dramatique s'éveille dans l'épopée elle-même , et par conséquent comment la récitation devient tout à fait d'elle-même déclamation dans l'élément métrique et épique , et par là comment la déclamation dramatique – et précisément d'une façon très intime – naît véritablement de la récitation épique .

C'est par ces textes que nous allons tout d'abord commencer , je dirais : empiriquement . Madame Steiner va nous lire l'extrait de l' *Achilleis* de Goethe .

Hoch zu Flammen entbrannte die mächtige Lohe noch einmal
Strebend gegen den Himmel , und Ilios' Mauern erschienen
Rot durch die finstere Nacht ; der aufgeschichteten Waldung
Ungeheures Gerüst , zusammenstürzend , erregte
Mächtige Glut zuletzt . Da senkten sich Hektors Gebeine
Nieder, und Asche lag der edelste Troer am Boden.
Nun erhob sich Achilleus vom Sitz vor seinem Gezelte ,
Wo er die Stunden durchwachte , die nächtlichen , schaute der Flammen
Fernes, schreckliches Spiel und des wechselnden Feuers Bewegung ,
Ohne die Augen zu wenden von Pergamos' rötlicher Feste .
Tief im Herzen empfand er den Haß noch gegen den Toten ,
Der ihm den Freund erschlug , und der nun bestattet dahinsank .

...

Maintenant , quelques passages du *Kalewala* . Bien qu'il nous faille lire une traduction , nous essayerons de lire cette traduction de telle façon que l'on y perçoive ce que j'ai décrit et ce qu'elle est destinée à montrer . (Fin de la rune 14)

Selbst der muntre Lemminkäinen ,
Er , der schöne Kaukomieli ,
Ging den Schwann un aufzusuchen ,
Ging den Langhals zu entdecken
In den schwarzen Flusse Tuonis ,
In dem untern Raum Manalas .

Machte sich nun rasch von dannen ,
Eilte fort mit schnellen Schritten ;
Hin zum Fluss des Totenlandes ,
Zu des heil'gen Stromes Wirbeln ,
Mit dem Bogen auf der Schulter ,
Mit dem Köcher auf dem Rücken .

Nasshut , jener Herdenhüter ,
Nordlands Greis mit blinden Augen ,
Stand dort an dem Flusse Tuonelas ,
An des heil'gen Stromes Wirbeln ;
Schauet um sich in die Runde ,
Ob nicht Lemminkäinen käme .

Dann an einem Tage endlich
Sah der muntern Lemminkäinen
Er herbei und näher schreiten
Zu dem Fluss von Tuonela ,
An den Rand des Wasserfalles ,
zu des heil'gen Stromes Wirbeln .

...

Je pense que ces deux exemples , celui de l' *Achilleis* de Goethe et celui du *Kalewala* , vous auront permis de voir comment , dans un premier temps , on trouvait en quelque sorte dans l' *Achilleis* ce que l'homme vit dans la contemplation des choses , je dirais : comme s'il l'inspirait , au cours de la métamorphose de ce processus en une *représentation paisible* (ruhige Vorstellung) – mais sans le laisser aller jusque-là , en l'arrêtant , de sorte que ce qui à terme devait devenir représentation ne le devient pas tout à fait parce qu'elle n'est pas purement et simplement captée et comme *représentation comprise* (begriffene Vorstellung), mais est stoppée en chemin pour pouvoir être en quelque sorte appréciée comme *représentation savourée* (genossene Vorstellung). Donc arrêtée en chemin au cours de ce processus qui va de la perception de la chose vers le concept , non pas comprise mais savourée : c'est dans le mètre , dans la calme tranquillité du mètre , que cela s'exprime le mieux . A l'opposé il faut que , lorsque jaillit de l'être humain l'élément volontaire qui porte sur ses vagues sous forme de représentations les impulsions de la volonté , il faut que la force qui transforme la volonté

en acte , en action , s'arrête précisément au moment où l'impulsion volontaire vit encore dans l'homme et anime l'homme lui-même vocalement , lorsque par conséquent la voix est modelée d'une telle façon que la volonté vit sur les vagues de la voix . Il faut que d'une certaine façon , la métamorphose du processus s'accomplisse dans le sens inverse du processus précédent , au cours duquel on passait d'une perception animée au calme de la représentation . C'est qu'il s'agit maintenant du processus inverse : sortir du calme de la représentation grâce à l'élément volontaire – arrêter cet élément volontaire là , où il veut se convertir en mouvement en tant que vie du monde extérieur , mais où ce mouvement va précisément être retenu : et ce mouvement , au lieu de partir vers l'extérieur dans les actes , va vivre dans le courant des paroles .

Tout ce que je vous décris ainsi , se déroule d'un côté dans la récitation , se déroule d'autre part dans la déclamation . Et ce qu'on exerçait effectivement d'une façon plutôt naïve à une époque plus ancienne , on peut l'étudier sur le plan psychique et physique en observant l'homme lui-même maintenant , si l'on suit les deux choses comme je l'ai décrit précédemment . Dans la déclamation et la récitation anciennes , on savait différencier avec beaucoup de force l'élément épique et l'élément dramatique , ainsi que l'élément dramatique au sein de l'élément épique et ensuite la pénétration et la résonnance réciproques des deux éléments dans l'élément lyrique , où tous deux résonnent à nouveau l'un dans l'autre à travers le rythme . Ce qui a effectivement existé plus naïvement , plus instinctivement , en des temps reculés , ce qui a régressé pendant un certain temps , tandis que la récitation en venait plus ou moins à dépendre des choses sur le mode de la prose , doit être élevé à la conscience . Cela ne doit bien entendu pas vivre dans la récitation comme je l'ai dépeint en décrivant surtout ce qui se passe dans le corps . Mais cela doit devenir un sentiment , une sensation , cette corrélation étroite avec le souffle façonné artistiquement telle que je l'ai décrite . C'est par cette voie que l'on trouvera un véritable art de la récitation . Et il faut savoir étudier les voies que la conscience emprunte dans l'homme .

Considérons à nouveau le processus au moment où pour ainsi dire la prépondérance de l'inspiration tend vers la représentation : notre conscience intervient dans ce processus qui va vers la représentation . Là , nous pouvons partir dans deux directions . Ou bien nous entrons dans la sobre représentation propre à la prose , et nous arrivons à la compréhension ; ou bien nous ne saisissons pas cette sobre représentation propre à la prose , mais nous nous engageons en quelque sorte dans la chose avant que celle-ci ne devienne représentation , pour évoluer à proprement parler dans l'air de l'inspiration et dans tout ce que cet air accomplit dans notre corps : notre conscience oscille alors en quelque sorte sur l'air de l'inspiration , et tandis que notre être psychique et spirituel se détache de l'étreinte du corps , nous entrons dans une sorte d'état inconscient . Mais on ne le laisse pas partir , on le retient . On le retient quand , au lieu de le laisser aller jusqu'à la compréhension , ou même de le laisser aller jusqu'à la conscience , on se meut surtout sur le terrain de l'élément vocalique , on se meut dans la joie . C'est ce que font les poètes qui prennent plaisir à l'assonance . C'est là que nous rencontrons , en une expérience du

processus respiratoire qui n'est pas complètement parvenue à la représentation , ces évolutions de la conscience sur les vagues de l'assonance , de l'homophonie vocalique , qui existent finalement aussi sous une forme affaiblie dans la rime finale . Et de l'autre côté , quand la volonté vit là , où notre vie intérieure veut s'extérioriser , et qu'au lieu de nous arrêter au point où la conscience ne veut pas pénétrer dans les représentations purement conceptuelles , nous la retenons là , où notre impulsion rayonne vers l'extérieur en tant que volonté , nous l'attrapons pour ainsi dire en permanence , nous introduisons alors dans cette vie de la volonté ce qui a pénétré dans la poésie là , où l'élément volontaire a particulièrement rayonné vers l'extérieur depuis les profondeurs de l'homme , cet élément volontaire qui comblait tout particulièrement les peuples nordiques et qu'ils exprimaient également en s'adonnant à leur poésie . Quand ils ne pouvaient pas vivre dans des actes extérieurs , les peuples germano-nordiques renaient la poussée , l'impulsion , l'élan des actes extérieurs et évoluaient poétiquement sur les vagues des impulsions volontaires fluant vers l'extérieur . C'est cela qui vit dans le consonantisme sans cesse répété de l'allitération . C'est là que vit cet élément volontaire qui traverse le souffle et le corps tout entier . Et quand il évolue ainsi dans les allitérations , cet élément volontaire vit en elles , tout comme vit dans les assonances , à travers l'homophonie des voyelles , en s'engageant dans l'intériorité de la parole , cette inspiration qui ne va pas jusqu'à la représentation , qui évolue en quelque sorte dans les assonances en ondoyant .

Nous allons présenter un second exemple : des assonances extraites du *Chor der Urtriebe* (*Choeur des forces originelles*) de Fercher von Steinwand (1828-1902), et ensuite l'élément de l'allitération en récitant un passage de *Die Nibelungen* (La Nibelungen) de Wilhelm Jordan (1819-1904). Jordan s'est particulièrement efforcé de faire réapparaître aussi l'essence de l'allitération . Il est naturel que la langue allemande moderne ne l'ait plus tout à fait toléré . C'est pour cette raison que plane sur la poésie de Jordan un léger parfum de coquetterie . Cela ne fait rien , il vaut mieux tenter d'illustrer l'allitération par la rénovation de l'allitération que de vouloir réveiller d'une manière beaucoup trop complexe des allitérations anciennes qui ne parlent tout de même plus à l'âme d'aujourd'hui .

Chor der Urtriebe (Début du deuxième choeur)

Ist's ein Schwellen , ist's ein Wogen ,
Was aus allen Gürteln bricht ?
Wo wir liebend eingezogen ,
Dort ist Richtung , dort Gewicht .
Hart' und Will' und Wunsch betrogen ?
Sind wir Mächte , sind wir's nicht ?
Was es sei , wir heischen Licht –
Und es kommt in schönem Bogen !

Jeglichem Streite
Licht zum Geleite !
Schleunigen Schwingungen
Zarter Erregung ,

Weiten Verschlingungen
Tiefer Bewegung
Mus es gelingen ,
Bald durch die hangenden ,
Schmerzlich befangenden
Nächte zu dringen .
Über den Gründen ,
Über den milden
Schwebegebilden
Muss sich's verkünden ,
Geister entzünden ,
Herzen entwilden .

...

Nibelungen (La légende de Sigrid début du Chant XX)

Als die sinkende Sonne den Strom der Sage ,
Den smaragdenen Rhein , errötend im Scheiden ,
Mit Geschmeiden umgoss von geschmolzenem Golde ,
Da glitten bei Worms durch die glänzenden Wellen
Hinauf und hinabwärts zahlreiche Nachen
Und führten das Volk vom Festspiel heimwärts .
Dem geregelten Rauschen und Pochen der Ruder
Am Borde der Boote melodisch verbunden ,
Erklangen im Takt auch die klaren Töne
Menschlicher Kehlen : in mehrere Kähnen ,
Die nah aneinander hinunter schwammen ,
Sangen die Leute das Lied von der Sehnsucht ,
Die hinunter ins Nachtreich auch Nanna getrieben ,
Als die Mistel gemordet ihren Gemahl .

....

Nous avons vu comment vit dans le premier poème , fondé sur le principe de l'assonance , en quelque sorte l'élément de la représentation , retenu sur le chemin de la compréhension , mais encore maintenu dans la saveur . Nous avons vu comment vit dans le deuxième poème , bâti sur l'allitération , sur la rime initiale , l'élément de la volonté , retenu à son tour en chemin dans son mouvement d'extériorisation et évoluant encore intérieurement sur les vagues de la parole , sur les vagues des impulsions volontaires saisies conceptuellement .

Vous voyez , quand on aborde un élément artistique à partir de l'impulsion de la science de l'esprit , on n'est pas tenté d'introduire cette abstraction que l'on introduit si facilement dans l'examen des questions esthétiques partant de l'intellectualisme . On peut déjà précisément voir dans une étude comme celle à laquelle nous venons de procéder , même si nous n'avons pu l'exposer que dans ses grandes lignes , comment l'esprit , un esprit

d'observation intuitif en tant qu'intuition connaissant de la chose, assimile l'art, et comment l'élément artistique et l'élément connaissant doivent vraiment se développer ensemble petit à petit en un regard spirituel vivant. Pour autant, ce regard ne laisse pas l'homme indifférent et doit précisément faire ses preuves, pour pouvoir opérer là, où l'homme devient pour ainsi dire lui-même l'instrument de l'expression artistique. Et une telle intuition connaissant, qui, j'aimerais dire : ne considère pas l'art de l'extérieur, mais le connaît en y prenant part de l'intérieur, pourra aussi nous conduire à la pratique artistique.

Dans l'apprentissage de la récitation, on pourra en effet s'appuyer sur cette intuition connaissant d'une toute autre façon que lorsqu'on forme le souffle d'une manière purement extérieure et mécanique, que l'on place la voix d'une manière purement extérieure et mécanique, etc. comme on le fait dans toutes les méthodes de déclamation, en fonction de toutes sortes d'observations purement extérieures, purement matérialistes et mécanistes du corps humain. Une intériorisation, même dans l'apprentissage, est possible au contact de l'art. Je vais vous le montrer pour finir en quelques exemples. Il n'est aucunement question d'enseigner aux gens cette façon de tenir la voix ou l'intonation, par exemple, que nous devons aussi apprendre en récitation en faisant appel à toutes sortes de façons de traiter le souffle ou de placer la voix de façon tout à fait extérieure comme le font de mauvais professeurs de chant, il faut au contraire que ce qui doit rester dans l'inconscient, y reste même au stade de l'apprentissage de la chose, et que par conséquent on n'essaye pas de sortir l'homme directement et brutalement de toute inconscience par une quelconque manipulation maladroite du corps. Et pourtant, on peut former et traiter tout le processus respiratoire d'une façon artistique, à condition qu'on le forme de telle manière qu'il reste lui-même dans une certaine sphère d'inconscience, mais qu'il soit intégré dans l'élément psychique qui mène à la représentation artistique. De sorte que par exemple nous apprenons à *tenir l'intonation* en l'exerçant là, où cette pratique domine particulièrement : dans la récitation du sublime (Erhabenen). Si nous essayons de développer l'intonation juste que nous dicte notre sensibilité en récitant dans l'ordre du sublime, alors la pose de la voix, le processus du souffle s'ajusteront d'eux-mêmes à une récitation sentie correctement.

C'est ainsi que nous pouvons développer une juste *projection de l'intonation*, l'émission juste de l'intonation par la récitation de certains spécimens exemplaires du ridicule. Nous pouvons par exemple former ce dont nous avons besoin, ce *renforcement de l'intonation* dont nous avons besoin dans les allées et venues de la récitation et de la déclamation, en l'exerçant à travers la tristesse. Et nous pouvons précisément travailler les atténuations, les *adoucissements de l'intonation*, en l'exerçant à travers la joie, en découvrant comment nous devons en quelque sorte déterminer dans l'âme ce qui doit en fin de compte venir se manifester dans la récitation et dans la déclamation, et comment nous emportons avec nous à travers cette expérience, pour peu que nous l'appréhendions dans l'élément juste, notre corps physique, réalité que nous ne devons pas aborder directement avec des manipulations maladroites qui ne feraient que pervertir l'utilisation de

ces données , pour ne développer qu'une routine au lieu d'une discipline véritablement artistique . Nous pénétrons alors dans un exercice réel et rationnel – l'expression ne doit pas être prise restrictivement –, dans une véritable étude de l'art . Mais nous n'y parviendrons qu'en ayant tellement de sentiment artistique dans notre connaître que nous arriverons purement et simplement jusqu'à l'art avec ce connaître , et qu'en ayant de l'autre côté une telle intuition de l'humain que nous verrons comment la révélation artistique se manifeste elle-même dans son action pénétrante , dynamisante sur l'être humain lui-même , jusque par exemple dans ces arts qui précisément se servent de l'homme comme d'un instrument .

Je pense qu'ainsi ces quelques indications , qui ne pouvaient être que très succinctes , vous auront au moins montré la voie à suivre dans un art aussi subtil , aussi intime que celui de la récitation et de la déclamation . Mais on ne peut suivre cette voie que si l'on tente sérieusement de trouver le pont qui réunit l'art et la science . Le premier élément dont je vous ai parlé lors de l'acte d'ouverture de ce cours ne doit pas être ici comme une simple clause de style . La description de ce modèle exemplaire que nous fournissait l'art de la récitation et de la déclamation avait pour but de vous montrer que nous ne nous contentons pas de réunir de façon purement abstraite la religion , l'art et la science , mais qu'en prolongeant le vrai regard spirituel jusqu'à une véritable connaissance spirituelle , nous atteignons effectivement ainsi quelque chose comme la jonction de l'activité de connaissance et de la création artistique , l'illumination de la création artistique par l'activité de connaissance , de sorte que peut effectivement se produire ce qui introduit l'homme de plus en plus consciemment dans l'art , mais lui permet aussi de retirer de plus en plus consciemment de l'art ce dont il a besoin en tant qu'homme pour poursuivre son évolution vers une conscience totalement libre .

Traduction Vincent Choisnel
