

SIGNIFICATION DE L'ESPACE THÉÂTRAL.

À PROPOS DE LA MISE EN SCÈNE DU DRAME HISTORIQUE *CAPUL*, PAR MIHNEA GHEORGHIU

Letiția Popa

L'historique d'un spectacle peut être envisagé comme un jeu, consistant dans une provocation lancée par le texte et la manière dont chaque créateur sait formuler sa réponse, de même que chaque peuple trouve une réponse propre à tel événement, à telle «provocation» du milieu géographique. Dans le cas du spectacle avec la pièce *Capul* (La Tête), par Mihnea Gheorghiu, au Théâtre National «I. L. Caragiale» de Bucarest, le parallèle peut être poussé plus loin, la salle «Atelier» contenant en soi une seconde provocation, pas trop différente de celle qu'un peuple peut recevoir de l'environnement. Pour nous, ceux qui avons mis en scène cette pièce, «l'histoire» avait été celle écrite par un auteur, cependant que «la géographie» était représentée par une salle où il ne s'était trouvé personne d'assez téméraire pour se présenter devant le public, quoiqu'elle fut depuis longtemps prête à accueillir ses spectateurs. Lorsque j'entrai pour la première fois dans la salle «Atelier» quelqu'un me dit comme pour me rassurer: «ça a l'air d'un studio de télévision». L'idée me déplut parce que chaque genre est tenu d'utiliser avec orgueil ses moyens d'expression et que, selon mon opinion, le théâtre avec projections cinématographiques aussi bien que le film construit sur un dialogue pour le théâtre ont toutes les chances d'être des avortons du genre.

Le texte m'attira par l'enchaînement alerte des scènes, dont l'une était signifiée par l'autre, par les interludes au cours desquels les personnages commentaient la situation-limite (fig. 1), cherchant une issue, essayant de transposer le spectateur dans le moment historique où se passe l'action, lui sollicitant presque l'avis ou l'aide. Je n'ai jamais goûté les spectacles avec des pièces historiques qui coulent telles des eaux tranquilles à côté du spectateur, lui donnant à entendre qu'il n'y a rien de commun entre elles et lui, que «de ce temps-là» — c'est-à-dire à l'époque historique représentée — tout se passait autrement. Le théâtre historique romantique a perdu ses interprètes et avec eux ses spectateurs (ou bien c'est le contraire qui est vrai). Nous nous rendons très bien compte de ce qui a cessé de nous intéresser, mais le plus difficile est de trouver quelque chose pour mettre à sa place.

Il m'a semblé que le texte de Mihnea Gheorghiu devait être interprété selon une formule servant la noble intention d'impliquer le spectateur, de le rendre participant des impossibles tentatives au cours desquelles Michel le Brave, en tant que chef, et ses partisans avaient été aux prises avec l'histoire, acharnée contre nos ancêtres, pareille à des écueils à travers lesquels

un petit pays est constamment obligé de se frayer un passage, faisant preuve de souplesse.

En l'an 1600, les trois petites provinces roumaines situées entre trois grands empires représentaient une proie facile, à deux conditions: que les trois empires s'entendissent entre eux et que les trois provinces ne s'unissent pas.



Fig. 1. — Scène du spectacle avec la pièce *Capul*, par Mihnea Gheorghiu, au Théâtre National de Bucarest, saison théâtrale 1976/1977. Les acteurs exposent la situation de la Valachie autour de l'an 1600. (Simona Bondoc — Doamna Stanca, Costel Constantin — Michel le Brave).

Michel, qui en est conscient dès le début, veut unir la Valachie, la Moldavie et la Transylvanie et se rend compte à la fin que: «〈...〉 Le salut du peuple roumain est dans la rivalité de ceux qui veulent notre perte!». Au commencement, Michel a de son côté le peuple, les boyards et l'Église, qui tous placent en lui leurs espoirs, des espoirs aussi contradictoires que les plans de ceux qui dirigent les trois empires.

Dans la *salle «Atelier»*, j'ai longtemps hésité avant de commencer le cahier de la mise en scène, essayant de me l'imaginer tantôt avec une petite scène à l'italienne ou élisabéthaine, tantôt avec un podium central ou latéral, tantôt, enfin, avec les chaises placées en amphithéâtre... J'ai bientôt renoncé à toutes ces variantes, pour ne pas imiter en plus petit les salles spécialement aménagées pour les formules mentionnées (ce qui arriva avec les spectacles qui y furent joués après). Le désir de surprendre et d'obliger celui qui pénètre dans la salle de se sentir inclus et impliqué me suggéra l'idée d'organiser le spectacle autour du spectateur, sur un podium circulaire, interrompu, afin de signifier les différents espaces de jeu, reliés entre eux par différents ponts qui pouvaient être levés ou baissés.

À une première lecture, *le texte* semblait difficile à assimiler à cause de l'interlude qui conférait à la pièce de Mihnea Gheorghiu une valeur d'unicité, constituant la grande provocation lancée au metteur en scène. Une représentation romantique aurait mené à un échec comique. Je n'étais pas davantage tentée par la formule du théâtre ostensiblement moderne, joué en vêtements de tous les jours et sans décors, qui s'efforçait, il y a quelques années de cela, de réhabiliter sur le plan mondial des textes temporairement compromis par des représentations anachroniques. J'ai résolu de garder des fragments de costumes historiques (pas des éléments), comme dans une fresque ancienne où certains détails se sont conservés avec une admirable fraîcheur, permettant au spectateur de reconstituer l'ensemble. Sous ces fragments, les acteurs portent une sorte d'uniforme de spectacle, créé expressément pour cette pièce. Nous nous sommes bien gardés de suggérer le faux désordre d'un spectacle organisé devant les spectateurs, de ces improvisations bohèmes qui attendrissent et qui frisent la gêne; une troupe de pauvres comédiens qui... ou une troupe de cirque qui se propose de... Nous avons voulu montrer au public que tout a été choisi avec soin *afin de lui suggérer une idée* et non l'état d'une troupe. Les fragments de costume, richement ornés, quelques meubles sculptés — reconstitutions exactes d'après des

estampes de l'époque —, créaient un cadre où le spectateur était à même de vivre le drame auquel il était convié de participer. L'emplacement du décor, ayant pour point de départ le renversement de la relation spatiale entre spectacle et spectateur, implique une fois de plus le spectateur dans le spectacle.

En pénétrant dans la *salle «Atelier»*, la circulation sur les ponts de liaison créait au spectateur une certaine sensation de danger, d'insécurité, très importante pour ce qui allait suivre. Devant les spectateurs, trois praticables d'un mètre sur un mètre, reliés par des ponts facilement détachables, formaient un podium discontinu, ne rimant guère avec une scène telle qu'on s'attendait à la trouver et faisant plutôt corps avec les autres praticables qui entouraient la salle à la même hauteur. Le fait que le spectateur se trouvait devant quelque chose d'inattendu me convenait, car j'espérais qu'il allait se demander *pourquoi* j'avais divisé en trois ce podium central, alors que tout autour de la salle, au long des murs, le podium était continu et presque circulaire. Ce n'est que par devant qu'il s'interrompt en trois endroits, comme s'il devait s'agir d'une anomalie de la construction dans le but de créer chez le spectateur, à son insu, une sorte de mécontentement: c'était une modalité par laquelle nous tentions de préparer le moment le plus important du spectacle, celui par lequel Michel le Brave demeure dans notre conscience de Roumains: l'union.

Avant d'être élu voïvode, quand il n'était que *ban*¹, notre héros fut condamné à la mort par Alexandru cel Rău (le Méchant). Sauvé par ses amis, il débute dans sa carrière politique en frôlant de près la mort, comme dans une sorte de prémonition qui jusqu'à la fin devait se réaliser. Sur les praticables qui entourent le public on apporte ou on enlève chaises, table, banc selon les nécessités immédiates du spectacle. Un seul élément demeure en permanence immobile sur le praticable central: le tronc d'arbre sur lequel dans la scène de début le héros devait avoir la tête tranchée. Il servira de trône et d'autel dans la scène finale, quand les acteurs-personnages évoqueront pour le spectateur le sacrifice apporté par le héros pour la fondation de la patrie.

La lumière passe, elle aussi, par des formulations diverses, s'allumant tantôt d'un côté, tantôt en deux endroits de jeu à la fois, lorsque le dialogue a lieu par-dessus les têtes des spectateurs, mais pendant tout le spectacle une faible lueur, telle une chandelle, éclairera l'endroit de la scène où Michel aurait dû périr et où il mourra à la fin du spectacle. On dirait une menace, un risque dont le héros est tout le temps conscient et qu'il s'assume.

Dans le *texte*, le moment était peut-être indiqué avec plus d'art, mais la *salle «Atelier»* opéra un phénomène de rejet. Voici comment l'auteur décrivait le décor: «Sur une scène ouverte, légèrement inclinée vers le public, au centre de l'espace de jeu, se trouve un objet ressemblant à un tronc de pyramide, pareil à une table de sacrifices dans les temples en plein air des peuples antiques de notre aire géographique ou à un autel dionysiaque des origines de la tragédie. Au début de la pièce il apparaîtra comme une gigantesque tête humaine aux traits empreints d'une foi puissante et douloureuse, évoquant celles qu'on voit sur les crucifix espagnols du XVI^e siècle». Cette tête humaine s'avéra incompatible avec la scène trop rapprochée du public. Nous avons donc retenu seulement l'idée du tronc de cône, de la table de sacrifices, qui devait demeurer immobile tant que durait le spectacle au centre du podium central.

Les affres qui accompagnent l'accomplissement de l'union (quiconque a consulté tant soit peu les documents de l'époque sera d'accord avec cette définition donnée au moment), ces affres, donc, nous voulions les rendre visibles, pour que le spectateur éprouve les difficultés, comme une sensation physique. Et alors nous avons imaginé les trois praticables, d'où les acteurs, formant une chaîne continue, se tendent les mains, les uns vers les autres, dans un geste quasi pathétique. Les mains s'empoignent, les bras sont en tension, comme dans un exercice de force, les praticables s'approchent jusqu'à former un seul tout et, quoique la distance entre les praticables n'était que de 50 cm, les spectateurs réagissaient, manifestaient leurs sentiments, se mettaient à applaudir. Chaque praticable portait les drapeaux de la Valachie, de la Moldavie et de la Transylvanie (fig. 2). La jonction des trois praticables déclenchait un étendard aux couleurs des trois provinces, formant l'actuel drapeau du pays. Chaque scène portait un titre, annonçant le moment et l'endroit de l'action. Les discussions avaient souvent lieu d'un praticable latéral à l'autre, par-dessus les têtes des spectateurs, lesquels assistaient de la sorte, comme par hasard, au dialogue. Pendant les moments de début, les acteurs descendaient dans les rangs du public, auquel ils exposaient les avantages et les désavantages d'une option dans tel moment historique. Les réactions des spectateurs furent très variées. Le plus souvent le public, habitué à la distance de la scène à l'italienne, était choqué par ce contact imposé avec le spectacle. Ce sont les jeunes qui ont adhéré assez vite à ce genre. Ils sont venus s'asseoir sur les praticables, près des interprètes, et chanter en chœur avec eux (l'un d'eux alla



Fig. 2. — Scène du spectacle: au moment où les trois praticables se rejoignent, les acteurs déploient les trois drapeaux, lesquels en s'unissant préfigurent le futur drapeau de la Roumanie.

jusqu'à se joindre aux femmes des moți², en les aidant de porter du pain et de l'eau à leurs époux, trainés dans les chaînes par les bourreaux des nobles magyars). Ils le faisaient avec respect et piété et d'une manière presque démonstrative, en avouant tacitement leur compassion à l'égard des victimes et leur haine contre les opresseurs du peuple. D'être obligés de faire place aux interprètes, quand ceux-ci traversaient la salle, leur semblait plutôt drôle et ce genre de mouvement les aida à mieux retenir le texte, ainsi que nous pûmes nous rendre compte des discussions organisées après le spectacle.

Il me semble que c'était le point de départ de ce *texte* qui était bon: «écrire une pièce historique avec ce que l'on suppose que les gens ne sauraient avoir oublié de l'histoire». C'était une pensée de l'auteur, dans la préface, qui me guida dans toute la construction dramatique, et je mis à ne pas la perdre de vue, en y mettant les soins du minier qui a trouvé un filon aurifère, puisque c'est grâce à elle que je réussis à créer dans les spectateurs le sentiment de: «Je connais ça! Évidemment; c'est ainsi que cela se passa».

Dans l'un des interludes, Mihai demande conseil aux autres, en vue de réaliser l'union.

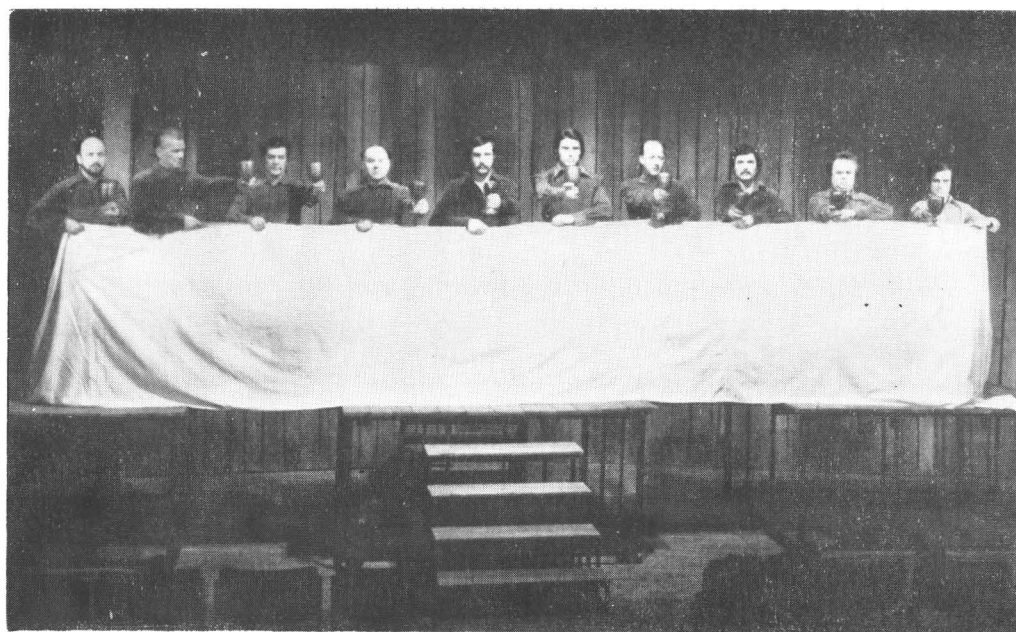


Fig. 3. — La table est marquée par une toile blanche tendue par les acteurs.

Fig. 4. — Tandis que les acteurs N. G. Bălănescu (*banul* Mihalcea) et Mihai Niculescu (le prince Bathory) sont en train de conclure un traité entre la Valachie et l'Empire de l'Autriche-Hongrie, Gheorghe Visu commente l'événement au point de vue du personnage qu'il interprète (Hamlet).



MIHAI: La nouvelle Dacie. Voici le but. Mais comment? De quel côté diriger l'action?
 TURTUREA: Nos frères transylvains gémissent dans l'injustice la plus noire. Ils sont nombreux et ce ne serait pas leur première révolte. Ils pleurent, et parlent, et chantent comme nous, en attendant qu'un prince roumain vienne les délivrer du joug étranger comme tu nous délivras des Turcs, mon prince. (il chante) «*Nos monts renferment de l'or/Alors que nous devons mendier de porte en porte*»³.

MIHAI: Voilà une belle réplique. Garde-la pour la suite «. . .».

Le fait de mettre dans la bouche des personnages des chansons qui ne furent créées que tard après 1600, n'a rien de choquant. Ce ne sont pas des chansons d'époque — qui donc s'en souvient encore — mais des chansons qui se réfèrent au moment historique représenté, écrites bien plus tard, mais que le spectateur connaît depuis ses années d'école, lorsqu'il les apprenait aux classes de musique ou d'histoire, en un mot il s'agit de sa propre histoire. Dans le tableau «La Tente de Michel le Brave» on chantait «*Tel un globe en or*»⁴. Plus d'un spectateur entonnait avec vénération la chanson, quoique, au point de vue de la réalisation scénique, cela n'avait *en fait* rien de «vénérable». Dix hommes tenaient tendue une toile blanche, large d'un mètre et longue de sept mètres (fig. 3), pour marquer le repas du dernier soir.

Pour l'interlude, les acteurs furent répartis en deux groupes: les commentateurs et les personnages historiques mimant le moment

commenté. Ainsi, par exemple, le pacte intervenu entre la Valachie et l'Empire de l'Autriche-Hongrie, commenté par l'interprète du personnage Hamlet, de son angle de vue (fig. 4), l'auteur ayant voulu, par ce procédé aussi, intégrer un événement historique national dans le contexte de l'histoire universelle, grâce à l'ouverture culturelle du spectateur moderne.

Dans l'une des scènes de débat on demande au haïdouk Gruia lui Novac pourquoi il suit le voïvode. «Comme ça, répond-il. Parce qu'il est sympathique. Parce qu'il s'asseyait à table avec nous». Jusqu'à ce moment tous les mobiles dévoilés des actions avaient été argumentés sur des sphères d'intérêts et de conjonctures. Se moquant presque des arguments, Gruia lui Novac apparaissait d'un naturel exquis au milieu de ce monde qui fonctionnait selon le principe des relations des deux roues dentées et emboîtées d'une horloge. C'est par là que le texte se propose de gagner le spectateur: le faire s'asseoir à table avec l'histoire et se sentir à son aise.

La *salle «Atelier»*, telle que nous l'avons utilisée, permettait cette intimité presque choquante. Je pense que sur une scène à l'italienne ce spectacle aurait échoué. C'est aussi la raison pour laquelle je souhaiterais que le spectacle ne soit pas donné ailleurs. Seule la place d'une ville, enveloppée de la solitude d'une nuit d'été serait, peut-être, encore à même de le faire vivre aussi sans contrainte que dans cette salle dont il a, il me semble, le mieux défini l'espace.

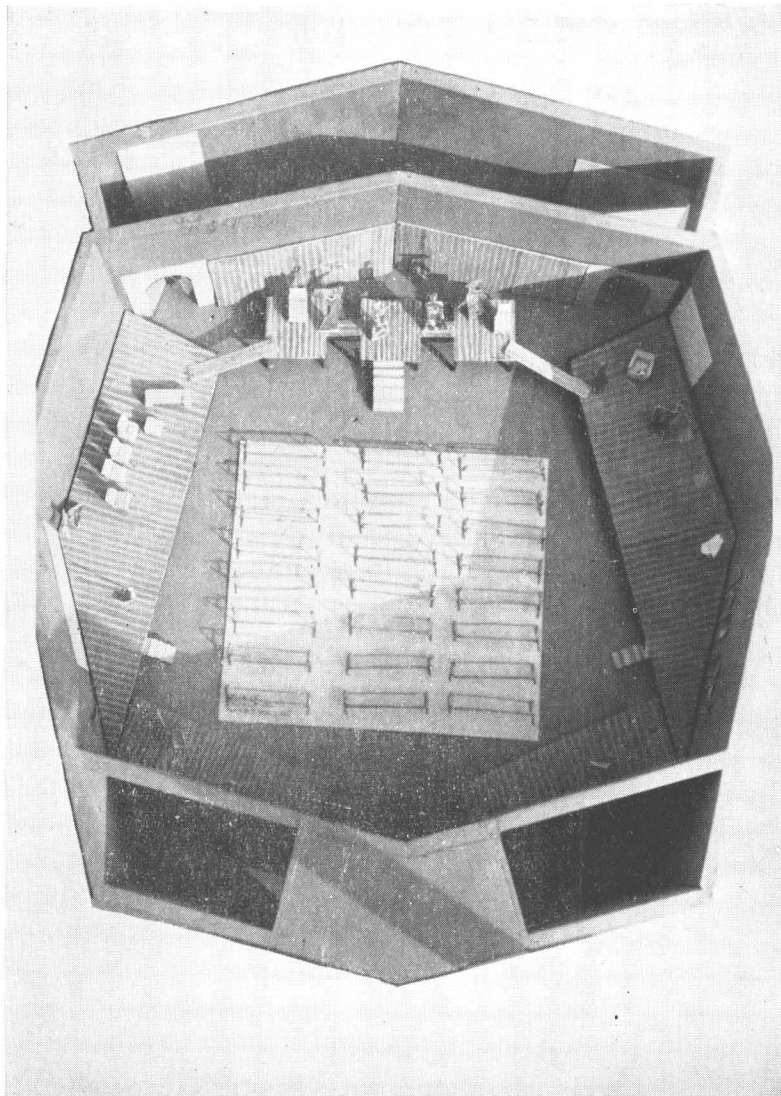


Fig. 5. — Maquette du décor du spectacle «Capul».

¹ Gouverneur de province.
² Nom donné aux habitants des Carpates Occidentales.
³ Vers du poète Octavian Goga (1881 — 1938), d'une poésie très connue que les enfants apprennent à l'école.

⁴ Premier vers d'une chanson très populaire, sur une poésie du poète Dimitrie Bolintineanu (1819 — 1872), que de nos jours encore on fait apprendre aux enfants dans les écoles.

Notes