# LA «RECONSTITUTION» DE L'IMAGE SCÉNIQUE ET LE DOCUMENT ICONOGRAPHIQUE

*Ion Cazaban*

De la diversité des sources documentaires utilisées par le chercheur de l'histoire du théâtre dans le but d'une «reconstitution» des spectacles appartenant à un passé plus éloigné ou plus proche, le document iconographique présente — du moins jusqu'à présent — une importance primordiale. Néanmoins, les problèmes de son investigation appliquée — en donnant la possibilité d'obtenir un maximum d'information sur l'objectif étudié — ont été, croyons-nous, insuffisamment et superficiellement examinés. On peut mentionner, évidemment, chez nous comme ailleurs, des contributions méthodologiques remarquables, préoccupées par la *qualité scientifique* vraiment *contemporaine* de la recherche de spécialité. Elles ont eu en vue d'établir un cadre rigoureux de principes actifs et d'une position professionnelle avancée, de préciser un instrumentaire de travail qui tient compte des conditions particulières pour chaque direction de l'investigation des facteurs déterminants, des difficultés de chaque phase de recherche historique. Ces contributions méthodologiques — de stratégie — sont vitalisées et enrichies tant par les questions de leurs propres expériences et par les conclusions de leur propre compétence, que par celles qui activent à présent d'autres disciplines scientifiques. Cependant, on ne saurait signaler — dans la mesure de la nécessité de plus en plus aiguë, au niveau actuel d'abord et de débat des problèmes de la recherche — des études de la même utilité, consacrées aux aspects de procédure — tactiques, dirions-nous — du travail quotidien avec le matériel documentaire de multiples sources.

Jusqu'à présent l'image (picturale, graphique et surtout photographique) a été d'habitude insérée en tant qu'auxiliaire illustrant le texte, basé, dans ses arguments, sur une quantité massive, prépondérante, d'information écrite, vers laquelle se sont canalisées les préoccupations et les efforts de la documentation. Parfois, l'image nous est offerte comme une confirmation de points de vue ou d'appréciations critiques lesquels soit en limitent le contenu informatif à quelques éléments d'intérêt momentané, soit se réfèrent à ce contenu comme à un repère à peine saisissable, perdu à l'horizon des considérations trop généralisatrices. Pour une autre catégorie d'ouvrages scientifiques (roumains et étrangers), l'image sert d'adjuvant démonstratif, réalisé en même temps que la recherche, engendré d'elle et pour elle.

*Le document iconographique et le transitoire de la création scénique.* En divisant le spectacle dans des séquences (unités expressives et significatives d'une certaine ampleur), le chercheur tente ensuite de le transposer sur la page disposée en colonnes, en une combinaison de procédés et éléments aptes à le présenter: le texte dramatique, les indications de jeu pour chaque interprète et pour l'ensemble entier, des esquisses graphiques d'attitude et de mouvement, des photographies. Par le mélange de procédés distincts d'exposition on obtient une communication compliquée de ce qu'à été dans sa complexité le spectacle: la collaboration profondément (pré)méditée de tous les moyens d'expression scénique, sa dynamique sonore et visuelle, ses ramifications de suggestions et d'images, les relations des plans de signification se révélant par la présence cultivée et spécialisée du chercheur qui a entrepris une étude de pareille envergure [1]. L'historien de théâtre de demain ne saurait pourtant utiliser séparément la description verbale et le document iconographique sans tenir compte du fait que les esquisses, les photos, ont été élaborées concomitamment avec la recherche, s'intégrant à celle-ci et à sa conception, n'étant pas tout simplement «montées» le long d'un texte. Dans de pareilles situations l'historien de théâtre découvre des documents iconographiques appréciés et choisis (parmi tant d'autres possibles angles de vue, parmi tant d'autres modalités de les «composer» et de les proposer au lecteur intéressé) avec le rôle *d'arguments* dans une démonstration (ayant parfois une apparence de description objective «sur le vif»). Omettre la relation texte-image est un risque et à la fois une diminution indésirable de l'information réalisée en complétant et en interférant les possibilités de documentation.

Mais le document iconographique peut apparaître non seulement imposé par le développe-



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ment de la recherche «sur le vif» de l'acte scénique — dans notre cas, la préoccupation appliquée ayant été la représentation scénique de la dramaturgie de I. L. Caragiale [2]. Il peut être non seulement une preuve visuelle de ce qu'on a constaté *alors* mais aussi *après:* une occasion *en plus* de constatations et de méditation, parfaitement justifiée quand elle est rigoureusement rapportée au moment artistique spécifique. Certains chercheurs, attirés par la technique moderne d'enregistrement de l'art du spectacle (pellicule, bande magnétique, etc.) considèrent par conséquent que le document photographique s'avère «trop important pour n'illustrer qu'un texte écrit indépendamment de lui /. . . / il faut que la photo serve de base au discours sur l'acteur qui s'écrirait, pour ainsi dire, autour d'elle» [3]. Dans notre littérature de spécialité le commentaire utilise le plus souvent des images non pas comme une preuve — car il ne se maintient pas seulement dans son cadre de significations — , mais plutôt comme un stimulant pour la remémoration et l'appréciation intégrale d'un événement spectaculaire important, d'une création prestigieuse des acteurs. Par exemple la photo d'un acteur avec son maquillage et son costume, surpris dans un moment de son évolution scénique est complétée par le texte suivant: «L'interprétation donnée à Ion par Emil Botta *(Năpasta* — Fausse accusation) a mis en valeur non pas le cas en soi mais toute une chaîne de faits dont l'ultime anneau est la folie de l'ancien forçat» [4], le commentaire dépassant évidemment le contenu de l'image statique, invoquant et évaluant en soi une succession dynamique d'images scéniques (qui peuvent nous faire défaut ou que nous pouvons avoir dans les documents iconographiques, mais que nous contemplons avec *nos yeux*, de *notre temps!)*. De toute façon pour l'historien de théâtre, en ce cas, l'information écrite peut paraître plus intéressante, étant plus riche, concentrant de multiples données à propos de l'interprétation (conception, gradation, accent, solution distincte), vis-à-vis desquelles le document photographique est mis en minorité. L'historien de théâtre doit refaire, tout d'abord, la distance entre le texte de l'information, de *synthèse critique*, et l'instantané photographique unique (ou existant dans une suite) avec une ouverture vers le *détail scénique concret*, momentané ou durable sur le parcours du spectacle, mais difficile à transférer *en ce moment* en une autre sphère d'exégèse. La phase de «reconstitution» de l'acte théâtral inclut aussi l'obligation — en tenant compte des différentes sources d'information, différentes comme nature, mais aussi comme sphère de l'exégèse — de trouver la ligne qui les relie (aussi pleine de sinuosités soit-elle), de les rendre compatibles dans l'ensemble de l'événement artistique «reconstitué».

Le rapport entre image et commentaire est quelquefois défini et précisé par un lien formel, parfois déclaré, et alors on ne saurait omettre d'apprécier la solidité de ce lien et de ses conséquences dans ce qui nous est communiqué. Le fait que la mise en scène de *D-ale carnavalului* (Scènes de carnaval) au Théâtre «Lucia Sturdza Bulandra», en 1966, s'est remarquée par «le subtil art de brosser des portraits auquel elle a stimulé les acteurs», détermine une revue à publier un groupage de photos des interprètes dans leur hypostase scénique, mais cependant découpés du cadre de l'image, séparés de la sorte des autres partenaires, du reste du spectacle, chaque photo ayant sous elle un commentaire [5]. La formule photographique du «portrait» est néanmoins différente de celle du portrait scénique (processus dynamique, révélateur), l'envoi d'un genre de portrait à un autre ne peut que faire ressortir la distance entre eux et leur rapprochement formel, qui se répercutent, d'ailleurs, jusqu'à un point, aussi sur le commentaire, conventionnel, de chronique énumérative quoique jalonnée de données concrètes, empruntées à l'image. En faisant abstraction de l'idée de la technorédaction — , qui a été sans doute attrayante et vite adoptée — l'historien de théâtre en retire même moins que ce qu'auraient pu lui offrir ces modalités journalistiques. En même temps il lui reste quelque chose de moins exact, de moins conforme avec ce qui à déterminé le point de vue soutenu par écrit: l'image scénique. Des photos de couples, de groupes auraient été plus représentatives pour le spectacle — cette fois-ci nous le savons, nous appelons à la mémoire — , les personnages étant portraiturés en principal à travers leurs relations manifestes dans une ambiance bien caractérisée comme un milieu vital.

Nous avons des motifs toujours plus nombreux de considérer inadéquat le mot *périssable*, par lequel tant de fois l'historien de l'art du spectacle est enclin à définir les créations artistiques dont il s'occupe. Il nous semble plus juste de parler du *transitoire* de l'art du spectacle, quoique pas avec la signification qu'il est passager dans le néant, mais qu'il est en une permanente et naturelle mutation d'un état à l'autre, grâce à laquelle les documents sont possibles et éloquents. La technique moderne les permet, les diversifie, les multiplie, à côté de la transposition des spectacles «sur le papier», qui à son tour, prend des aspects de plus en plus complexes, plus ambitieux dans la captation et



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la méditation du phénomène scénique spécifique.

Une fois établies, avec compétence, les sources de documentation de toutes sortes, une étape supérieure et nécessaire pour l'historien de théâtre est de constater «la mutation» qu'elles relèvent: la cause, la modalité, le sens de cette «mutation» ainsi que la condition, la qualité, le caractère spécifique du nouvel «état» — de documents — par rapport à l'autre, scénique, dont ils parlent.

*L'iconographie et les particularités de l'image scénique.* N'appelant que rarement, trop rarement, aux documents iconographiques cinétiques (réalisés au moyen de la pellicule cinématographique, de la bande de magnétoscope), l'historien de l'art théâtral se sert surtout de la catégorie de l'iconographie statique, et de celle-ci, de la photographie, le document le plus sûr et *re-présentatif* pour l'aspect concret et visuel du spectacle. À un premier abord nous devons distinguer et tenir compte du fait qu'une photographie de spectacle est:

1) une image photographique

2) des signifiants scéniques visibles (de la totalité ou d'une partie de ceux qui configurent un moment du spectacle)

3) enregistrés sur pellicule *en un certain état* (conditionné aussi bien par le caractère spécifique et les conventions théâtrales que par le caractère spécifique et les conventions photographiques).

Il est normal que chacun de ces points corrélés puisse prétendre à une préoccupation adéquate de la part du chercheur. Le problème fondamental de procédure serait: comment pourrions-nous utiliser en une nouvelle démonstration, avec une autre ouverture, et comment inscrire dans notre commentaire, d'une autre perspective, ces signifiants scéniques découverts et appréciés, non pas dans leur propre état, originaire, mais dans un état spécial? Nous tiendrons compte que le spectacle est un processus révélateur, un acte spécifique de communication à travers un engrenage — mobile, dynamique — de signes (signes à signifiant multiple, variable), par rapport auxquels l'image photographique apparaît avec ses vertus mais aussi avec ses servitudes, avec ses possibilités mais aussi avec ses limites, qui ont besoin d'être connues. L'effort et le doigté de l'investigation se tourneront non seulement vers ce qui retient et isole la photographie mais aussi vers ce que nous savons qu'elle transforme et qu'elle perd de la réalité spécifique des images scéniques.

*La photographie et le spectacle.* Si l'on accepte la définition métaphorique du spectacle théâtral comme «étant en quelque sorte le film d'un déroulement de relations et de liens, ordonnés par la loi de la solution de la mise en scène, de la scénographie et du jeu des acteurs»[6], on est tenté de comparer, en conséquence, l'image photographique d'un moment du spectacle avec un photogramme. Pas avec l'unité visuelle minime du film, lequel pourrait être reconstitué des restes de quelques «plans» (comme cela est arrivé avec *Le Pré de Béjine* de Eisenstein), mais — et la différence est importante — avec le photogramme de l'un des nombreux films possibles *sur* l'ample succession d'images de la représentation scénique. Il suffit de penser que sur un spectacle on pourrait réaliser plusieurs films-spectacles dont quelques-uns seraient pour le divertissement tandis que d'autres auraient un caractère de recherche scientifique.

Pour le moment, nous sommes préoccupés du fait que la photographie de spectacle peut être comparée à un photogramme où «relations et liens» propres à la solution de la mise en scène-scénographie-jeu des acteurs, les éléments de la synthèse spécifique du spectacle, sont déchiffrés dans des configurations d'ensemble ou dans des fragments et des détails, par ailleurs subordonnés à une vision cohérente, unificatrice. Relations, liens, éléments scéniques peuvent être néanmoins dépistés: manifestes ou impliqués, saisis en un moment quand ils furent cause ou effet dans le déroulement essentiellement dramatique du spectacle — au moment où ils sont fixés, mais aussi avec leur interruption instantanée qui a eu lieu sur la pellicule. La difficulté de la recherche sur la base d'une iconographie théâtrale de cette nature augmentera en rapport avec le nombre réduit, avec la discontinuité, avec l'angle d'ouverture et la composition des photos (la nécessité d'une corroboration avec d'autres matériels documentaires s'impose). Il est surtout malaisé d'observer et apprécier dans une photographie les indices et les repères de relations *scéniques*, les éléments d'une vision spécifiquement définie par un caractère synthétique et interprétatif, par un déroulement spatio-temporel concret. Il arrive, néanmoins qu'une seule photo — comme celle dont nous disposons du spectacle *O scrisoare pierdută* (Une lettre perdue, Sibiu, 1960) — apparaisse édificatrice pour la modalité scénographique, les costumes, l'allure des personnages ainsi que les relations entre eux, avec leur tonalité émotionnelle, le mouvement dans l'espace (que nous anticipons ou que nous prévoyons aussi dans le temps), son rythme différent, caractéristique pour chaque personnage, la composition du moment scénique au point de vue de la mise en scène. Certaines



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

données se réfèrent au spectacle sur une grande partie de son parcours, d'autres seulement à la solution de cet instant. Il importe de ne pas les mélanger et les confondre, comme cela arrive parfois. L'existence des traits scéniques spécifiques — impliquée dans des éléments d'une autre substance et qualité d'image photographique — précise l'aptitude fondamentale et indispensable du document iconographique de communiquer *sur un acte scénique* et pas sur autre chose.

Le rapport photo-image scénique serait comparable avec celui entre le photogramme et l'image cinématographique: l'unique photogramme — examiné séparément, détaché de la suite qui assurait la dynamique du film, significative — est capable de troubler, de renverser même, le sens de l'image cinématographique [7]. À cette différence près que dans le cas photo-image scénique ce n'est pas le sens du spectacle qui est troublé et renversé, mais l'information le concernant qui est restreinte et déformée.

*L'espace et le temps du déroulement scénique.* Un moment scénique a été enregistré dans une succession de photos, suivant et fixant les segments du mouvement corporel des interprètes, les modifications d'un instant de leur mimique, les mutations qui ont eu lieu dans l'espace scénographique du spectacle. C'est ce que nous remarquons dans les documents photographiques exécutés par I. Hananel (*D-ale carnavalului*, au Théâtre «Lucia Sturdza Bulandra», 1966), dans lesquels on sent le déroulement temporel et, qui plus est, l'accentuation du facteur «temps» dans la vision du spectacle. Le fait de pouvoir suivre d'une manière coursive, détaillée, l'expression de mimique et de posture, la dynamique expressive des acteurs, comme le fit I. Petcu pour *O noapte furtunoasă* (Une nuit orageuse, au Théâtre de Comédie, 1973) est révélateur pour la solution stylistique de la mise en scène, où la temporalité de la représentation scénique s'avère inhérente, sans être expressément mise en valeur. Les photos sont des instantanés analytiques du jeu des acteurs, sur lequel le spectacle était construit de moments de monologue, de couple ou de groupe. Toutefois, en retenant cet instant du spectacle, la photo *retient* la dynamique même, révélatrice, continue, de l'interprétation, que nous regardons à présent transformée en images statiques d'expressions de postures et de gestes. De toute façon, c'est de ces photos que le chercheur *commence* son investigation.

Le mouvement scénique, sa direction — soulignée aussi par la direction du regard des personnages — se perpétuent dans la composition de l'image, décident des centres d'attention dans le document photographique. La composition photographique est axée avec un maximum d'éloquence par Mariana Mendrea (*Năpasta*, au Théâtre «Giuleşti», 1974) sur la position, les attitudes, les rapports des interprètes, significatifs dans l'espace, un espace délimité d'ombres, de ténèbres, dans lesquelles la lumière palpite ou que par contre, elle déchire brutalement. Les mouvements impulsifs, les contorsions, les convulsions tourmentées, projetés sur un même fond, désignent un espace fermé, obsédé, terrorisé par le temps.

*Les conventions scéniques de l'interprétation.* Les signifiants visibles du spectacle sont enregistrés sur pellicule en un certain état, conditionné aussi bien par les conventions scéniques que par les conventions photographiques de l'époque de laquelle date ce document iconographique.

Les images photographiques de la fin du XIX$^{e}$ et de la première moitié du XX$^{e}$ siècle, demeurées en tant que documents sur l'état du spectacle roumain sont:

— des images de protagonistes, relevant l'importance de la personnalité de l'acteur et de sa virtuosité, la manière de composer distinctement chaque rôle, le souci pour l'aspect élaboré avec minutie, pour le costume qui l'aide à se transformer en personnage. Pour les pièces de Caragiale, qui font l'objet de notre recherche, on remarque la fidélité documentaire de la présentation extérieure (des photos de Ştefan Iulian et Ion Brezeanu dans le rôle de Ipingescu, de Maria Ciucurescu dans celui de Veta, de Eugenia Ciucurescu dans le rôle de Ziţa), longuement recherchée, ainsi qu'il en résulte des diverses déclarations occasionnelles des acteurs. C'est surtout le maquillage qui est justifié, les détails de costume avec des rappels à la mode de l'époque, en fonction de la condition sociale et le caractère du personnage. Il faut chercher «ce physique de l'emploi» évoqué par Aristizza Romanescu, pour laquelle il avait constitué un problème à résoudre pour l'interprétation de Spiridon. La photo qui nous est restée de Iulian-Ipingescu atteste, tout d'abord, encore un «physique de l'emploi» réalisé avec succès par l'acteur («en immortalisant Sandu le fameux sous-commissaire de Dealul Spirei», écrivait l'historien de théâtre M. N. Belador). La réceptivité du public (en formation) se déclenchait en contact avec les qualités d'une expressivité de jeu qui reflète sur le plan artistique ce que renfermait de particulier une expérience directe de vie. La photo surprend une attitude de grand effet, un geste mémorable (Ion Niculescu-Caţavencu) d'une interprétation qui pouvait être considérée pour sa valeur



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

même. L'image découpe parfois un élément de décor, un accessoire d'un ensemble de conventions de la représentation scénique, toutefois subordonné à la performance de l'acteur (*O noapte furtunoasă*, au Théâtre «Comœdia», 1937); — des images de moments scéniques, appréciés et établis selon leur importance dans l'intrigue de la pièce. Le cadre de l'image se confond avec le cadre de la scène, le spectacle est interprété et constitué comme une suite d'«images» d'une *relation parlée et visible* que la photo se propose de refléter intégralement. Une remarquable préoccupation pour photographier le déroulement du spectacle en une succession très serrée d'instantanés (influencée croyons-nous par l'intérêt à ce moment pour le cinéma, un cinéma qui était lui-même théâtral) apparaît assez tôt (dans l'enregistrement sur pellicule de l'assemblée électorale de *O scrisoare pierdută*, au Théâtre National de Bucarest, 1913/1916). Cependant, captivés par le spectacle et oubliant combien ils sont redevables de leur émotion au verbe dramatique prononcé, les photographes nous transmettent les images des moments pleins d'intensité, au cours desquels les signifiants scéniques visibles avaient tout de même une présence auxiliaire, un apport complémentaire. De la sorte, ils nous permettent de discerner la substance et le caractère de l'expressivité du jeu (non seulement dans des spectacles datant d'avant la première guerre mondiale, mais aussi d'après — *O scrisoare pierdută*, au Théâtre National de Jassy, 1937, *O noapte furtunoasă* au Théâtre National de Bucarest, 1942); — des images d'ensemble, relevant la cohésion de tous les interprètes dans une ambiance pleine, de décor fermé, qui assurait la soudure et intensifiait la vraisemblance de la représentation scénique (nous pensons, par exemple, aux photos des spectacles de la compagnie Davila). La «soudure» dont nous parlions, recherchée et saisie par le document iconographique, était une affirmation incipiente de l'unité de toutes les composantes expressives du spectacle, la sensibilité du public étant désormais éduquée vers une nouvelle direction qui mènera, peu à peu, par de différentes modalités scéniques à la défense du caractère spécifique du théâtre. Le rectangle de l'image est rapporté au rectangle de la scène: le théâtre de «reflètement» trouvait une conception et des conventions correspondantes dans la photo. On publie des photos de décor (*O scrisoare pierdută*, Théâtre National de Jassy, 1912) cependant qu'augmente l'importance de l'élément visuel, démontrant la capacité reconstitutive de conventions scéniques naturalistes et réalistes. La photo atteste l'impression de «réalité» voulue dans le spectacle, la vérifie, en nous découvrant tout de même, en partie, des éléments de l'élaboration artistique (*O scrisoare pierdută*, Théâtre National de Bucarest, 1913/1916);

— des images de composition scénique, marquées par une certaine plantation et une certaine disposition des interprètes dans l'espace de la scène, tenant visiblement de la conception du metteur en scène (*D-ale carnavalului*, Théâtre National de Bucarest, 1932).

Avec le temps, le perfectionnement technique allait conférer à la photo une autre qualité, d'autres possibilités d'enregistrement, accordées à la profondeur et à la dynamique de l'image scénique dans le théâtre contemporain. Les images de protagonistes, de moments, d'ensemble, de composition scénique se retrouvent dans la photo de spectacle des dernières décennies. Mais, en même temps, on ressent, comme une influence de plus en plus forte, l'expérience du cinéma: la photo aspire à l'expressivité du «plan» filmique (Clara Spitzer: *O scrisoare pierdută*, Théâtre «Lucia Sturdza Bulandra», 1972), à la qualité analytique du photogramme (I. Hananel: *D-ale carnavalului*, Théâtre «Lucia Sturdza Bulandra», 1966; I. Petcu: *O noapte furtunoasă*, Théâtre de Comédie, 1973). Le dynamisme même — parfois violent — du spectacle prétend une technique d'enregistrement d'une grande mobilité et précision, capable de découper des tranches aussi larges que possible dans des déployements expressifs amples, mais aussi de surprendre le détail. Le fait de placer le spectacle dans un espace théâtral qui a aboli la rampe, les conventions scéniques stimulatrices pour la participation du public ont conduit à des modifications dans le code photographique en cours auparavant. L'acte interprétatif est fixé dans des angles d'ouverture insolites, dans des «plans» d'un caractère «sensoriel» frappant (*D-ale carnavalului*, Galați, 1972; *Năpasta*, Théâtre «Giulești», 1974).

Le document iconographique prouve de nos jours la modification substantielle de la vision scénique, des coordonnées idéologiques et culturelles qu'il reflète. Dans un passé révolu, jusque vers 1890, les photos de protagonistes, détachés du reste du spectacle, ont une explication non seulement dans les limites de la technique photographique de l'époque mais aussi dans l'optique découlant de l'espace théâtral: elles apportent quelque chose de la perspective qu'on avait dans les loges placées sur la scène même, jusque vers la fin du XIX$^{e}$ siècle, une sorte de vis-à-vis possible avec l'acteur (Costache Dimitriade, Ștefan Iulian). Plus tard, l'objectif photographique tentera d'enregistrer les moments scéniques en succession, se plaçant en une position invariable (et inerte) qui lui offrait un angle de vue privi-



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

légié puisqu'il se confond avec l'angle favorisé par la conception architectonique de la salle et considéré optimal pour la réception du spectacle le long de son déroulement. De nos jours, la variété des angles d'abord, le contenu et la réalisation des documents iconographiques sont une conséquence des modalités scéniques variées proposées au public dans le théâtre roumain contemporain. La facture et la solution donnée au document iconographique ne sauraient être par conséquent considérées seulement comme une influence plus profonde, de plus en plus possible au point de vue technique, du cinéma dans la vie culturelle contemporaine, mais comme ayant une source propre dans l'acte théâtral, dans la communication scène-public. Dans le document iconographique on cherche à surprendre non seulement des moments ou des interprètes avec leur expression visuelle, mais de discerner des éléments décisifs pour la signification dominante du spectacle, pour la réalisation des connotations scéniques qui établissent la contribution exégétique du spectacle (puisqu'on parle aujourd'hui, toujours davantage, «d'exégèse théâtrale»).

*L'utilisation de l'iconographie dans la recherche de l'acte théâtral.* «Du moins pour le moment, tant qu'il n'y a pas de véritable activité de documentation théâtrale, qu'on n'a pas réussi à enregistrer sur la pellicule au moins les spectacles-événements, la photo représente *l'unique chance* de fixer le spectacle dans la mémoire collective», nous dit-on dans l'un des rares articles publiés sur ce thème [8]. Le fait de fixer le spectacle en images photographiques — ou en une autre technique — n'a, *en tout cas*, pas d'écho dans la mémoire, de même qu'il peut éveiller un écho, évidemment déterminé, explicable, mais limité, déformant, non concluant pour ce que signifia une réalisation scénique en un moment historique. Aussi bien celui qui, de par son métier, fournit de tels documents iconographiques, que les chercheurs qui les utilisent ne sauraient ignorer le temps écoulé avec les modifications de goût et de sensibilité, influençant des significations et des résonances émotionnelles qui, par ailleurs, dès le début n'étaient pas identiques, unanimes. On a si souvent constaté — Umberto Eco le fit également — l'impression changée (parfois totalement) que produit après plusieurs décennies, sur d'autres générations, la photo d'une actrice. Ce qu'écrit à présent Ileana Popovici à propos de l'image photographique de Gina Patrichi dans le rôle de Miţa Baston: «Il y a dans *D-ale carnavalului* une Gina Patrichi, furibonde et tragique, qui semble bondir de la page» [9], est une appréciation basée sur une certaine expérience de théâtre et que — placée sur la position d'une solide connaissance de l'art du spectacle à notre époque — elle soutient, elle veut faire comprendre aussi par ceux qui, dans le futur, n'auront à voir en tout et pour tout qu'une photo. Nous ne savons pas comment ils l'apprécieront, mais pour les chercheurs de jadis — et d'une époque pas tellement reculée! — cette considération à propos d'une Miţa Baston «furibonde et tragique» aurait semblé déplacée, manquant de sérieux, alors que son image photographique — trop «bougée» — aurait semblé inutilisable. L'appréciation donnée par le critique dramatique à la photo demeurée après cette interprétation témoigne non seulement d'une connaissance directe du fait artistique auquel elle se réfère, mais aussi de l'implantation méditée dans un contexte culturel historique dans lequel évolue, duquel assimile et auquel participe la photo, avec ses possibilités de communication. Autrement dit, pour le chercheur de théâtre il ne suffira pas de s'informer dans *sa spécialité*, comme c'est naturel de le faire: à propos de la pièce représentée, de l'aspect des acteurs qui y ont joué ou, en général, de leur style de jeu, des orientations de la mise en scène, des procédés de la rhétorique et des figures de la stylistique scénique. Il arrivera à des conclusions propres par une connaissance de la situation de la photographie pensée en tant que document, des possibilités de captation, des codes distincts de transmission, de ses conventions usuelles de représentation.

Il est intéressant à voir comment procède, en parallèle, le chercheur d'une œuvre plastique ayant choisi un sujet théâtral: Ion Brezeanu dans le rôle de Ion, dans *Năpasta*, peinture que nous serions justifiés à étudier. Dans son commentaire, Theodor Enescu témoigne de la même nécessité d'aborder l'œuvre-document d'une perspective cultivée, avec de nombreuses ramifications. Pour parler de l'œuvre de Camil Ressu, de sa vision et sa manière de traiter le sujet, il s'informe sur le personnage et l'interprétation donnée par Brezeanu, sur la ligne qu'il a suivie et l'importance de sa réussite: «Un portrait comme celui de l'acteur *I. Brezeanu dans le rôle de Ion de «Năpasta»* (fig. 108) présente cependant une contradiction entre cette conception plastique de la forme et les effets de lumière et d'ombre. Ceux-ci furent utilisés par l'artiste afin de suggérer l'atmosphère de la pièce, lourde de sinistres présages. La lumière d'un jaune verdâtre découvre les formes graduellement, avec anxiété. La distribution des ombres ne manque pas de signification: par exemple, la zone de pénombre autour de sa tête a sa raison d'être. La silhouette



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

du personnage reste grandiose; dans ses lignes brisées et tourmentées, dans les volumes irréguliers, on lit la tempête continuelle de ses souffrances, poussée jusqu'au déséquilibre de la démence. Dans les formes aussi, qui semblent taillées dans la pierre, le caractère monumental de la création de l'acteur y trouve une expression adéquate»[10]. Les œuvres graphiques et de peinture consacrées aux interprètes des personnages de Caragiale (Constantin Jiquidi, Camil Ressu, Steriadi) ou inspirées d'eux (Aurel Jiquidi, *O scrisoare pierdută*, 1928) sans être nombreuses, sont importantes. Elles prétendent du chercheur de l'histoire du spectacle des philtres spéciaux: le message iconique codé (culturel) y est prépondérant, l'œuvre plastique étant plus sélective et apportant en même temps un surplus de connotation qui en font un supplément utile, surtout comme signification.

Connaissant l'évolution des conventions littéraires et scéniques, appliquées à la présentation des personnages et de la situation dramatique, le chercheur recourt à l'iconographie théâtrale, à des codes iconographiques connotant des signes iconiques, des images scéniques d'un caractère culturel complexe; ce ne sont plus des images de «l'homme-monarque» ou du «pégasse»[11], mais dans notre cas de *l'acteur-personnage* (donc de l'interprétation) dans des moments avec une individualité *dramatique-spectaculaire* mémorable: la lecture de la gazette «La Voix du Patriote National» de *O noapte furtunoasă*, l'assemblée électorale de *O scrisoare pierdută*, etc.

*Limites acceptées, lacunes concluantes.* Comme nous avons pu nous rendre compte —dans un stade de documentation préliminaire à la «reconstitution» du spectacle — l'enregistrement photographique de celui-ci ne mène tout de même pas, automatiquement, à une résolution facile du travail du chercheur qui trouverait presque tout ce qu'il cherche dans le rectangle, en général blanc et noir, de l'image. Quelle que soit son exécution (capacité de saisir, précision, profondeur, clarté), la photo de spectacle n'offre *qu'un instantané de l'évolution expressivement orientée du système de signifiants scéniques.* Même si un moment de maximum de cohésion et de cohérence a été enregistré sur pellicule, nous n'en avons pas assez de preuves si nous nous résumons à l'examen des images ou — le plus souvent — de l'image dont nous disposons. Par conséquent, nos questions résulteront non seulement de l'état photographique mais aussi de l'état d'un instant (l'instant du «figement» sur pellicule) des signifiants scéniques visibles. Ces derniers sont:

— ôtés de l'unité sous tension, dialectique, des signes scéniques de synthèse, à laquelle participent aussi les signifiants auditifs;

— dénués d'une partie des données de la propre forme: la couleur (fréquemment), le mouvement;

— arrêtés (fixés) dans le processus constitutif de l'image scénique.

Néanmoins ils ont été appréciés en fonction de ce processus et de cette image scénique, tandis que le point de vue et l'appréciation du photographe se reflètent dans la photo, sont codés d'une manière spécifique et peuvent nous informer indirectement.

Un chercheur préoccupé par l'étude de l'expressivité de l'acteur au point de vue de la psychologie de la création théâtrale remarquait «la perte d'information impliquée par l'utilisation de la photo», même si, cette fois, il ne s'agisait plus d'une photo découverte et acceptée, mais d'une préparée et sélectionnée par lui-même, selon ses nécessités scientifiques. C'est peut-être pour cette raison que son opinion s'avère tellement catégorique: «la photo est statique et ne contient pas toujours le moment culminant représentatif du déroulement du comportement expressif; elle représente une perte d'information surtout en ce qui concerne la finesse des nuances expressives ⟨. . . ⟩ la signification de l'expression est une fonction de la situation dans laquelle elle se produit, tandis que la photo comprend souvent des moules généraux»[12]. Si pour les expériences d'un laboratoire de psychologie la photo est d'une utilité contestable, pour la «reconstitution» du spectacle — à laquelle collaborent de nombreuses sources d'information, se complétant, se vérifiant et se consolidant réciproquement — l'image photographique en blanc et noir, «épurée» et «elliptique» (par rapport à l'image scénique) pose, naturellement, une série de problèmes à un examen qui se veut aussi efficace, aussi fécond que possible.

À la différence de l'état (d'interdépendance et de modification) et du moment (d'évolution en suspens) où furent enregistrés les signifiants scéniques visibles, la photo est un ensemble d'éléments iconiques constitués. Alors que l'expression mimique de l'acteur Birlic dans le rôle de Crăcănel ou bien le regard de Liviu Ciulei dans celui de Dandanache sont *constitutifs* dans le spectacle, ils peuvent être un signe iconique parfaitement constitué en un «premier plan» ou en un «plan détail» photographique. C'est par eux que l'on constate pourtant l'existence concrète et le caractère de certaines.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

qualités expressives (du jeu des acteurs, mais non seulement) pouvant mener —dans certaines conditions de la documentation —à des conclusions sur leur présence *orientée* dans le spectacle, conformément aux options stylistiques, aux préférences rhétoriques du metteur en scène.

Les difficultés que nous venons de rencontrer dans la recherche des spectacles Caragiale par l'intermédiaire de l'iconographie théâtrale étaient dues:

— soit au mode spécifique de transmission des données se référant à l'image scénique (avec un surplus évident d'«appauvrissement» et de difficulté dans le cas de la représentation des pièces de Caragiale, où la réplique, le mouvement effectif et, d'habitude, la couleur ont un si grand poids);

— soit à l'exécution professionnelle de l'image *en tant que document* (celle photographique étant, comme c'est normal, prédominante dans le matériel iconographique étudié).

Inhérentes à l'état spécifique d'enregistrement du spectacle ont été les questions provoquées par:

— la nature des objets, la consistance des surfaces, les solutions matérielles de représentation — tout ce qui tient de la substance de certaines conventions (remplaçant: quoi? trompeuses: comment?), surtout scénographiques et scénotechniques (un «mur» est de la toile ou du bois peints, etc.);

— la continuité de l'espace scénographique (la fixation d'un repère statique commun pour plusieurs photos avec une angle d'ouverture différent permet de découvrir un ordre spatial et la description du décor — *O noapte furtunoasă*, au Théâtre National de Bucarest, 1949; *D-ale carnavalului*, Oradea, section roumaine, 1959);

— le fait de préciser le lieu et le moment scénique auxquels appartiennent certaines images de «plan rapproché» et de «premier plan» qui éludent l'ambiance, l'arrière-plan (une tache blanche unique indique la source de lumière et, partant, le lieu; en même temps, dépistée dans une image de «plan général», elle permet aussi de la placer dans le moment scénique— *D-ale carnavalului*, Théâtre «Lucia Sturdza Bulandra», 1966);

— la cohésion du jeu des acteurs (lorsque la fixation instantanée sur pellicule fait que la réaction d'un acteur paraisse négligente, fortuite, coupée de ce qu'exprime son partenaire).

— le rapport complexe signifiant visible-signifiant auditif absent (dans le comportement des personnages: mimique-geste-parole).

D'autres questions auraient pu être évitées, étant donné qu'elles tiennent de l'exécution des images photographiques, de leur existence disparate, en nombre réduit, ayant pour suite:

— l'inexplicable de certains éléments scénographiques (à cause de l'angle d'ouverture et de la distance inadéquate, surtout quand un décor stylisé, composé d'une façon sélective, demande à être photographié intégralement, avec cohérence);

— l'impuissance à situer le moment scénique dans l'espace scénographique ou théâtral (quand celui-ci a été modifié, la rampe annulée, le public placé aussi sur un autre côté du spectacle — ainsi que nous informe la chronique de *D-ale carnavalului*, Galați, 1972).

Devant l'image documentaire, l'activité du chercheur est double: afin qu'elle soit possible, son action de délimiter et d'extraire l'information de spécialité doit être accompagnée par une autre, de compensation.

*Essai de classification du document iconographique.* Il est important d'établir les conditions de réalisation et les sources du document iconographique théâtral qui, d'une manière ou d'une autre, influence l'information que nous pouvons en extraire et son utilité. Ainsi:

a) *Le lieu de la réalisation du document iconographique par rapport avec le lieu de la création artistique:*

— *sur la scène:* la plus grande part de l'iconographie théâtrale (utilisée pour la recherche que nous avons entreprise sur les spectacles tirés du théâtre de Caragiale);

— *un autre endroit:* d'habitude, les vieilles photos d'interprètes dans le rôle (lorsque aussi bien la technique scénique du spectacle que le niveau technique de la photo ne permettaient pas d'effectuer des images «en direct»).

b) *Le moment de la réalisation du document iconographique par rapport au moment de la création artistique:*

— *pendant les répétitions;*

— *pendant les spectacles;*

— *en dehors du spectacle proprement dit (devant le public):* photos réalisées à la fin du spectacle ou au cours d'un spectacle spécial «pour photographies».

c) *La considération du document iconographique par rapport à l'information donnée:*

— *sur la préparation du spectacle* (par exemple le volume avec les décors et les costumes des mises en scènes du théâtre de Caragiale, réalisées par Sică Alexandrescu, mais aussi du matériel iconographique plus ancien: esquisses et réalisations de décors et de costumes pour *O scrisoare pierdută*, au Théâtre National de Jassy, 1912 (dans la revue *Teatrul* (Jassy), 1912, n° 1); *D-ale carnavalului*, au Théâtre «Muncă și Voie



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Bună», 1940 (dans *Spectacolul*, 1940, n° 1); *O noapte furtunoasă* au Théâtre «Nottara», 1966 (dans *Teatrul*, 1966, n° 10); au Théâtre de Comédie, 1973 (photos du décor, dans la photothèque de l'Institut d'histoire de l'art); au Théâtre de Tîrgu Mureş, 1972 (photos du rideau spécial, fonds documentaire du Théâtre de Tîrgu Mureş).

Dans la revue *Spectacolul* (1940, n° 1), Victor Ion Popa publie des dessins dans lesquels, sous le titre de «Esquisses de costumes et de masques», il nous offre les silhouettes de quelques personnages: Girimea, Pampon, Catindatul, Didina, Miţa, avec des éléments iconiques précis, caractéristiques pour le côté caricatural amusant et amusé du spectacle préparé.

Quelques-unes des photos des spectacles de Sică Alexandrescu *O scrisoare pierdută* (1948) et *O noapte furtunoasă* (1949) témoignent des mutations survenues d'un spectacle à l'autre, ainsi que de leur état, dans les conditions matérielles assez difficiles des théâtres au cours des années d'après-guerre.

Une situation spéciale — unique, peut-être — présente le cahier-programme pour le spectacle *O scrisoare pierdută* (Théâtre National de Craiova, 1959) lequel, sans avoir été mis en scène par Dinu Cernescu, qui n'exécuta que la maquette du cahier-programme, exprimait par son truchement (éléments graphiques-photographies-texte), même si partiellement et dans une cristallisation incipiente, une vision propre (indépendante de la mise en scène d'alors) sur la comédie de Caragiale, que pourtant il n'a jamais montée;

— *sur le spectacle proprement dit:* la plus grande partie de l'iconographie théâtrale des spectacles mentionnés aux points a) et b). Une photo de *O noapte furtunoasă* (Théâtre «Comœdia», 1937), sans appartenir au spectacle proprement dit, peut néanmoins donner des références sur certains éléments expressifs de ce dernier (la mimique de certains personnages — Ipingescu, Venturiano — nous offrant un indice sur la position des acteurs vis-à-vis de leur rôle).

d) *Les différentes possibilités des images, offertes par le document iconographique, d'être réceptées dans le déroulement de l'acte créateur:*

— *uniquement de la scène* (lorsque le photographe monte sur la scène — au su ou à l'insu des acteurs — et surprend l'interprète au point de vue de son partenaire ou d'angles insolites, d'où apparaît, parfois, aussi la réaction du spectateur);

— *uniquement de la salle* (photos dont le cadre se confond avec celui de la scène: *O scrisoare pierdută*, Théâtre National de Jassy, 1937, dans la revue *Teatrul* (Jassy), 1937, n° 1; *D-ale carnavalului*, Théâtre «Lucia Sturdza Bulandra», 1966; Théâtre National de Craiova, 1969);

— *de la scène et de la salle* (une importante partie des documents photographiques utilisés, avec mention spéciale pour les photos de *D-ale carnavalului*, Galaţi, 1972; *Năpasta*, Théâtre «Giuleşti», 1974, où avait été réalisée une communion spatiale entre la scène et la salle, dont a profité le photographe — même si pas toujours d'une façon explicite, des informations supplémentaires à cet égard étant nécessaires).

e) *Le document iconographique révèle la position de son auteur à l'égard des significations du spectacle:*

— *attentive au plan de la dénotation* (*O scrisoare pierdută*, Théâtre National de Jassy, 1937, Théâtre National de Bucarest, 1948);

— *attentive au plan de la connotation (D-ale carnavalului*, Oradea, 1959; *O noapte furtunoasă*, Tîrgu Mureş, 1972; Théâtre de Comédie, 1973; *Năpasta*, Théâtre «Giuleşti», 1974. Y sont saisies les caractéristiques spécifiques du style scénique et fixés les éléments visuels qui les expriment — les codes des photos sont nécessairement subordonnés);

— *les connotateurs scéniques sont vus dans le plan de la dénotation (O noapte furtunoasă*, Théâtre National de Bucarest, 1949; Baia Mare, 1972; *O scrisoare pierdută*, Théâtre National de Bucarest, 1948; Théâtre «Lucia Sturdza Bulandra», 1972; *D-ale carnavalului*, Théâtre «Lucia Sturdza Bulandra», 1966);

— *en connotant dans le sens du spectacle (O noapte furtunoasă*, Tîrgu Mureş, 1972; *Năpasta*, Théâtre «Giuleşti», 1974);

— *en connotant indépendamment du sens du spectacle:* nous n'avons pas des exemples de cette nature (on pourrait citer, éventuellement, la maquette du cahier-programme, réalisé par Dinu Cernescu pour le spectacle *O scrisoare pierdută*, Théâtre National de Craiova, 1959, par lequel son auteur exprime une conception et une position distincte vis-à-vis de la pièce et de la mise en scène à la fois).

Ce que nous désirons souligner d'une façon spéciale dans ces pages c'est la nécessité (par ailleurs signalée, sporadiquement, aussi par d'autres, dans la presse) de l'élaboration systématique, avisée, d'une iconographie théâtrale, de la préparation sous la conduite des spécialistes dans l'art théâtral d'un fonds documentaire iconographique.

En ce qui concerne le chercheur, une fois devant l'investigation du matériel iconographique documentaire, il peut aller plus loin, vers une autre étape plus avancée, vers la future



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

«reconstitution» du spectacle, par la corrélation des données sur le spectacle obtenues de l'étude de l'iconographie théâtrale avec les données offertes par d'autres sources documentaires (les déclarations des créateurs, les chroniques dramatiques, etc.). Le chercheur peut être intéressé, naturellement, par la systématisation de l'iconographie théâtrale d'après des critères et des directions autres que les nôtres (dans l'étude, basée avec prépondérance sur le document photographique et consacrée à la mise en scène des pièces de I. L. Caragiale: visages et masques, expression mimique et de gestes, expression des postures, constatations de proximité, costumes, décors, moments scéniques caractéristiques). Ou bien il peut — action vaste et importante — approfondir les sources, les motifs et les constantes iconiques des spectacles (à commencer, sans doute, avec les spectacles-événement), en les encadrant par la suite dans l'iconographie significative pour un moment culturel complexe.

*Notes*

[1] Voir SERGE OUAKNINE, *Le Prince Constant, scénario et mise en scène par Jerzy Grotowsky*, in *Les Voies de la création théâtrale*, Ier vol., Paris, 1970.

[2] Voir ION CAZABAN, *Posibilitățile analizei iconografice în cercetarea spectacolelor Caragiale*, chap. «Iconografia şi obiectivele cercetării spectacolelor Caragiale», in *SCIA*, seria teatru, muzică, cinematografie, t. 23, 1976, p. 81—107.

[3] J. B. MORALY, *Erna von Scratch*, in *Travail théâtral*, nº 13, oct.—déc. 1973, p. 32.

[4] VALENTIN SILVESTRU, *Personajul în teatru*, Bucarest, 1966, fig. 22.

[5] Voir *Flacăra*, 1967, nº 2.

[6] MIHAI NADIN, *Reîntoarcerea la zero*, Jassy, 1972, p. 68.

[7] SYLVIE PIERRE, *Éléments pour une théorie du photogramme*, in *Cahiers du cinéma*, 1971, nº 226—227, p. 77.

[8] ILEANA POPOVICI, *Sufletul fotografiei de teatru*, in *Teatrul*, 1974, nº 12, p. 61.

[9] *Ibidem*.

[10] THEODOR ENESCU, *Camil Ressu*, Bucarest, 1958, p. 141—142.

[11] Voir UMBERTO, ECO, *Sémiologie des messages visuels*, in *Communications*, 1970, nº 15.

[12] GHEORGHE NEACŞU, *Transpunere şi expresivitate scenică*, Bucarest, 1971, p. 18.



https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro