

Le théâtre contemporain définit sa structure par une rapide prolifération des modalités de communication théâtrale. L'acte théâtral ne se réfère plus à une fonction unique, à une modalité centralisatrice, étant défini par la dialectique profonde des modalités de communication théâtrale qui déterminent son existence.

Les lignes qui suivront expriment quelques conclusions personnelles, nées de la pratique déployée jusqu'à ce jour et représentant le stade de préoccupations particulières dans l'étude spécifique de la mise en scène. Ce qui s'affirme avec prédominance dans le spectacle moderne c'est son perpétuel remodelage, ne supportant plus l'autorité exclusive d'une interprétation unique. La théorie théâtrale devient un argument pour le défrichage de nouvelles pratiques de mise en scène. Le théâtre est déterminé au point de vue social et cette caractéristique est, au premier chef, la conséquence du rapport entre le théâtre et une société dont la fluidité l'emporte sur la stabilité. Dans l'art du spectacle roumain se sont développées au cours des deux dernières décennies des directions et orientations fertiles, diamétralement opposées comme manifestation, polémisant entre elles et se complétant sous l'aspect fonctionnel, conférant un caractère varié et nuancé à notre mouvement théâtral. La dernière génération de metteurs en scène, qui est en train de cristalliser ces options en matière de spectacle, représente une continuité toute naturelle des tracés initiés par les grandes personnalités qui ont défini la mise en scène des années '60.

Les différents types de spectacle pratiqués en Roumanie permettent une vive confrontation d'idées en ce qui concerne le rôle et les modalités d'expression de l'art théâtral. À la question «qu'est le théâtre?» la réponse aussi bien que les méthodes diffèrent. Pour moi, le théâtre représente une possibilité de dialoguer avec le monde. Je me retrouve inculpé dans l'enquête que je préside en tant que juge, le verdict étant certifié par mon propre témoignage. L'acte théâtral existe dans l'homme et dans le monde et nous avons le devoir de le mettre au jour. Les metteurs en scène peuvent être définis par ce qui vit d'eux dans le spectacle. Le théâtre ne peut délecter, ne peut éduquer, ne peut affirmer, ne peut nier, ne peut provoquer. Le théâtre vit plénièrement, il ne peut être ni fragmenté, ni segmenté. Le théâtre est une manière d'être. Il s'ouvre, de même que la vie, à toutes les interprétations. C'est en cela que consiste sa fermeté et sa durabilité. L'acte théâtral ne saurait éliminer la fertilité de la pensée théorique. D'ignorer la pensée et la circulation des idées signifie de nier au théâtre la conscience de soi. De ne pas être d'accord avec une certaine

forme de la manifestation scénique, de la comprendre et pourtant de ne pas l'accepter, ne représente pas une réaction de négation, de répudiation.

Les types de communication théâtrale offrent non pas des solutions mais des méthodes, partant d'une définition et une finalité de l'acte théâtral. Le théâtre en tant qu'art se suffisant à soi-même — sans conséquences profondes sur la condition du spectateur — adopte le régime d'un art désintéressé au point de vue existentiel et politique. L'élaboration de l'expression du spectacle concentre l'attention intégrale. L'expression scénique indépendante ne saurait constituer une vision conceptuelle. Le metteur en scène invente souvent dans la structure du texte de nouvelles formes d'incarnation de ce dernier. Cette manifestation abonde surtout dans les spectacles «visuels», les solutions déterminant en dernière instance la substance du spectacle. Le plus important m'apparaît, dans l'activité du metteur en scène, «la lecture» du texte. Chaque fois après avoir opté pour un texte, j'ai passé par l'inévitable moment de crise. Je ne savais pas comment engager le «dialogue» avec l'œuvre dramatique. Je sentais ce que j'attendais de l'œuvre, la voie que je cherchais à son intérieur mais je me trouvais devant des «portes fermées» qui, mystérieusement, scellaient dans des silences ambigus les significations cherchées. Ces «portes» s'ouvrent dans les différentes étapes de réalisation du spectacle, mais on ne réussit jamais et l'on ne doit même pas réussir à les ouvrir toutes.

On peut facilement réaliser une pièce autrement qu'elle n'a été écrite, mais il est très difficile de montrer ce qu'elle cache. Je me méfie des spectacles de «solutions», de l'esthétisme scénique. Le théâtre est un oracle qui dévoile la vérité chargée de signes codés, cette

*Ālexa Visarion*

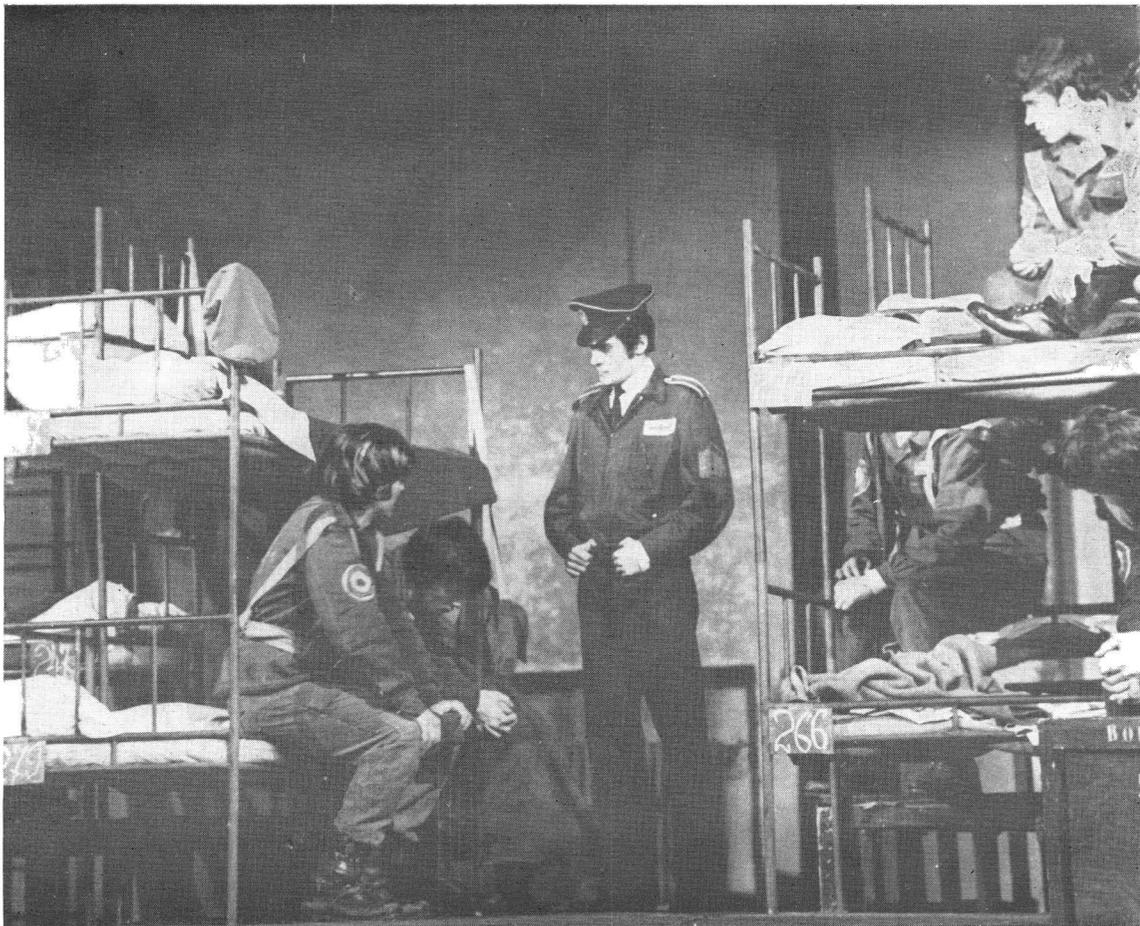


Fig. 1. — Isolement et révolte des jeunes héros derrière les barreaux métalliques indifférents et froids des lits de la caserne. *Chips with Everything*, par Arnold Wesker (Studio de l'Institut d'art théâtral et cinématographique «I. L. Caragiale», Bucarest, 1970).

vérité ayant une signification différente pour chacun de nous. La vérité du théâtre n'est pas concrète, tranchante, mais cyclique et à réverbération. On peut inventer n'importe quoi dans la structure de l'acte théâtral, tout est «permis» à condition que l'invention ait une valeur par ses idées. Le théâtre véhicule des *idées* dans des formes diverses, à des buts divers, mais des idées essentielles pour l'homme et son monde. Je crois que tout spectacle de théâtre peut, avant tout, représenter pour ses créateurs une dernière volonté, un testament à jour. Chaque spectacle doit être fait en disant tout ce qu'on a à dire au moment respectif.

Le public ne vous croit jamais si vous lui «livrez» d'une manière échelonnée et calculée les pensées sur lesquelles vous misez, avec lesquelles vous voulez le troubler. Aussi bien pour les metteurs en scène que pour les acteurs une représentation théâtrale peut être la dernière. À chaque fois nous devons créer comme si c'était la fin. Ce n'est qu'alors que nous

serons préoccupés par des choses vraiment importantes. Le public veut vous voir «mourir» devant ses yeux, suivre votre agonie. Personne ne fuit ce spectacle qui fait frémir et attire en même temps. Les salles seront vides seulement si l'enjeu est sans importance. Quand tout le monde s'assume le risque fascinant d'une fin, quand l'enjeu de la vie quotidienne coïncide avec celui de l'art, l'affluence sera indescriptible. Le théâtre des formules est mort depuis longtemps, suffoqué par sa gratuité. Le théâtre de l'efficienc e profonde peut rassembler encore une fois son public. Cependant, nous devons faire attention à ne pas confondre une nécessité avec un slogan. Nous avons toujours entendu par efficacité un sens de l'interprétation et non un résultat de celle-ci. Je serais intéressé par un théâtre qui n'utiliserait plus pour la communication des éléments de spectacle, mais des *états complexes* qui impliquent des rapports plurivalents de communication. Le théâtre de l'expression illustre les événements de la pièce,



Fig. 2. — Anca (Dorina Lazăr) et Dragomir (Corneliu Dumitruș) dans la scène de la «veillé» au chevet de Ion «le fou» (Florin Zamfirescu). *Năpasta*, par I. L. Caragiale (Théâtre «Giulești», 1974).

évalue en signes le résultat de certaines méditations, pour proposer ensuite au public, par le truchement d'une clef interprétative, les pensées métamorphosées. Il s'agit d'un jeu de perspicacité intellectuelle qui prive le théâtre de sa robustesse virile. L'expression peut être une conséquence de la vision du spectacle, cependant elle ne stimule que les zones épidermiques de l'acte théâtral. Par son expression scénique, le théâtre illustre des thèses essentielles. Pour expliquer le monde, l'artiste l'analyse et le synthétise ensuite, la conclusion de son analyse n'étant pas connue *a priori*. L'explication en tant qu'idée de représentation impose dès le début le même régime pour les créateurs et pour le public. Les uns comme les autres apprennent concomitamment sur le parcours du déroulement du spectacle, sans avoir une position définitive par rapport au sens de la représentation. *La salle aussi bien que la scène constatent*. L'implication des deux partenaires essentiels pour la naissance du théâtre se réalise justement par ce statut d'égalité. Le spectateur ne doit pas connaître d'avance la dimension des idées du spectacle, il s'offre vierge dans cette aventure esthétique. Je mentionnerai que

le théâtre qui met en ombre l'expression au profit de l'explication doit provoquer des états de participation au-delà du niveau du conscient.

Les spectacles réalisés par moi ont toujours essayé de transmettre l'idée par le truchement de l'état. *L'état* a besoin d'un régime spécial de travail avec l'acteur, d'une disponibilité structurale du collectif de création, d'un détachement total de la technique de l'expression scénique.

*L'état* incorpore la vision de la mise en scène, cependant il la dépasse par une prolifération naturelle des réactions. *L'état* n'imité pas la vie, ne fait pas de stylisation. Je tenterai d'expliquer cette modalité de matérialisation scénique à l'aide de quelques exemples.

Dès l'abord il faut mentionner le fait que le spectacle d'état ne saurait être expliqué que si l'on accorde aux termes théoriques un statut plivalent de significations.

Le théâtre d'état repose en premier lieu sur tout ce que l'art du spectacle a accumulé jusqu'à ce jour en matière de concentration psychique. *L'état* se réalise par un exercice de compression nerveuse qui déclenche par la suite une libération plénière laquelle transfigure les modalités impo-



Fig. 3. — Moment de déchainement collectif, grotesque et tragique. *Pasărea Shakespeare* — L'Oiseau Shakespeare —, par Dumitru Radu Popescu (Théâtre «Giulești», 1975). Le spectacle déclenchait une réaction de catharsis.

sées par le spectacle, en provoquant des réactions en chaîne, inédites, spéciales et particulières, dans la communion avec le public. Le premier spectacle que j'ai réalisé dans le cadre du Studio de l'Institut d'art théâtral et cinématographique «I. L. Caragiale» de Bucarest a été la représentation sur un texte de Arnold Wesker, *Chips with Everything* (1970). L'auteur fait une description quasi naturaliste de l'atmosphère des casernes britanniques, des graves conséquences de l'inéquité sociale. Sa conclusion est évidente dès le début de la lecture. Ce qui m'a intéressé dans ce texte a été la possibilité de transmettre un sens qui n'est pas basé sur l'anecdotique. *L'enrégimentement social et la dégradation de la personnalité de l'individu* — voici l'idée du spectacle.

Cette proposition de la mise en scène pouvait prendre vie dans différentes formules d'expressivité scénique. C'est d'une façon inconsciente

que j'ai engendré alors le premier spectacle roumain qui transmettait des *états*. La vie dans les casernes et l'absurdité des relations qui la dominent est un thème très répandu dans la littérature universelle. J'ai essayé de charger l'accent de la dramaturgie, en composant autrement que l'auteur la dynamique intérieure du spectacle. Les spectateurs étaient entourés par cette caserne, pas par son mobilier et ses accessoires, mais aussi par les marches rythmiques, infernales à force de se répéter et qui obsédaient avec leur sonorité l'assistance entière. Un mannequin pendait au plafond de la salle, au beau milieu des spectateurs. Cet objet étrange par sa construction (il était enveloppé dans une matière plastique qui, transpercée par la baïonnette, donnait l'impression de la peau humaine crevée), pendait d'une façon menaçante, à l'instar d'une enseigne qui aurait défini cet univers. Sur le même support du

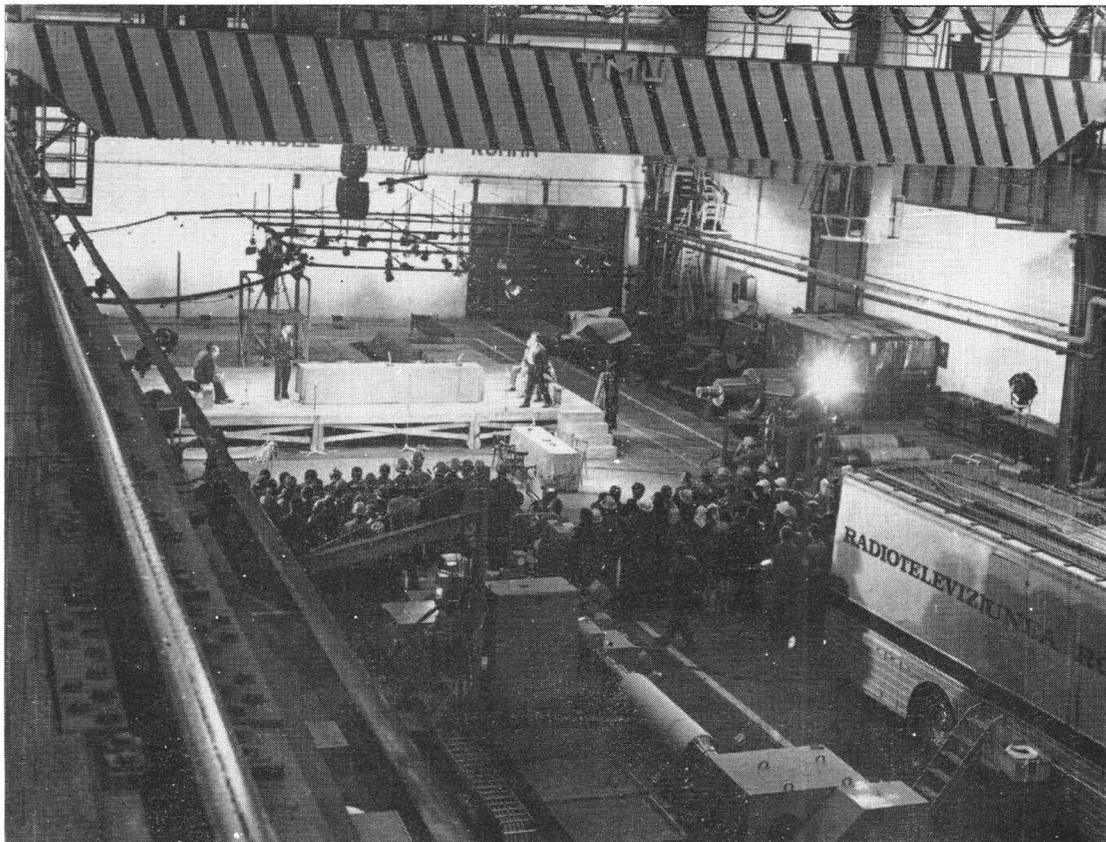


Fig. 4. — Le drame politique *Puterea și Adevărul* — Le Pouvoir et la Vérité —, par Titus Popovici fut monté pour la Télévision comme un spectacle-débat, dans une immense halle industrielle (1976).

mannequin, les soldats, après avoir exécuté la scène de l'attaque à la baïonnette, hissaient, dans le final du spectacle, le drapeau britannique. Les acteurs et les spectateurs s'exténuaient et se reposaient furtivement au milieu de cette alerte continuelle, de cet enfer obsédant. Smiller, l'un des héros de la pièce, essaie d'évader, de s'échapper de ce vacarme. L'acteur Liviu Rozorea réalisait ce trajet inutile en courant affolé de la scène dans la salle, décrivait des cercles autour du public, une fois, deux fois, d'innombrables fois, c'est-à-dire jusqu'à ce qu'il sentait qu'il ne pouvait plus courir, ou que la fuite n'avait pas de sens, que les spectateurs ne pouvaient plus supporter ses authentiques râles. Alors il tombait épuisé sur le plancher du couloir qui entourait les spectateurs. Se traînant, complètement éreinté, disait le texte de Wesker, comme pour protester contre l'oppression et la passivité.

Une unique lumière de service clignotait sur la scène déserte où quelques lits de caserne définissaient l'espace du dortoir. L'acteur était quelque part sous les chaises, entre les jambes du public, faisant pour la dernière fois, dans un rythme lent, syncopé, le tour de la salle avec

les gens silencieux. Ils dialoguaient de temps à autre par leur silence, par leur respiration. Les spectateurs ne pouvaient supporter cette scène dans laquelle ils étaient impliqués avec des sensations et affects et dans laquelle ils ne pouvaient réagir d'aucune manière. L'état se créait entre eux et les acteurs, entre eux et l'espace, entre leur silence coupable et les gémissements étouffés de l'acteur qui naissaient sous leurs yeux, sans truquages, dans le contact direct qui s'était établi entre eux.

*L'état* n'est pas joué, voici une première définition de ce processus complet de communication par le truchement du théâtre. Il naît d'une implication totale. *L'état de jeu* était provoqué par des situations scéniques spéciales, chargées de significations. La signification provoque *l'état*, sans l'expliquer. Le metteur en scène travaille dans ce système interprétatif uniquement par l'intermédiaire des acteurs. Il n'existe pas en dehors de la tension scénique, il se confond avec la participation émotionnelle et ne peut s'en distancer à aucun moment. *L'état* part de la nécessité d'une explication plénière d'un phénomène, d'une idée, et dépasse ce premier niveau par la provocation d'un

complexe d'attitudes, certaines d'entre elles en évidente contradiction, qui naissent en même temps dans l'acteur et le spectateur. Un spectacle d'*état* est toujours le même dans la forme mais ne se ressemble jamais comme tension, comme manifestation. Le spectacle ignore la notion de rythme théâtral imposé, se soumettant à un rythme intérieur qui naît de chaque impact avec le public. Le spectacle d'*état* provoque une diversité d'interprétations de la même scène.

J'essaierai à présent de parler d'un autre spectacle, réalisé cette fois sur la scène du Théâtre d'État de Tirgu Mureș. Le *Procureur* (1971) – texte dramatique du bulgare Djagarov – est un plaidoyer pathétique contre l'oppression arbitraire de la liberté, au cours des années qui vinrent tout de suite après la révolution socialiste. Tout d'abord, je savais que le spectacle doit être plus puissant, plus présent que la situation réelle. Ainsi seulement il trouvait sa raison d'être après tant d'années, ainsi seulement les idées ne devenaient pas un simple matériel esthétique pour l'illustrer. Vivant sous la tension terrible de ces moments, l'homme ne supporte pas l'implication dans une reconstitution que si cette reconstitution lui révèle d'autres significations, une autre participation.

Le spectacle doit provoquer des conséquences dans la conscience du spectateur, tout aussi «fortes» que les conséquences nées des événements de sa propre vie.

Un spectacle joué sur la scène demeure un simple spectacle théâtral. J'ai fait tomber le rideau et devant, sur le proscenium j'ai placé une table et un bureau, un porte-manteau et un dossier. La salle avait un corridor central qui se continuait aussi sur la scène. Le rideau, parfaitement fermé, représentait évidemment une solution plastique, une modalité démasquée de l'intention du metteur en scène. Cependant, entre ses plis, ce rideau qui était fermé laissait un étroit espace labyrinthique pour le corridor qui reliait le foyer du théâtre aux loges des acteurs. Il se créait ainsi une sensation de danger, une angoisse, une implication physique dans la matière du spectacle.

La pièce est formée de scènes successives qui se déroulent dans différents endroits de jeu (le bureau du procureur, la maison du détenu, le logis de la fiancée, le parc de la ville).

Pour moi, les scènes se déroulaient dans une étrange simultanéité. Sur ce podium peint en un blanc conventionnel, dans ce corridor qui traversait d'un bout à l'autre l'action et qui faisait naître un sentiment de manque de sécurité, de danger.

Chaque pas prenait de la valeur. Chaque arrêt était un signal. L'état d'angoisse, de peur,

d'incertitude, prenait de la valeur par des moyens de tension intérieure, par cette normalité étrange qui réverbérait comme une menace. Aucun élément de technique théâtrale, aucun moment de théâtralité au sens esthétique n'apparaissait dans le spectacle. Le moment culminant de la représentation était celui où on apportait sur la scène un simple drapeau rouge. En voyant et en «reniflant» le cours des événements politiques, après une scène où il avait manifesté sa méfiance dans la révolution et ses vérités, le personnage de l'opportuniste Boian, frère du procureur, se précipite dans la salle de spectacle en chantant à tue-tête *Bandiera Rossa* – mu par la peur, l'émotion, la lâcheté, la joie – et en agitant l'immense drapeau rouge au-dessus des têtes des spectateurs terrifiés toutes les fois que s'ouvrirait la porte, par chaque pas, par chaque silence. C'est alors qu'avait lieu dans la salle un autre «événement». Le public réagissait librement, se libérant dans une multitude de formes, à la vue du symbole de la révolution agité d'une façon provoquante par les mains qui l'avaient trahi. Les uns pleuraient, d'autres tremblaient d'énervement, il y en avait beaucoup qui se tassaient la tête baissée, quelques-uns étaient secoués par un rire nerveux. Un *état complexe* s'était instauré dans la salle, provoqué par un autre état tout aussi nuancé. L'unification de ces *états* extrêmes provoquait une *tension politique*, élément primordial pour affirmer ce que le spectacle s'était proposé.

L'*état* permet aux acteurs de révéler sur la scène tout ce qui ne peut être contrôlé par la technique, tout ce que leur être cache. L'acteur qui vit l'*état*, qui travaille avec ce moyen d'expression, est à la fois relaxé et concentré, ayant la possibilité de contrôler et de déterminer le dialogue qu'il engage avec la salle.

L'acteur recourt, comme unique élément, à la concentration nerveuse. Le spectacle d'*état* est provoqué par le metteur en scène lequel transmet aux acteurs, pendant les répétitions, les coordonnées essentielles qui déclenchent dans leur subconscient les termes de référence, tant au point de vue psychique qu'à celui physique. On ne peut pas imposer une chose si elle ne vit pas dans notre for intérieur. Aussi bien les spectacles d'*état* sont-ils des spectacles tenant de la structure du metteur en scène et non de ses préoccupations esthétiques. Il arrive quelquefois que les acteurs n'atteignent pas à cet élément de communication de l'*état* et alors ils le miment par divers procédés, par les résultats que cet état devrait provoquer. Les spectacles deviennent alors incompréhensibles car l'élément auxiliaire est comme un lest pour la libre expression du sens. L'*état* n'est pas une

transe, il n'élimine pas le contrôle de la raison. Il naît d'un curieux mélange de vie dans les zones du subconscient et de la délimitation de ces zones à l'aide de la lucidité.

L'efficacité de ce type de spectacle est incommensurable. Tout récemment, le spectacle avec la pièce *Nāpasta (Le Malheur)*, réalisé il y a quelques années sur la scène du «Studio 74», du Théâtre Giulești, fut présenté au public de la République Fédérale d'Allemagne, de la Suisse, de l'Autriche et de la République populaire Hongroise. Quelques conclusions se référant à cette tournée renforceront peut-être les affirmations que nous venons de faire. *Nāpasta* — par I. L. Caragiale — est devenue dans notre mise en scène le spectacle d'un état équivoque, à propos de culpabilité et de châtiement. L'accent dramatique souffre quelques modifications essentielles éliminant l'élément pittoresque et descriptif au profit de l'essentiel. Le public étranger a été «captivé» par notre modalité de jeu, a été fasciné par cette délivrance intérieure provoquée par le spectacle. L'«air» de cette *Nāpasta*, consistant en silences prolongés qui parlent de l'ambiguïté des réactions humaines, en syncopes sonores explosives, devenait un moyen de communication universellement valable, une possibilité de percevoir la signification de la pièce au-delà des mots, au-delà du mouvement.

Un rite païen naissait devant un public blasé par un théâtre de délectation.

Le succès du spectacle était dû, au premier chef, à l'angoisse existentielle qu'il provoquait, par cette coordonnée fondamentale de la communion — l'état.

Je suis sûr que ce spectacle simple et étrange qui naît d'une implication humaine peut arriver à une formule de pure essence et à un paroxysme

troublant de l'intensité du vécu. Lorsque j'y arriverai, j'essaierai de monter des spectacles en éliminant le mouvement, l'artifice théâtral. C'est par la personne de l'acteur que je questionnerai le monde, en provoquant chez le public des réflexions primordiales. Mais je n'en suis qu'aux premiers essais dans cette capacité synthétique du théâtre de parler à travers des choses indéfinies qui habitent l'être humain. Le théâtre meurt lorsqu'il doit narrer, lorsqu'il ne fait que le récit des choses importantes. Il est né comme une malédiction de ceux qui ne veulent pas oublier les grandes malédiction de l'humanité. Œdip aussi bien qu'Électre, aussi bien que Faust ou que le héros de Caragiale représentent les «douleurs» de notre monde. On ne saurait parler de souffrance ou de joie, d'amour ou de solitude, si l'on ignore la mort. Avec l'idée de la mort plantée en nous tout devient *état théâtral complexe*. Aussi ne devons-nous pas oublier que chaque spectacle peut être le dernier, et que notre avantage à nous, ceux qui peinons dans le domaine de la création, est de connaître avant les autres notre finalité.

Le théâtre n'est pas une forme d'expression mais un *état* existentiel qui entretient la vie.

En dehors de ce grave statut le théâtre est dérisoire et inutile.

Je ne crois pas aux idées qui cherchent à certifier l'originalité. Je crois aux structures inquiètes qui cherchent, affolées par la terreur de l'inconnu, à ouvrir «des portes fermées». Le théâtre est plus vrai que la vie — voici la réciprocité créatrice de cette manifestation humaine plénière. Le théâtre n'est pas une profession, il est une foi dont on a besoin pour vivre. Vivre. . .

