

L'ESPACE THÉÂTRAL DANS LA CONCEPTION DES SCÉNOGRAPHES ROUMAINS CONTEMPORAINS

Ion Cazaban

Pour le scénographe roumain des trois dernières décennies, l'abord pratique et théorique — avec des délimitations, des nuances, des interférences fertiles — d'une diversité de types de spectacles signifie la redécouverte et une nouvelle façon de concevoir l'existence multiforme, dynamique, en trois dimensions de la convention scénique, imposant aux moyens plastiques une expressivité appropriée, dans des conditions de visibilité déterminées, tout d'abord, par la solution architectonique des édifices théâtraux.

L'un des plus importants metteurs en scène et animateurs des premières années d'après-guerre, Ion Sava (1900–1947), considérait le moment enfin venu pour édifier un art théâtral conscient de l'époque où il vit et de ses devoirs envers le public. « Le théâtre — disait-il — ne saurait demeurer en dehors de cette trombe cosmique qui promet des voyages interplanétaires et qui doit offrir au peuple, par des représentations, l'image des réalités et de toutes les aspirations ». Sava pensait que la « fenêtre » fixe de la scène à l'italienne ne peut plus servir pour monter des pièces à 120 tableaux, avec des actions simultanées, qu'il imagine en tant que base dramatique des « mystères théâtraux sociaux » préconisés. Pour eux il conçoit et esquisse le plan du Théâtre Circulaire (modifié par la suite avec la collaboration de l'architecte Gh. Bedros). S'il avait été construit, le Théâtre Circulaire aurait offert aux metteurs en scène maintes variantes scéniques d'adaptation, selon l'« espace vital » exigé par la mise en scène de chaque pièce : « Une scène avec des plans inclinés et à degrés où l'on puisse monter de 20 jusqu'à 30 décors fixes et isolés ou un décor grandiose ». Sava croyait nécessaire d'éliminer « le tyrannique quadrillage rectangulaire de toutes les scènes (...) Certes, il faut revenir aux arènes, mais à l'inverse de ce qu'elles étaient, le public dans l'arène et le spectacle tout autour. Comme dans la nature, le grand spectacle de la vie est circulaire (...) C'est de ce principe qu'il faut partir vers l'évolution technique théâtrale »¹. Sava se réfère aux avantages obtenus par les créateurs de la nouvelle disposition du public, une fois placé en cercle (qui est « la figure géométrique de la sociabilité »). Le spectateur ne peut plus s'installer commodément et en une disposition contemplative dans son fauteuil, il est stimulé à participer au déploiement de l'action scénique, intégré — qu'il le veuille ou pas — dans sa réalité qui s'impose à lui dynamique, avec ses ramifications multiformes et simultanées, l'englobant. Les préoccupations de Sava pour une réorganisation de l'espace théâtral sont singulières dans la vie artistique roumaine de ces années, 1944–1947, et le resteront encore longtemps après.

L'importance accordée à l'expressivité du visuel dans les différents types de spectacle mènera à un examen professionnel approfondi tant de l'espace scénique que de toute l'ambiance de la représentation : l'espace doit être meublé, ses plans ne sauraient demeurer inertes mais doivent être rendus dynamiques et utilisés, tandis que la distance entre l'interprète et le spectateur doit être diminuée sinon abolie. Ce n'est pas par hasard qu'avec le moment de la « rethéâtralisation » (1955–1961) la scène à l'italienne est remise en question, sa fixité et ses dimensions ne pouvant plus chaque fois correspondre. Ayant trouvé ses premiers arguments concrets du domaine de la scénographie dans les exemplaires réussis de Toni Gheorghiu (1925–1961) — *Le Menteur* par Goldoni (1954/1955), *La Mandragore* par Machiavel, *Les Sorcières de Salem* par A. Miller (1956/1957), obtenus (paradoxalement !) sur la scène d'un « Studio de l'acteur de film » — la « rethéâtralisation » se met en quête après des solutions d'expressivité pour un espace de jeu réduit. Le scénographe Toni Gheorghiu est un

parfait collaborateur du metteur en scène dans la préparation du spectacle, ayant soin que dans ses esquisses de décor il y ait « des lois précises afin que les tracés régulateurs soient à la base de ces compositions purificatrices et que par la suite toutes les courbes et les lignes de dynamique, parfaitement étudiées, soient imposées au mouvement des acteurs ». Particulièrement intéressante se révèle l'interview accordée peu avant sa mort dans laquelle il tente une définition de la scénographie — en partant d'une méditation sur les exigences d'ensemble de notre art théâtral — et arrive à une formulation souvent citée, diversement interprétée. La scénographie est, selon son opinion, « la mise en scène de l'espace de jeu, sur lequel doit se dérouler, d'une manière tout à fait concordante, la mise en scène des moments dramatiques respectifs »². C'est le moment où une réduction du décor à son essence se manifeste par une épuration matérielle, menant à un progressif dégageement de l'espace scénique. De nouveaux problèmes de composition et de configuration spécifique interviennent, l'attention des scénographes étant pour le moment concentrée vers une solution expressive, à travers des éléments indicateurs et suggestifs, de la succession des lieux dramatiques — transformée parfois en simultanéité visuelle — et la préparation des espaces de jeu ayant pour but de rendre plus dynamiques et de mettre en relief les qualités de l'interprète en sa relation aussi bien avec le rôle qu'avec le public.

Comme une conséquence, la scène à l'italienne est dénoncée en tant qu'inadéquate aux objectifs du mouvement théâtral : son rectangle rigide, estimait le scénographe Paul Bortnovski, « ne saurait plus comprendre à lui seul (notre soulignement) un répertoire d'idées aussi complexe, avec des modalités plastiques aussi variées, ne saurait plus satisfaire, à lui seul, la lucidité du spectateur contemporain »³.

À l'instar de Liviu Ciulei et d'autres, Paul Bortnovski mentionne souvent les déficiences de construction de la majorité des théâtres avec une scène à l'italienne aussi bien « boîte à illusions » que source de « trompe-l'œil » et d'indésirable éloignement entre l'acteur et le spectateur. Le scénographe se prononce pour l'élimination de cette distance, tant dans la forme que dans le contenu. Vers la même époque, avec Stan Bortnovski et Liviu Ciulei, il publie une « étude pour une solution contemporaine du théâtre » (*Arhitectura*, 1962, n° 5). Les scénographes interviennent dans l'archi-

teature de l'édifice de théâtre, apportent des solutions intermédiaires. Ainsi, on étend le proscenium existant (Lidia Radian crée la possibilité d'un maximum de rapprochement du public, dans la salle du sous-sol du Théâtre « C. I. Nottara », par l'agrandissement de la surface du proscenium et par l'annexion des galeries latérales, à travers lesquelles passent et se poursuivent les personnages de la comédie *La Maison à deux issues* par Calderon, 1962/1963. Le metteur en scène Dinu Cernescu utilisera lui aussi ces galeries pour *Hamlet* 1973/1974). On crée des ponts et des passages dans la salle pour y placer les acteurs et pour qu'ils puissent se déplacer plus à proximité du public, au milieu même du public, toutefois sans réussir toujours, à défaut d'une vision unitaire du spectacle ou en raison d'une interprétation inadéquate, ignorant la fonction des espaces de jeu.

Nombreux sont les articles et les interviews où les spécialistes insistent sur les conséquences qui découlent de la construction des édifices théâtraux et de la dotation technique, sur les modalités scéniques et les performances artistiques. Quoique, comme ils soulignent tous, la scène à l'italienne n'ait pas encore épuisé toutes ses possibilités, un système de dispositifs mobiles de petites dimensions serait plus indiqué pour la dynamique du spectacle moderne, permettant une modulation de la surface de jeu. Un espace théâtral facile à transformer d'un spectacle à l'autre est, en conclusion, une solution optimale pour l'avenir. Son argumentation retient la nécessité de décors d'où le maniérisme doit être banni, correspondant à la variété des répertoires, des styles des metteurs en scène, ainsi qu'aux mutations survenues dans l'interprétation des acteurs (« l'acteur total — affirmait le scénographe Sanda Muşatescu — a modifié aussi notre manière de travailler »). La rigidité des architectures de théâtre devient incompatible avec la multitude des visions scéniques, avec le dynamisme des mises en scène (qui incitent Vladimir Popov à croire dans l'avenir du décor « simultané, autonome et cinétique »), avec les recherches de donner de nouvelles dimensions et de recomposer l'espace théâtral, « pour une intense collaboration entre spectacle et public ».

Après quelques tâtonnements au cours de la sixième décennie, la fin de la septième décennie connaît les nombreuses sorties de la « boîte » à l'italienne, par l'adaptation de l'ambiance naturelle ou de celle offerte par l'architecture de quelques monuments historiques (le château fort de Suceava, les murs de l'ancienne résidence voïvodale de Curtea de Argeş, le monastère Cozia, la tour « Chindia » de Tirgovişte, les bastions des tisserands de Braşov et de Sibiu, les ruines de Histria, etc.). Le metteur en scène Sorana Coroamă remarquait comment, quoique placés à une distance variable, assez grande, le public et les acteurs étaient unis par une même émotion, éveillée par un commun contact avec la réalité, durable à travers les siècles, du lieu historique. Les spectacles montés en plein air s'avèrent parfois une occasion de méditer sur les rapports de la fiction théâtrale avec la nature — contrastes, discordances, interpénétrations —, organisés d'une façon expressive par les metteurs en scène et les scénographes.

Pour les recherches en vue de nouvelles formules spatiales scéniques, une matérialisation riche en conséquences créatrices et en résultats mémorables sera la « scène centrale », réalisée au Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra » de Bucarest, à laquelle s'ajouteront — avec d'incontestables mérites — les scènes des Théâtres Nationaux construits au cours des dernières années à Bucarest, Craiova et Tg. Mureş, ou bien les solutions ingénieuses trouvées par quelques studios. L'espace théâtral acquiert de l'élasticité, sa forme et ses dimensions sont variables, la distance et les angles de vue de

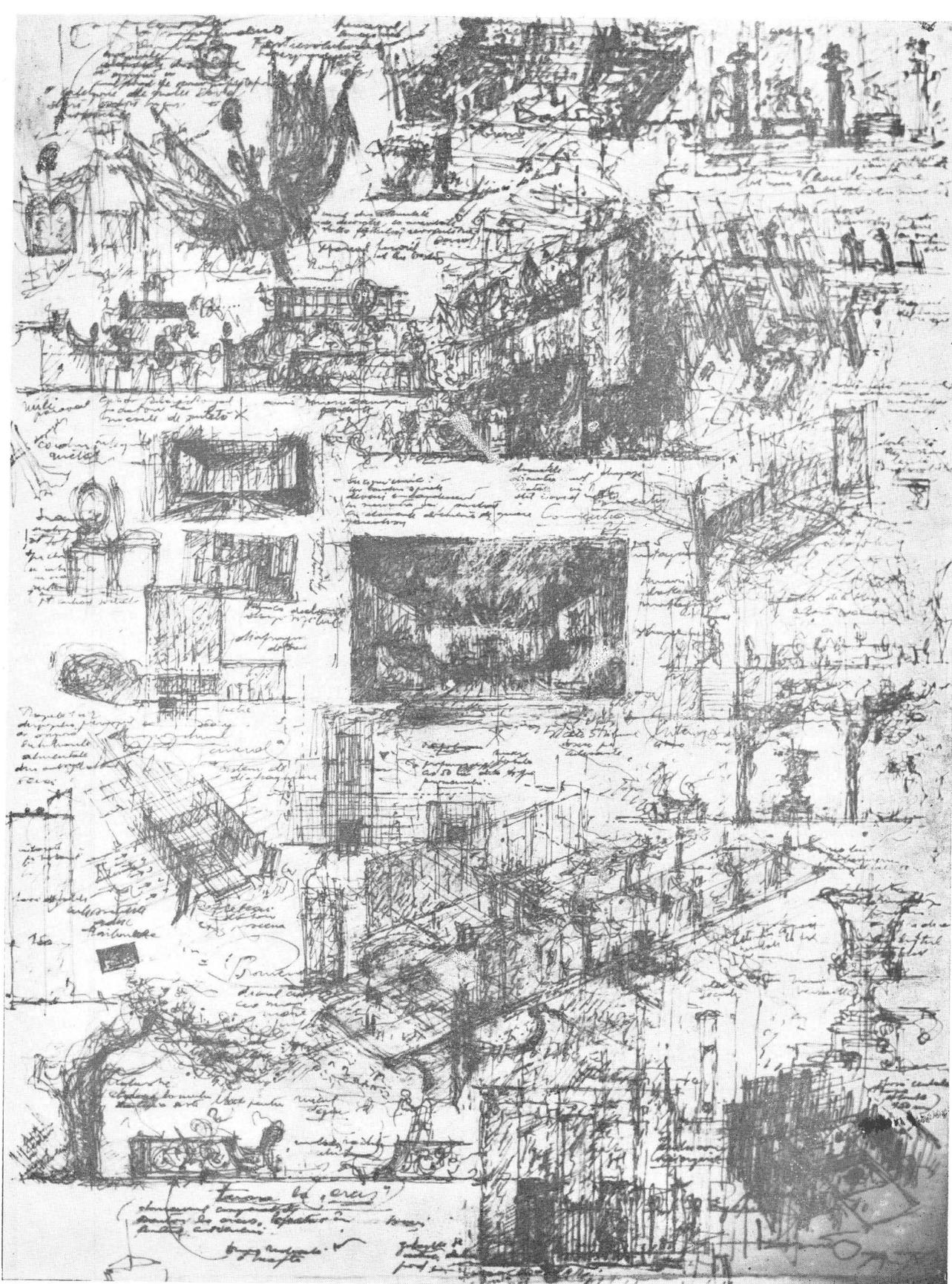
réception du spectacle ne sont plus imposés d'une manière définitive par la construction de l'édifice, pouvant être, au contraire, modifiés d'un spectacle à l'autre. Placés sur trois ou quatre côtés de la surface de jeu — parfois ramifiée et étagée — les spectateurs poursuivent le spectacle de perspectives différentes, tout en étant réunis par cette disposition dans l'espace qui, en même temps que leur rapprochement physique de l'acte interprétatif, intensifie le sentiment d'implication, parfois jusqu'à la limite du supportable. L'histoire de la première modification de la scène à l'italienne du Théâtre « Bulandra » connaît différentes étapes telles que le décor de Dan Jitianu pour *Le Cas Oppenheimer* par H. Kipphardt (1965/1966), ceux de Paul Bortnovski pour *Nu sint Turnul Eiffel* (Je ne suis pas la Tour Eiffel) par Ecaterina Oproiu (1965/1966), et *Victimes du devoir* par Eugène Ionesco (1968/1969), ou encore ceux de Liviu Ciulei pour *Jules César* et *Macbeth* de Shakespeare (1967/1968). Dans les derniers spectacles l'acte dramatique se développe visuellement par la conjugaison de deux éléments fondamentaux, la tribune et le pont, lequel en dépassant la rampe traversait la salle, formant tous les deux un dispositif adéquat pour le débat politique escompté. La scène centrale réalisée par Liviu Ciulei est le corollaire de certaines préoccupations théâtrales constantes. L'espace de jeu devient espace de contact spectacle-public, d'abord pour *Pulerea și Adevărul* (Le Pouvoir et la Vérité) par Titus Popovici (1972/1973). L'emplacement et la simultanéité des éléments de décor favorisent les connexions dans le temps et l'espace, le déroulement des actions et les confrontations concluentes. La scénographie — réduite aux accessoires, objets qui évoquent, indiquent, désignent pour et par le jeu des acteurs — a le rôle d'un aménagement et d'une coordination signifiante de l'espace de représentation tout entier. Fragmentation, soudure, délimitation, cohésion sont autant de situations spatiales — et pas toutes — qui peuvent être organisées par le scénographe et qui se traduisent avec acuité dans le plan de la réception publique, aussi nombreux sont ceux qui ont considéré la scène centrale comme étant apte tout d'abord à être le support du spectacle-débat. Pendant plusieurs saisons théâtrales, le répertoire de la scène centrale du Théâtre « Bulandra » a réussi à nuancer d'une façon convaincante ce point de vue. Cependant, des spectacles-débats ou documentaires ont été montés avec des résultats appréciables sur une scène à l'italienne (Z. Jassy, Cluj-Napoca, Arad).

Nous publions par la suite quelques opinions et points de vue issus des discussions courantes sur les problèmes, tant pratiques que théoriques, de l'espace théâtral, se rattachant à la manière de modeler et de solutionner une scénographie en fonction des nécessités distinctes de la vision de chaque spectacle. Ce sont des points de vue pas du tout identiques, reflétant l'expérience créatrice, les conceptions et les options stylistiques de scénographes appartenant à des générations différentes. Pris dans leur ensemble, ils justifient les recherches orientées vers un théâtre variable, tout en démontrant les ressources pérennes d'expressivité de la scène à l'italienne, sur laquelle une pensée prolifique en solutions spatiales réussit à concrétiser des visions spectaculaires d'une grande diversité.

Sans mésestimer les possibilités de la scène à l'italienne pour notre époque, Paul Bortnovski (n. 1922)

→

Fig. 1. — Paul Bortnovski, études de décor pour *Danton* par Camil Petrescu, au Théâtre National « I. L. Caragiale » de Bucarest, 1974/1975.



parle souvent de l'inclusion de la scène traditionnelle en un « théâtre variable », polyvalent, qui ne constitue pas une entrave pour les idées du scénographe. Avec un penchant pour l'expression laconique, elliptique, métaphorique, il conçoit ses décors axés sur l'évolution émotionnelle de l'action dramatique pour laquelle il cherche des équivalences spatiales, dynamiques, plastiques, de sorte que le cours de sa création arrive progressivement à la scénographie d'état préconisée. Scénographe-architecte, Bortnovschi s'avère en permanence préoccupé de la relation dynamique entre l'espace scénique et celui scénographique, constitué ou, en train de se constituer (par des apparitions et des modifications d'éléments, des entrées et des sorties d'objets du champ visuel), relation subtile et significative, en accord avec le climat souhaité pour le spectacle.

Dans les décors de *Teodor Constantinescu* (n. 1920) ce qui tient d'une documentation iconographique préalable est épuré, sublimé en quelques plans suggestifs, en des couleurs à résonance affective. Sa scénographie rend l'essentiel des existences dramatiques.

Vittorio Hollier (n. 1945), représentant, avec une activité particulièrement riche, des dernières promotions de scénographes, témoigne d'un intérêt multiforme pour le climat émotionnel du spectacle, pour les objets-signes à l'aspect et dans des combinaisons parfois étranges, incitateurs, pour la valorisation plastique de la métaphore scénique.

Avec une formation d'architecte, *Dan Jilianu* (n. 1940) considère la scénographie comme un art de synthèse, situé entre l'architecture et les arts plastiques, avec un rôle spécifique dans l'organisation fonctionnelle, constructive et plastique d'un espace distinct, l'espace théâtral. La plupart de ses décors tendent vers une spatialisation signifiante de la situation dramatique, fixée dans un contexte (social, politique, culturel) subtilement filtré ou, par contre, se manifestant avec violence.

Mircea Malcaboji (n. 1921) se propose, lui aussi, d'obtenir des espaces de jeu variables sur une scène traditionnelle, en un accord prégnant de la composition avec l'évolution du conflit et les états d'âme des héros dramatiques. Le symbole scénographique du remous intérieur du drame est cherché, et non pas donné dès le début, dans une clarification évolutive, dans des compositions souples mais caractéristiques. Les conditions de visibilité du spectacle constituent pour lui un souci constant, découlant de sa méthode d'élaboration artistique.

PAUL BORTNOVSCHI:

Le théâtre contemporain, demandant et engendrant de nouvelles expressions, une nouvelle image scénique, se heurte généralement à l'architecture, à l'édifice théâtral hérité, conçu pour une autre époque, pour un autre état d'esprit, pour d'autres structures sociales. Sans nier les vertus de la boîte à illusions de la scène à l'italienne, on constate qu'elle ne peut plus faire face, à elle seule, à un répertoire d'idées aussi complexe, avec des modalités plastiques aussi variées, qu'elle ne saurait plus satisfaire, à elle seule, le créateur et le spectateur contemporain. Elle met entre les spectateurs et les acteurs une distance

que le théâtre d'aujourd'hui veut éliminer, de la forme aussi bien que du contenu.

Il est certain que la formule d'architecture vers laquelle aspire le théâtre contemporain est celle d'un « théâtre variable », d'une variabilité totale qui puisse ajouter à l'expression « à l'italienne » la coexistence de tous les genres de spectacles et où chaque spectacle aurait son expression propre, inédite.

Il y a entre l'architecture et la scénographie des similitudes évidentes qui nous justifient à considérer la scénographie actuelle, à plusieurs points de vue, dans un processus de rapprochement de l'architecture, qui, par ailleurs, a déterminé l'entrée de l'architecte dans le théâtre. Le caractère fonctionnel imposé à la scénographie embrasse le plus souvent des aspects concrets, pareils à ceux que doit satisfaire l'architecture (organisation d'espaces à destination déterminée, représentation, réitération interprétée de fonctions physiques de la vie, satisfaction des nécessités de mouvement dans l'espace donné, etc.). Dans le cadre du décor à trois dimensions pratiqué aujourd'hui, la spatialité présuppose forcément une connaissance approfondie des lois de composition, beaucoup plus rapprochées de l'exercice de la sculpture et de l'architecture que de celui de la peinture.

Je me suis proposé d'entreprendre un nombre d'expériences dans l'espace scénique à l'italienne du nouveau Théâtre National de Bucarest, en étudiant les possibilités et les limites offertes par cet instrument. Est-il encore besoin de souligner la tentation que représentent pour un scénographe les dimensions d'un tel espace, avec un potentiel pour de grandes performances poétiques, même si — comme cela est arrivé dans mon cas — les convictions, les affinités intimes convergent vers un autre type de scène? L'invitation du metteur en scène Horea Popescu de collaborer à la réalisation du drame

historique *Danton* par Camil Petrescu (1974/1975), m'a offert l'occasion d'une semblable expérience, le prétexte tentant d'une aventure plastique sur ce territoire scénique de dimensions colossales.

La mise en scène a opéré une première condensation du texte et esquissé une première détermination d'un cadre possible fixant les prémisses de la construction du spectacle : l'idée de monumental, en évitant la reconstitution de type histoire-vivante, la présence d'un arrière-plan de réverbération sociale. La solution finale est sortie des longues recherches entreprises avec le metteur en scène. La résultante, ayant dû tenir compte de la somme de tous les facteurs impliqués, de la somme de toutes les conditions concrètes, dont aussi les caractéristiques de l'architecture de la salle : la vue plongeante de l'amphithéâtre, l'angle spécifique où sont situés les acteurs par rapport au public récepteur.

J'ai voulu faire valoir cet espace dans le cadre d'une clef stylistique unitaire. En fait, j'ai cherché une matière qui, sans avoir les prétentions de la métaphore, puisse néanmoins créer un *état dramatique*, un trouble émotionnel, suggérant en même temps le sens monumental, une aspiration diffuse vers la pérennité. J'ai évité les éléments figuratifs, les pièges de la reconstitution ; j'ai créé un dispositif matériel prévu d'une certaine capacité combinatoire, avec des aptitudes pour engendrer des états dramatiques. J'aspirais vers des espaces diaphragmatiques, avec une grande pulsation des aires de jeu, afin d'obtenir de leur modelage un impact dramatique plus puissant. Donc un dispositif à même de créer un état général du spectacle et des états localisés, qui puisse, par extension, atteindre aux moments grandioses et explosifs que nous connaissons. Je désirais utiliser au maximum la profondeur du plateau, sachant que la tournante obture cette profondeur. J'ai construit un noyau central de jeu, devenu, dans la conception de la mise en scène, un tréteau avançant vers le public, sur lequel se déroule l'action centrale du spectacle, et une périphérie extensible, destinée au commentaire historique et à l'arrière-plan social. J'ai utilisé des mouvements sur la verticale du plateau, afin de permettre des

plantations correspondantes et l'organisation du mouvement dans le schéma de la vision scénique, et même, parfois, des mouvements verticaux dans le cadre du tréteau, afin de faciliter une organisation plastique sur des registres multiples.

Un important effort de la scénographie s'est axé sur l'emploi des moyens techniques de la scène, utilisés pour une construction aussi rapide que possible — d'espaces neutres, sans décor — d'une image-objet-entité plastique, où puissent s'implanter d'autres images-type, images-document d'époque, dont l'iconographie est accessible à tout le monde. De pareils tableaux-document — tels le Tribunal, la Convention, etc. — devaient s'encadrer, s'implanter harmonieusement dans un dispositif-entité globale.



J'ai été préoccupé et le suis encore par la fidélité envers l'élément déclencheur de l'acte théâtral, qui est le texte dramatique. En même temps, je n'aime pas les classifications, les étiquetages — décor réaliste, décor symbolique, etc. J'aspire vers une scénographie que j'appellerais *d'état d'âme*. J'aspire vers un décor d'états, je souhaite une création scénique avec une structure d'états, des systèmes d'états d'âme. Un *décor d'état* est le plus en mesure, le plus apte à produire un impact émotionnel sur le spectateur, grâce à sa capacité de créer un *climat* pour l'acte théâtral. Un décor qui renferme un état peut être utilisé par le metteur en scène dans la complexité des expressions, étant, d'après mon opinion, bien plus utile que le décor descriptif ou même symbolique, parce que le décor symbolique, même s'il est de très bonne qualité, risque d'être pléonastique et stagnant par rapport à la dynamique des idées scéniques.

J'ai essayé aussi pour *Danton* de créer un certain état, disons, du monumental, de l'implacable. Sûrement j'aurais beaucoup de choses à dire sur la valeur de l'espace en tant qu'élément actif dans la détermination de l'état. Je les illustrerais, au hasard, avec l'espace claustré, parfaitement défini, créant une sensation d'étauve, de *Qui a peur de Virginia Woolf* par Edward Albee, au Théâtre National de Bucarest, 1970/1971, ou avec la sensation d'espace infini créé par la profusion des images photographiques et la liberté de leur organisation, de *Le Roi se meurt* par Eugène

Ionesco, au même théâtre (1965/1966). Pour *Danton*, j'ai envisagé une implosion-explosion du sol scénique, en soulignant les profondeurs du plateau, en alternant des espaces réduits avec des pulsations sur la verticale.



L'hypothèse de la scène à l'italienne est incluse dans la formule de l'espace variable et même dans les formes (standards) auxquelles je me suis référé et que l'équipement des théâtres d'aujourd'hui semble avoir oubliées. Chez nous on travaille, surtout, dans le registre de la scène à l'italienne, scène avec un potentiel assez grand et pas encore suffisamment exploré. J'insisterais sur l'importance du proscenium dans le cadre de la scène à l'italienne et sur la nécessité de sa valorisation au maximum. Il représente la forme de contact avec le public, c'est lui qui nous offre le tracé le plus fertile vers une diversification des relations avec la salle. Malheureusement, c'est ici, encore, que l'on emploie le plus souvent les poncifs. Il suffit d'avancer d'un mètre dans la salle pour considérer qu'un nouveau type de relation avec le public est né ! Dans cette forme d'espace théâtral, que moi j'appelle « chaude », on peut obtenir d'innombrables nuances, de nouvelles virtualités. En travaillant en cette zone et en l'améliorant, nous pouvons investir la scène à l'italienne avec une dose sensible de variabilité. Mais personnellement je suis un adepte du renouvellement de l'architecture théâtrale, en brisant la « boîte à l'italienne » et en créant un nouvel instrument, aspiration qui date depuis longtemps et qui vient de trouver de nos jours les conditions pour se transformer en réalité.

TEODOR CONSTANTINESCU:

Les discussions autour de l'espace dans les arts plastiques sont nombreuses depuis cent ans. Sous l'aspect intellectuel (concept) il ne nous intéresse pas, en ce moment, et en tant qu'espace de théâtre, vivifié par un sens, je pense que la question nous concerne tous — quelle que soit l'inclination et la provenance professionnelle de chacun — constituant notre seul matériel à modeler. Nous modelons à l'aide de l'intentionnalité et nous construi-

sons une forme-valeur plastique, autre et parallèle avec notre expérience dans le monde. Il s'ensuit que l'espace en discussion sera la perception d'un phénomène plastique à travers le décor et dans le décor, relaté par le volume, le rythme, la lumière-couleur, l'arabesque et le mouvement, et entretissé avec l'évolution de l'acteur.

Donc, l'espace scénique aussi est une organisation de termes que la conscience intuitive et esthétique fait passer du domaine de l'expérience de vie dans celui de l'expérience réelle de l'art ; c'est un rapport de l'espace valeur sensible qui concerne la sphère des *significations humaines*.

Mais la scène est un espace artificiel et illusionniste, à moins qu'il ne s'agisse d'un Grand Jeu, un jeu grave, rarement rencontré, et qui nous marque. Alors, c'est l'art. Alors, le problème de l'espace scénique peut disparaître pour que d'autres espaces inconnus nous incorporent. Néanmoins, les discussions au sujet de l'espace scénique courant peuvent apporter, évidemment, des aperçus nouveaux, quant au *sens* par lequel nous enrichissons cette donnée, cette composante qui autrement ne demeure qu'un mot prestigieux. Or, la participation au spectacle à travers le décor (car c'est de lui seulement qu'il s'agit) est affective-spirituelle, de la nature du sensible, lorsque l'espace de la scène en soi est concret et unitaire seulement par la perspective conique (un système d'autrefois, qui ne constitue plus aujourd'hui le seul point de référence ; avec l'écoulement du temps l'espace devient toujours davantage une résultante). Le décor de la scène à l'italienne doit être supérieur à l'illusion, en dépit de leur origine commune ; le public doit être servi.

En même temps, les adaptations ou l'agrandissement de la scène, les nouvelles machineries ainsi que les argumentations n'apportent rien de plus à l'espace de la scène-boîte à merveilles, pour laquelle on continue néanmoins à écrire.

Le théâtre des grandes époques n'a utilisé ni l'illusion, ni la métaphore à travers le décor.



Une signification à part et tout à fait inédite est acquise par *l'espace théâtral* si la représentation vient au niveau du public : le plateau entouré par les spec-

tateurs, au théâtre, au cirque, et notamment dans le plein air. Là, l'espace peut être mis en valeur aussi bien au point de vue physique qu'éthique-moral. Là, le décor illusion et métaphore disparaît et on peut décorer, pavaiser, aménager le milieu ambiant et le costume. La spatialité tend à être plénière et multiple, le théâtre peut devenir populaire, voisin de la fête-événement, du déploiement des masses spectatrices et participantes au spectacle proprement dit qui l'engage, voisin aussi des grandes expositions universelles qui absorbent, par leur intérêt et leur mirage, tous les moyens nouveaux et les rêves des hommes. Et, comparativement à ces spectacles étonnants et comparativement aux drames réels du monde actuel, le théâtre, avec son espace simulé, semble pauvre. L'espace de théâtre doit rester un *espace de signification*, parce que l'espace c'est le monde et que le théâtre est également le monde. La décoration de la place, de la rue, du parc, par l'art monumental et d'environnement vient au-devant de la participation réelle des masses à l'événement de la vie quotidienne ou à la solennité cérémoniel de fête, y compris au spectacle qui aura été naguère « de théâtre ». Pour l'instant, l'espace de théâtre demeure, au premier chef, le décor.

Mais, avec les données actuelles et dans l'acception mentionnée, nous avons proposé, avec des résultats variables, pour *Hamlet* (Théâtre National de Craiova, 1958/1959) la non-différenciation de l'espace scénique jusqu'à l'abstraction terrasse-tombeau entre les deux, le va et vient d'une lumière. *L'Alouette* d'Anouilh (Théâtre de Oradea, section roumaine, 1957/1958), nous l'avons située dans l'espace d'une théâtralité populaire, avec la force d'attraction de la convention sue, du fleuve des images diverses et de la rapide succession, grave, sercine, héroïque, etc. ; l'air palpait. Pour *Le Disciple du diable* (au même théâtre, 1963/1964) nous propositions l'espace ambigu, horizontal et vertical (entre l'effervescence des victoires et la potence), maniant aussi bien la volumétrie que l'à plat. La comédie de Calderon *La Dame invisible* (Théâtre National de Bucarest, 1954/1955) se déroulait d'une façon baroque, dans le luxe du trompe-l'œil bruyamment espacé. *De l'importance d'être sérieux*, par Oscar Wilde (Bacău, 1956/1957), jouissait d'un espace de lu-

mière et de couleur musicale, tout en dentelles, sur un seul plan, avec le dementi du réel nécessaire de vie. Pour *La locandiera* de Goldoni (Théâtre National de Bucarest, 1958/1959), c'était l'espace décoratif baroquisant et finement peint, entièrement ornemental, le tout en un seul premier plan, l'espace des bagatelles, des arlequinades, agonisant au soleil. Pour *Deux sur une balançoire*, par W. Gibson (Théâtre « Mic » de Bucarest, 1964/1965) l'espace était celui d'une possible et effrayante solitude ; deux personnes, chacune seule, dans la cité tentaculaire (avec une volumétrie plate et trompeuse) où sont également possibles le manque d'horizon et la deshumanisation. C'est un espace de charade, sinon l'espace d'un échiquier, que j'avais conçu dans *Mesure pour mesure* (Arad, 1970/1971), comme sur une sorte d'estrade de saltimbanques royaux et ordinaires, avec des insignes venant du haut et des chutes dans des trappes. Pour *Trois saurs*, par Cehov, je mettais à nu les steppes intérieures et les étendues physiques par une multitude de chaises recouvertes de housses fantomatiques plantées nulle part (Théâtre « de Nord », Satu Mare, section roumaine, 1975/1976). *Martin Luther*, par Dieter Forte (au même théâtre, 1975/1976), évoluait sur le tracé des « massacres itinérants ». *La Sœur aînée*, par A. Volodin (Tg. Mureș, 1965/1966), se déroulait dans l'espace hyperboloïde des rêves et de la réalité projetés sur une aile en tulle de la forme mentionnée. Dans le conte russe *La Fleur pourprée*, par Karnautkhova et Brausévitch (Théâtre National de Bucarest, 1953/1954), c'était l'espace féérique dans toute la naïveté de conception et de réalisation du débutant d'alors, voulant ressusciter l'impossible, pédalant dans l'absurde de la représentation du réel, visant l'absolu du conte de fées (avec un significatif rapprochement du théâtre de l'absurde).

Pour le répertoire roumain, les solutions essayées ont été de la même nature, celle des perspectives diverses. La pièce historique m'a imposé le frémissement latent de l'arabesque (« écrit » en noir, jaune et rouge) comme dans la fresque byzantine et dans l'art populaire, que nous pourrions appeler aussi un espace évocateur, ou peut-être invocatoire, plat, forcément décoratif (*Tudor din Vladimiri*, par Mihnea Gheorghiu, Théâtre National de Craiova, 1957/1958). Le drame du fau-

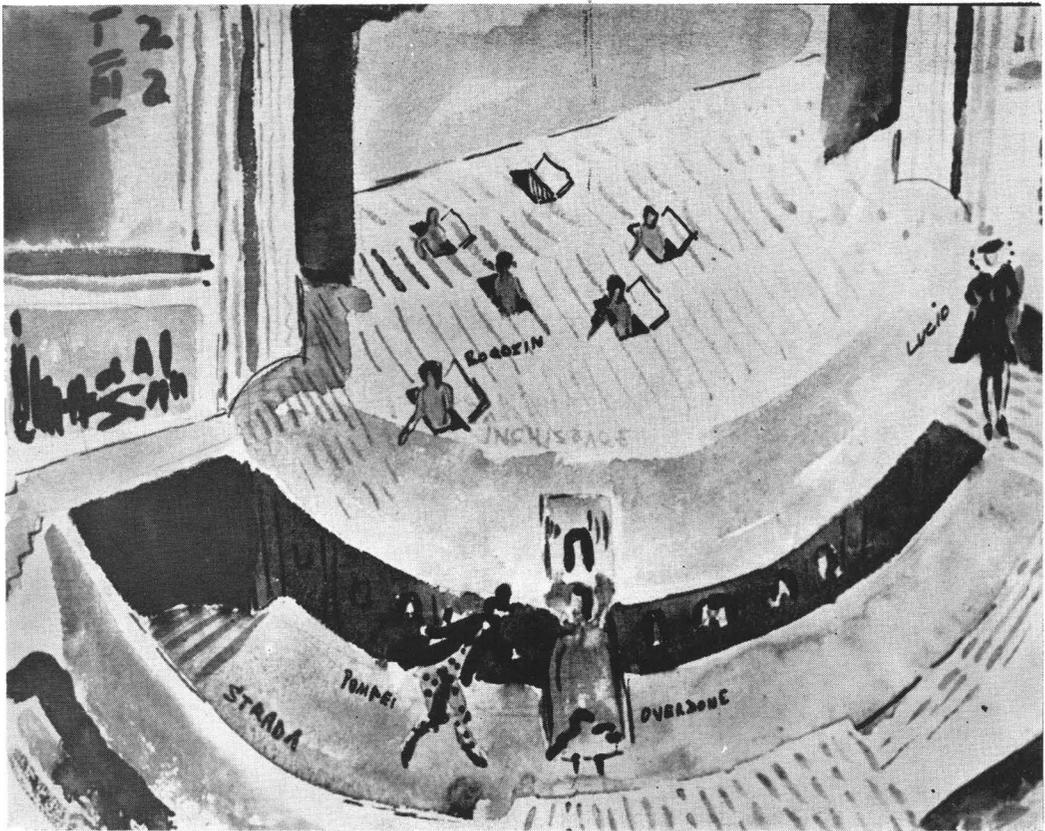


Fig. 2. — Teodor Constantinescu, esquisse de décor pour *Mesure pour mesure* par Shakespeare, au Théâtre d'État de Arad, 1970/1971.

bourg bucarestois, aux accents superbement tragiques, me dictait l'espace redoutable des ténèbres morales, l'espace du rose impure et du bleu intense, l'espace qui tourne en rond, pesant sur l'âme de l'héroïne, Nastasia. Au-dessus, fixe, pendait la ligne horizontale d'une lourde draperie bleue, composante de l'univers scénasalle et composante spatio-temporelle destinée aux héros (*Domnișoara Nastasia*, par G. M. Zamfirescu, Théâtre Giulești, 1956/1957). La veine épique de Mihail Sadoveanu (*Baltagul*, Théâtre « Mic », 1966/1967) ne m'avait rien de plus demandé que le nombreux jalonnements, avec différents poteaux en bois, vieilles insignes des lieux d'habitation humaine. (C'était peut-être, une intuitive variante de théâtre de l'espace « mioritic » de Blaga.) Pour le drame bourgeois de type 1900, j'ai choisi le blanc et le noir, somptueux et funéraire, ainsi que le gris des compromis, avec une plantation qui changeait sans cesse au centre d'un cercle d'idées vu au dedans et au dehors par l'intermédiaire de miroirs ovales disposés de façon concentration-

naire (*Jocul ielelor*, par Camil Petrescu, Théâtre « Mic », 1965/1966). J'ai fait d'ailleurs appel au miroir aussi dans d'autres pièces de facture baroque.



Nous croyons avoir montré que *l'espace de la scène* demande un sens, que *l'espace théâtral* supporte le milieu le plus varié possible : l'univers.

L'espace mesurable, volumétrique et le décoratif pur peuvent être également effaçables sur la scène.

Presque toujours nous donnons aux esquisses un titre, qui désigne l'espace de signification que nous désirons transmettre au metteur en scène.

Après tout et malgré tout, l'espace scénique, sous n'importe quel angle et sous n'importe quel titre nouveau, demeure le vieux décor (illusion, métaphore, abstraction, idéalisation, etc.).

Cependant, le temps a besoin d'un espace non mimé. Nous sommes pour ce dernier.

L'espace-univers. Le théâtre-univers.

L'espace constitue le principal instrument de travail du scénographe. La compréhension des lois qui le régissent, l'intuition de sa structure invisible, formée de lignes de force, et le dépistage des points nodaux résultés de leur interférence nous aident à le maîtriser et à l'utiliser aussi judicieusement que possible au point de vue fonctionnel et expressif. Il est à souhaiter que la conception du dispositif scénique ait pour point de départ l'exploitation avec un maximum de rigueur des vertus expressives de la géométrie, des proportions : pour le profane il est difficile, voire impossible de saisir le fait que l'état qui lui est communiqué à travers un décor découle tout d'abord de la tension résultée d'une certaine division de l'espace.

L'espace concret est une donnée initiale, offerte par la scène sur laquelle nous travaillons, le rapport fixe entre le lieu de jeu et le spectateur. Ces conditions fixes nous chercherons à les exploiter avec un maximum d'efficacité, dans le sens de la conception du spectacle : lorsque cela est possible, nous essayons de donner une nouvelle dimension au contact espace de jeu-spectateur, afin d'obtenir une intensification de la perception des idées transmises par le spectacle.

Dans son désir de réaliser un engagement plus direct dans une problématique majeure, le théâtre a eu recours aux espaces qui offraient un contact plus adéquat, plus chaud, plus intense entre la scène et l'espace destiné au public. Le passage du divertissement et de l'illusion au débat de tenue intellectuelle sur des thèmes traitant de la condition humaine dans un contexte social et politique, a obligé le théâtre de sortir de la scène-boîte pour se tourner soit vers des formes plus anciennes (le théâtre-arène et élisabethain), soit vers des formes inédites, créations contemporaines de nouvelles architectures spécialisées ou valorisation *ad-hoc* (définitive ou provisoire) de divers espaces ayant une autre destination initiale : halles d'usine, garages, places publiques, la rue ou les architectures historiques.

Le rapport espace de jeu-spectateur est primordial dans l'acte scénique, en scénographie. J'ai essayé, toutes les fois que j'ai éprouvé le besoin et que cela était possible, de forcer les conditions d'espace

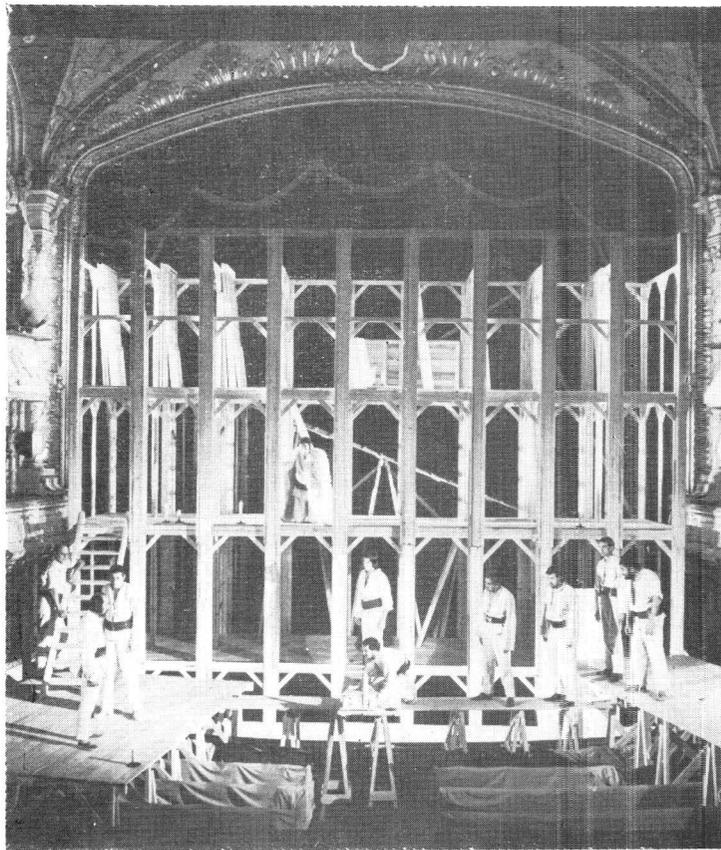


Fig. 3.—Vittorio Holtier, décor pour *Meșterul Manole* par Lucian Blaga, au Théâtre National de Cluj-Napoca, 1973/1974.

existantes *a priori*, afin de réaliser le rapport désiré entre le public et l'espace de jeu et offrir au matériel dramatique, à la démarche de la mise en scène, un champ optimal de déploiement.

Une première réalisation de ce genre a été la construction du dispositif scénique pour *Meșterul Manole* par Lucian Blaga, spectacle monté au Théâtre National de Cluj-Napoca dans la saison théâtrale 1973/1974. Le caractère monumental, légendaire, du monde archaïque roumain, auquel le texte de Blaga confère des dimensions profondes, exigeait un espace édifié sur mesure, à même d'imposer une atmosphère de solennité quasi liturgique. Un décor réalisé dans l'espace de la scène proprement dite aurait éloigné — physiquement — le spectateur du champ du drame, l'aurait situé dans la posture du contemplateur, aurait donné lieu à des trucs pour créer l'illusion, plaçant le spectacle dans la zone froide d'un conformisme de conception. C'est pourquoi, ayant cherché un rapport inédit avec le

public, j'ai construit la partie la plus importante du décor dans la fosse d'orchestre de la salle, le public étant ainsi écrasé par les dimensions monumentales d'un échafaudage en bois de sapin. Je forçais de la sorte le public d'embrasser l'ensemble de la construction dans un regard de bas en haut, assurant pour les actions scéniques un ascendant évident et créant chez le spectateur un impact, un état de trouble qui puisse le préparer à recevoir le message proposé en une attitude plus adéquate que celle commode, distancée et contemplative qu'il aurait pu avoir si le décor avait été construit dans la boîte de la scène.

L'accès sur les plates-formes de l'échafaudage avait lieu sur des pentes inclinées, construites dans la scène proprement dite. Entre les trois niveaux on circulait sur des escaliers; dans la salle, à gauche et à droite, étaient placées, au-dessus de quelques rangées de chaises, des plates-formes de planches reliées entre elles par un pont transversal. Montés à la façade de cet échafaudage, dix piliers traversaient sur la hauteur la construction tout entière, depuis sa base jusqu'au dernier niveau. Le troisième niveau permettait le lancement, dans les guidages avec lesquels ils avaient été prévus, de panneaux de planches qui, manœuvrés par les acteurs de ce niveau supérieur, glissaient dans une libre chute sur chacune des neuf travées, en les fermant en un rythme rapide et en formant de la sorte, en quelques instants, une paroi de planches de grandes proportions. Ainsi, ce qui n'avait été que suggéré initialement par l'ossature de l'échafaudage se concrétisait subitement en une sorte d'iconostase qui laissait au dehors, vers le public, les deux plates-formes sur lesquelles les maçons, dorénavant inutiles, l'œuvre une fois accomplie, veillent au chevet de Manole, enfin apaisé. L'élimination des trucs destinés à créer l'illusion, la conception du décor comme une sculpture fonctionnelle a rendu nécessaire, en ce cas, l'utilisation de l'espace comme principal élément d'expression.

Une autre confrontation intéressante avec le problème des rapports spatiaux entre les éléments du décor, d'une part, et entre le lieu de jeu et la salle, d'autre part, me fut offerte lors de l'élaboration de la scénographie pour la pièce *Năpasta* (Fausse accusation) par I. L. Caragiale (Théâtre « Giulești », salle du Studio '74,

1973/1974). Là nous passons de l'univers légendaire de Blaga, aux dimensions mythiques, monumentales, dans un univers rural, plus rapproché du fait divers mais qui — par la tension du conflit — atteint aux profondeurs d'un tragique que nous pouvons comparer à celui classique grec.

Il m'a semblé naturel d'y construire un espace à la dimension de l'homme. Un espace pour 4 personnages, qui m'a permis dès le début d'établir un rapport de familiarité, le spectateur vivant de près, du premier plan, le drame des personnages. Ce rapport augmente le potentiel d'impact du jeu psychologique adopté par les acteurs d'après la proposition de la mise en scène. Une grande importance, à cause de l'angle d'amphithéâtre des gradins destinés aux spectateurs, avait acquis le sol, que j'ai solutionné en couvrant le ciment initial avec un plancher de bois. Ce plancher se prolongeait entre les spectateurs, dans le corridor qui séparait les gradins, telle une voie, jusqu'à la sortie de l'espace respectif par une ouverture pratiquée dans une mince paroi de planches faisant partie du décor, qui séparait le foyer, de la salle de spectacle proprement dite, de sorte que l'espace de jeu s'infiltrait au milieu des spectateurs. Vis-à-vis de cette paroi de planches, à l'arrière plan, un mur blanchi à la chaux, pas plus haut de 3 m, et deux autres, à droite et à gauche. Entre eux : une longue table en bois de sapin, deux bancs, une lampe à gaz, trois peaux de mouton, une hache, quelques pots en terre glaise, une lucerne. Les rapports spatiaux, les proportions des panneaux, le blanc de la chaux, les planchers de sapin, le mobilier simple, les rares objets créaient un univers du strict nécessaire, ascétique, offrant un lieu propice au déroulement du thème tragique.

Une expérience récente, que je considère importante pas tellement pour les solutions spatiales proprement dites que, surtout, pour la réalisation d'un espace spirituel métaphorique, est la scénographie destinée à la pièce de Marin Sorescu, *A treia țeară* (Le Troisième pal), spectacle monté au Théâtre Municipal de Ploiești, 1978/1979. La pièce, d'une construction dramatique inédite, faite de séquences, nous propose un univers forte riche en paraboles, paradoxes, significations, ironies, cruautés. Elle nous propose des situations-limite, des héros ironisés, ironisant, d'amères méditations sur les avatars de

l'histoire, des visions sténiques, populaires, sur les sens de l'existence. Cette oscillation pétillante entre le quotidien et le transcendant, entre archaïque et néologisme, cette façon de faire bonne mine à mauvais jeu, de laquelle nous sont présentées des actions plus ou moins héroïques m'ont déterminé à chercher la clef des solutions plastiques moins dans les documents iconographiques de l'histoire pour l'époque (XV^e siècle) que dans la permanence de l'ensemble de formes que peut offrir en un riche répertoire le village. J'ai imaginé un décor-paysage de quelques objets hybrides et plurisignifiants : un clocher fait de plusieurs lattes avec une croix votive et un étendard, la palissade à échelier, avec des pots mis à sécher, la clôture-cimetière, les pals, les échelles improvisées de branches, la roue d'un chariot suspendue à un des pals, instrument de torture en même temps que possible support d'un nid de cigogne ou bien, dans la scène de l'astrologue Dragavei, vue sous une lumière spéciale, « objet volant non identifié ».

Pour cette Valachie de Vlad Țepeș, transformée en champ de bataille permanent, toutes les suggestions du texte m'ont déterminé de composer un décor sans une stricte géométrie de plantation. Se déroulant en une ample ouverture, le décor s'accroît des parties latérales, depuis les basses clôtures en planches vers le clocher, en une composition trianuglaire, comme un fronton, suggérant par le rythme de l'élévation, aussi bien que par la présence symbolique de l'escalier la tendance vers le haut d'un esprit du lieu géographique et historique, transmis par les hommes à chaque objet. Avec cette pièce nous sommes dans un univers qui n'a pas encore pris forme et les objets sont surpris, quelque part, dans une phase de leur évolution nécessaire : de là leur aspect rudimentaire, indéterminé, hybride et indéfini, avec une teinte d'ironie dans la substance et un air de fantastique diurne, sans rien de terrifiant. Ce sont des constructions mal réussies, des essais de prototypes, des signes mis bout à bout, car les conditions hostiles ne permettent pas des organisations stables et solennelles. Mais elles préfigurent les lignes de force des futurs accomplissements, le signal desquels est donné par l'escalier central, rigoureusement construit, de bois de sapin blanc, raboté, se perdant dans les

hauteurs de la scène et que Vlad Țepeș gravira dans un final d'apothéose. Un décor est né, qui exulte en principal et positivement un état constitué d'un conglomérat de significations irradiées par chaque élément dans un ensemble complexe, avec un impact sur le plan intellectuel, et moins de l'harmonie sensorielle de leurs relations géométriques.

De ce que nous venons d'exposer on peut distinguer deux aspects du problème de l'espace théâtral : l'un lié à des solutions concrètes — rapports géométriques entre les éléments de décor, proportions, relations entre les volumes, relations entre le lieu de jeu et le public, etc. —, l'autre consistant à transformer les facteurs physiques en facteurs spirituels ; l'espace meublé de significations devient un monde, un univers métaphorique.

On peut affirmer que l'espace n'est pas seulement un élément physique concret, mesurable à travers trois dimensions, mais aussi une entité avec des virtualités métaphoriques qui transcendent les aspects ayant trait à la technique des proportions, des volumes, vers la constitution d'un univers spécifique, avec des fonctions de communication qu'il met généreusement au service du spectacle.

DAN JITIANU:

Après la rencontre avec *Matca* (La Source — Teatrul Tineretului, Piatra Neamț, 1974/1975), *Răceala* (Le Gel — Théâtre « Bulandra », 1976/1977) est la seconde pièce de Marin Sorescu pour laquelle j'ai eu le bonheur de travailler.

La première solution de décor imaginée était un *train de chariots* disposés sur le contour d'une tournante (« je viens de la queue du convoi » dit le personnage Kaptangioglu). Chaque chariot devait pouvoir pivoter autour de son axe. Ce n'étaient pas tout à fait des chariots, mais, plutôt, une sorte de plates-formes de jeu avec des roues et des timons. Les timons « jouaient » dans le spectacle, dans ce sens que leurs positions différentes (toutes verticales, toutes horizontales, toutes inclinées vers l'intérieur, toutes inclinées vers l'extérieur, diversement inclinées) créaient un symbole plastique.

J'ai commencé le travail avec le metteur en scène Dan Micu d'abord sur le texte, ensuite à la planchette, j'ai dépassé la phase de la fragmentation de

l'espace avec des plates-formes (le train de chariots) et c'est alors que prit contour une nouvelle organisation de l'espace de jeu, de beaucoup plus généreuse, d'après mon opinion, et — ainsi que cela s'est avéré dans le spectacle — admirablement utilisée par la mise en scène.

Une plate-forme inclinée, avec une pente très douce (ici, comme par la suite, il s'agit du décor de la première, dans la salle du Boulevard Măgureanu), qui descend du mur de l'arrière de la scène à l'italienne et se continue jusque dans la salle, au-dessus des quatre premières rangées de chaises (c'est-à-dire que j'ai réutilisé l'avant-scène démontable, construite par l'architecte Paul Bortnovschi pour *Victimes du devoir* par Eugène Ionesco (Théâtre « Bulandra », 1968/1969)).

J'ai donc opté pour la *convention* d'une plate-forme unique, devant supporter deux ambiances : le territoire de l'Empire byzantin, occupé, *conquis*, par les Turcs dans la première partie, et le territoire libre, à *conquérir*, de la Valachie, dans la seconde partie.

Le *sol* de l'espace ture (le territoire *conquis*) est amolli par la présence des coussins, il n'est pas douloureux quand on marche dessus, alors que le *sous-sol* du même espace, réservé aux byzantins vaincus, est douloureux jusqu'au « défigurerment ».

Le signal pour l'échange de l'ambiance (« le passage du Danube ») est donné par les sons du tocsin qui marquent l'entrée des Turcs sur le territoire qui est à *conquérir*. Pour l'envahisseur (« Ils se ruent sur nous », dit le Vacher) le territoire devient brusquement hostile, incertain, plein de pièges imprévus. Les Roumains apparaissent et disparaissent à travers des trappes, ils s'entendent entre eux en sifflant comme des oiseaux, on ne sait quand et d'où ils apparaîtront. J'ai élevé sur la verticale cette convention, en construisant deux parois latérales de planches inégales, avec des espaces vides entre elles. L'espace des trappes, sous la plate-forme, se prolonge aussi derrière ces parois, la scène étant maintenant bourrée de menaces contre l'envahisseur. Le tout est revêtu dans un tissu noir, pour l'effet de la dissimulation, tout d'abord, et, en second lieu, pour que les personnages puissent se découper d'une façon tranchante sous la lumière. Les accessoires et le mobilier représentent le strict nécessaire et

j'ai repoussé, lorsque je les ai choisis et projetés, la note de pittoresque folklorique qui aurait détoné avec le spectacle.

J'ai essayé de réaliser, à l'aide du décor et des costumes, une ambiance unitaire, mise en valeur au point de vue plastique par la lumière. Dans les scènes qui se passent chez les Turcs, sur le fond noir de la scène coupé par la raie de lumière qui vient de la tente du sultan, les costumes, dans des gris, des argents et des ors patinés, construisent une sorte de décor vivant. Dans les scènes qui ont lieu chez les Roumains une toile écrue, au naturel, s'harmonise avec les bancs et les tables en planches de sapin nature.

MIRCEA MATCABOJI:

Le spectateur demande à voir.

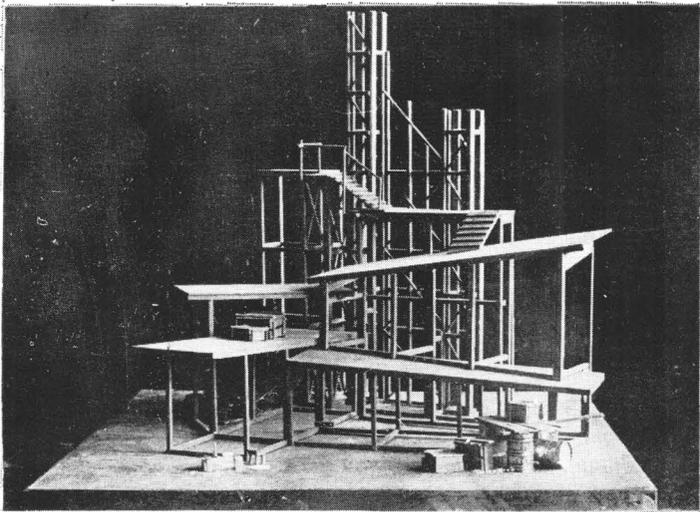
Quoi, comment et combien, voilà trois jalons dont dépend le spectacle. *Quoi* se réfère au répertoire, *comment* vise la qualité artistique. *Combien* est la condition de la visibilité. Dans ce qui suit, je me suis proposé d'analyser *combien* voit le spectateur de ce que nous lui offrons sur nos scènes.

Quoique ce *combien* se réfère plutôt à la solution du problème technique, c'est de lui, dans la plus grande mesure, que dépendent les deux autres attributs, *quoi* et *comment*. On sait que pour satisfaire à la qualité et servir l'idée du texte dramatique il faut en premier lieu assurer une bonne visibilité.

Le fait de réussir une bonne visibilité diffère d'un théâtre à l'autre, dépendant du rapport architectonique qui existe entre scène et salle, de la façon de saisir ce rapport et de l'utilisation avec prépondérance des parties du plateau parfaitement visibles pour toute la masse des spectateurs. En nous référant aux scènes existantes, nos efforts se heurtent cependant à des limites. Pas tous les spectacles peuvent se dérouler seulement dans la portion visée, certains d'entre eux, avec des moments simultanés, ont besoin de la totalité de l'espace scénique. C'est ainsi que des scènes avec une ouverture de dix mètres, à cause du rapport

→

Fig. 4, a, b. — Mircea Matcaboji, maquette et plantation pour le spectacle *Wintersel* par Maxwell Anderson, Théâtre National de Cluj-Napoca, 1977/1978; échelle = 1 : 100 — miroir 10/7 — profondeur 10 m,



a

b

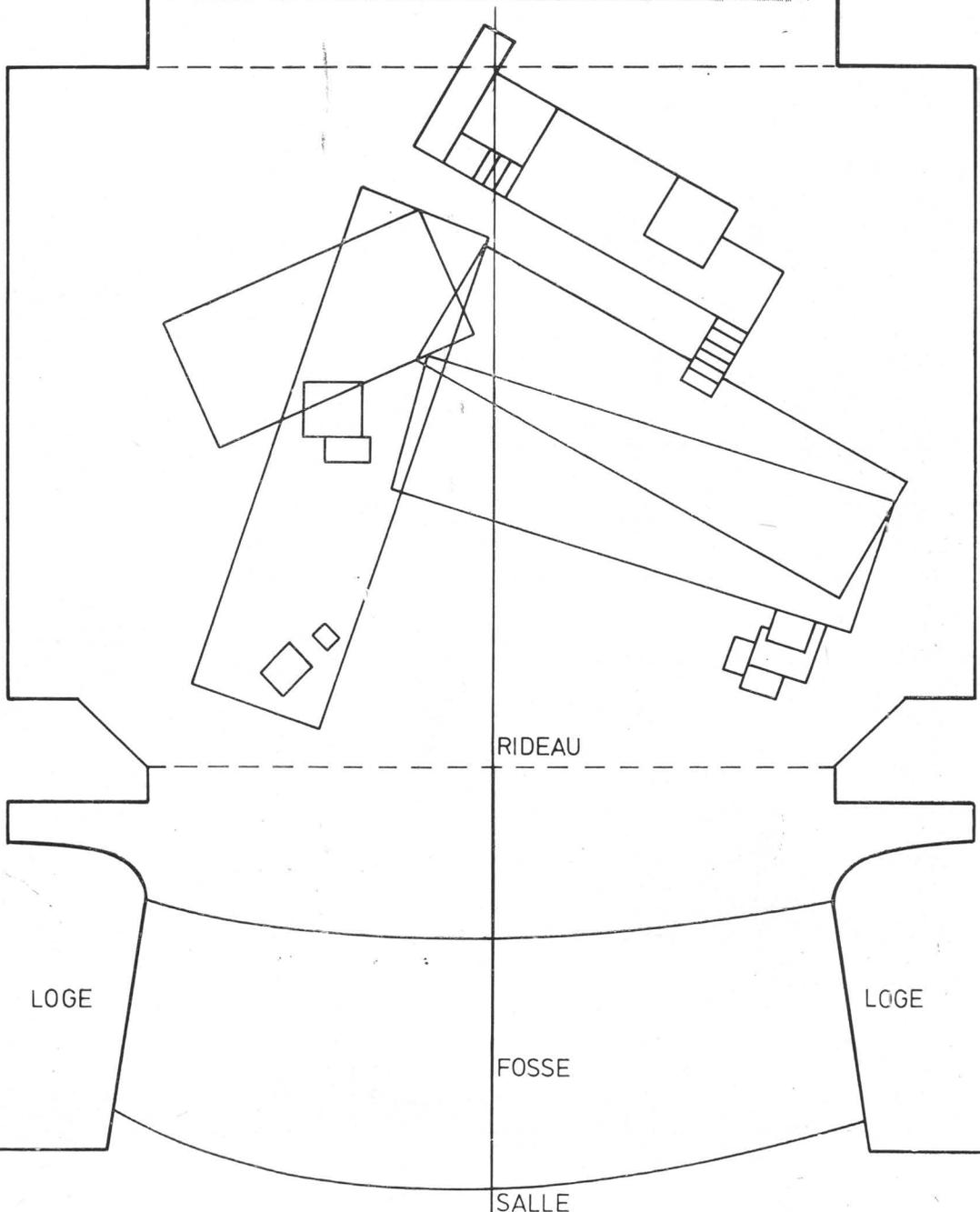
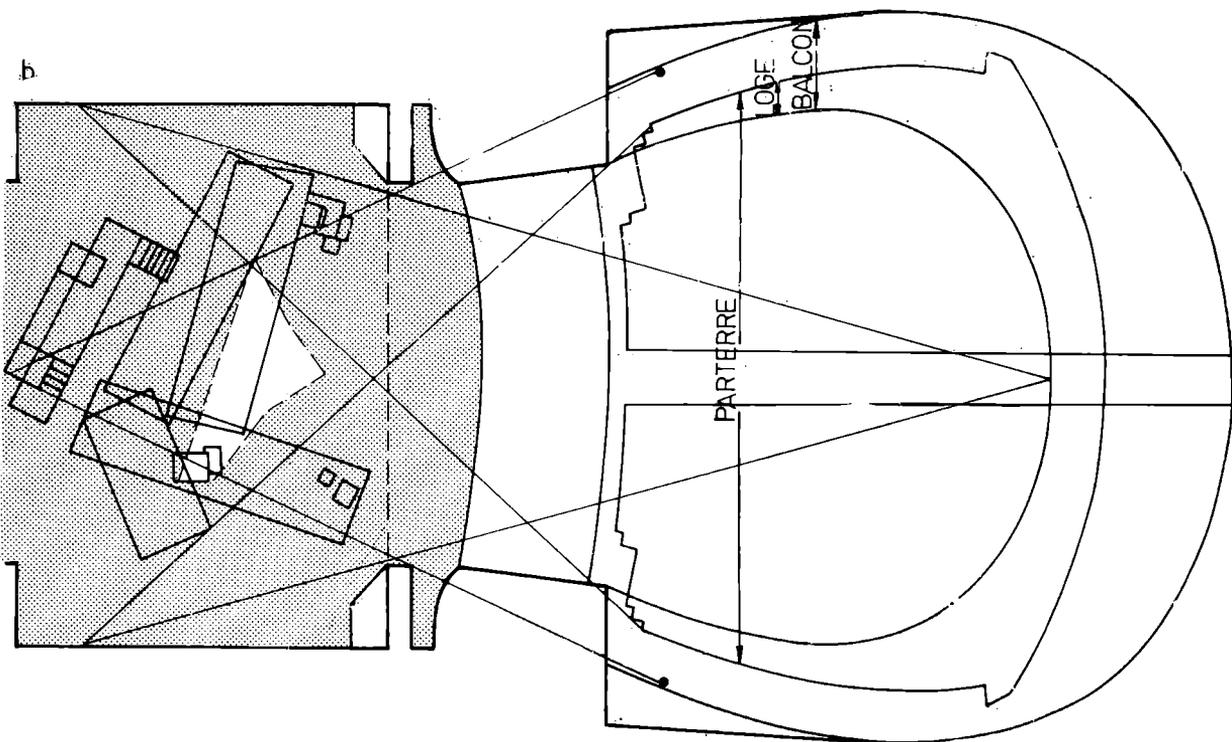
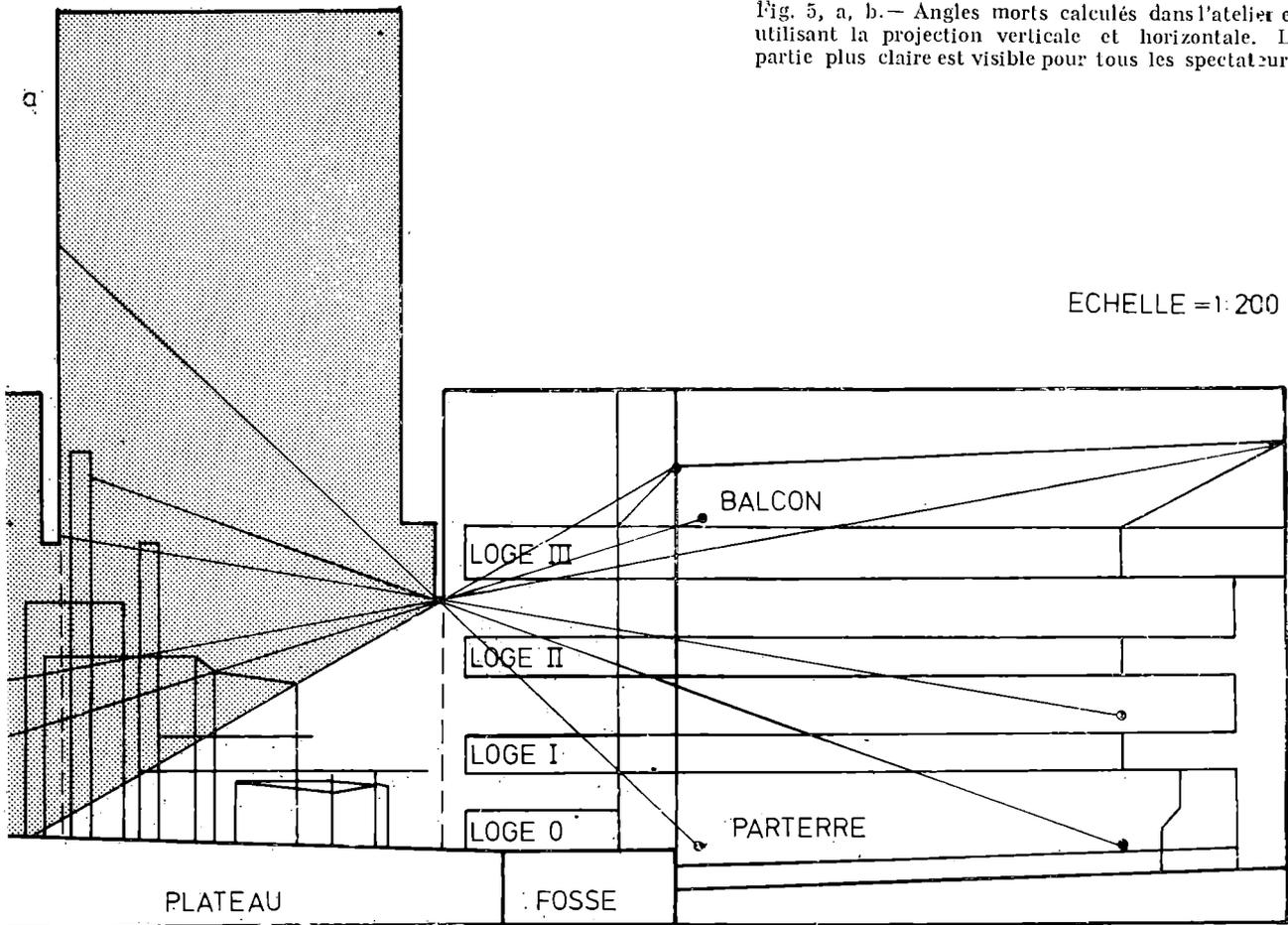


Fig. 5, a, b. — Angles morts calculés dans l'atelier en utilisant la projection verticale et horizontale. La partie plus claire est visible pour tous les spectateurs.



architectonique, deviennent (s'il nous fallait respecter l'exigence de la totalité du public) un fragment réduit à deux ou à quatre mètres carrés. Réduire la scénographie à ces dimensions sur une telle scène équivaldrait à créer, pour une partie des spectateurs, un grand vide autour du lieu de l'action. De ce fait il se produit un mouvement pendant le spectacle, aux scènes qui ne se voient pas, ce qui nuit au bon déroulement de la pièce.

Mis devant les réalités, il faut opter entre les prétentions de la création et celles des spectateurs. Un dialogue a lieu dans le cadre de l'institution, entre le metteur en scène et le scénographe, entre le directeur et le scénographe, entre l'acteur et le scénographe... comme si c'était du scénographe en exclusivité que dépendrait la bonne visibilité. Et, en fin de compte, c'est lui qui, en grande mesure, délimite le terrain où se déroule l'action et qui impose souvent à la mise en scène l'espace possible sur le plateau. En quelle mesure répond-il des anomalies qui naissent du rapport inadéquat entre scène et salle... ?

Disposant d'un plateau de 14/10 m avec le miroir de 10/7 m, qui passe parmi les plus vastes de ceux qu'on utilise de nos jours chez nous, les prétentions sont à la mesure des dimensions. Sur un pareil plateau on peut monter n'importe quoi. Ainsi pensent ceux (et parmi eux il y a aussi bon nombre de scénographes) qui considèrent la scène en soi comme un terrain autonome, sans en contrôler le caractère fonctionnel rapporté à la salle. Mais combien voit-on de ce ... n'importe quoi... et combien sont ceux qui le voient ?

Forcé par certaines mises en scène de grandes proportions d'utiliser la totalité du plateau, le scénographe se voit entraîné au dernier moment, lorsque tout est prêt à être montré au public, par le metteur en scène ou par le directeur, dans tous les coins de la salle, cependant qu'on lui attire l'attention en ces termes : « d'ici on ne voit pas », ou bien « celui-là paie tout autant que cet autre placé au centre », tandis que pour solutions, sous forme d'avis professionnels, on lui ... suggère ... de déplacer le tout vers la droite, si le décor présente des angles morts du côté gauche, ou inversement.

Il est clair que le scénographe a bien étudié le problème de la visibilité, que sur le parcours il a attiré dessus l'attention du metteur en scène, qu'il a fait

tout ce qu'on pouvait faire — afin de satisfaire la légitime prétention du spectateur aussi bien que le déroulement de l'action — et qu'il ne se conformera pas à des suggestions aléatoires et inefficaces.

Mon intention est de montrer combien peut voir le spectateur de la scène sur laquelle nous travaillons, en partant des places situées aux extrémités, et de souligner que notre départ, pour chaque décor, a lieu d'un échafaudage fissuré, que malheureusement nous ne sommes pas à même de corriger. Je me référerai à la scène et à la salle du Théâtre National de Cluj-Napoca, construit au début du XX^e siècle, scène sur laquelle je travaille et qui, *volens-nolens* m'a imprégné un certain « style » pour l'utilisation du plateau, en m'imposant la symétrie axiale, grâce aux impossibilités offertes par le rapport scène-salle. J'illustrerai par des exemples pris du spectacle *Winterset* par Maxwell Anderson (1977/1978), en raison de ses actions simultanées qui se déroulent tant sur l'horizontale et en profondeur que sur la verticale. Le matériel photographique, je l'ai collecté sans prétentions, cependant que sur la scène on faisait des photos pour la réclame, me résumant à dépister... les « angles morts » (voir fig. 6, a—k).

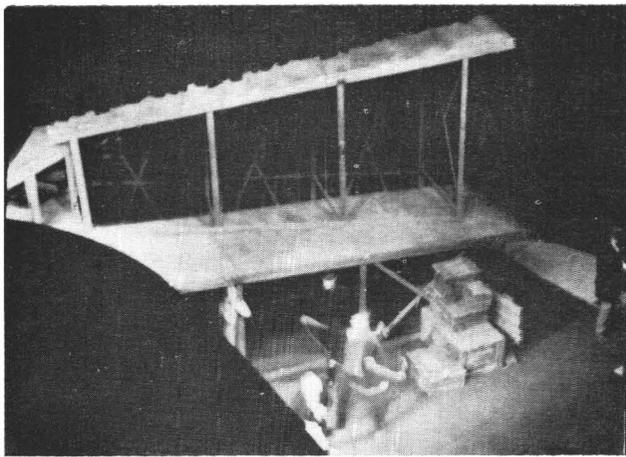
La plupart des théâtres sont basés sur un rapport scène-salle qui, schématiquement, se présenterait comme dans la figure 5, où la partie plus foncée marque les dégagements, les points de la salle les places extrêmes et les lignes la démarcation des angles morts.

Les essais effectués par l'imitation des anciens amphithéâtres, en apportant la scène au milieu du public, etc. ne sauraient être universellement valables. Ce sont des solutions de moment, qui n'ont pas eu pour point de départ uniquement la nécessité plus haut mentionnée mais, en grande mesure, des considérations de la mise en scène, applicables seulement à certains spectacles et dans certains théâtres.

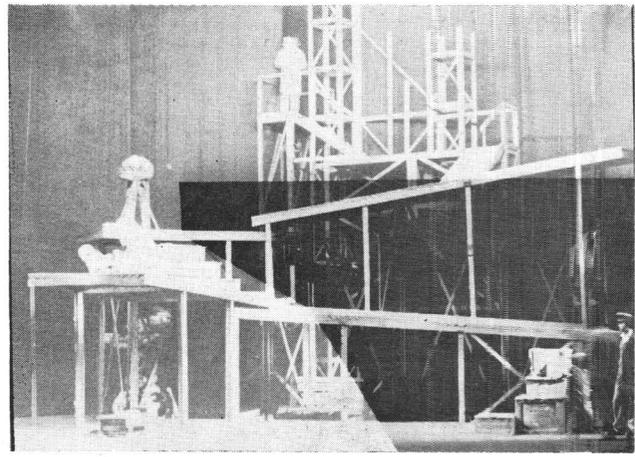
On n'a pas encore construit un théâtre ayant le rapport scène-salle mentionné dans une configuration inverse, c'est-à-dire comme dans la figure 10, où la place réservée aux spectateurs soit plus restreinte que l'ouverture du miroir de la scène.

Si on le faisait, il n'y aurait plus de ces parties invisibles et, à ce point de vue, la requête du spectateur serait satisfaite.

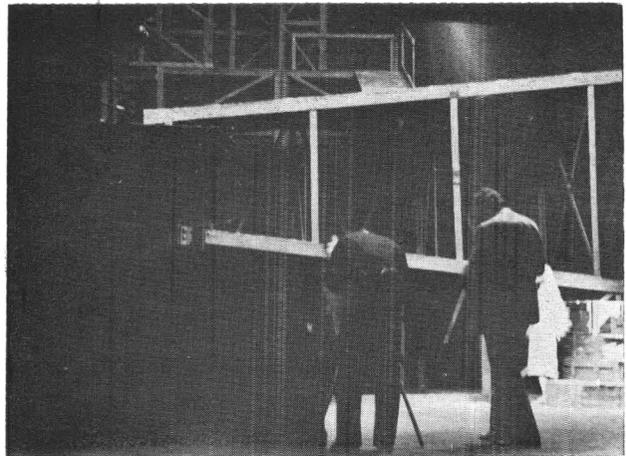
C'est également mon opinion pour une architecture de théâtre du présent.



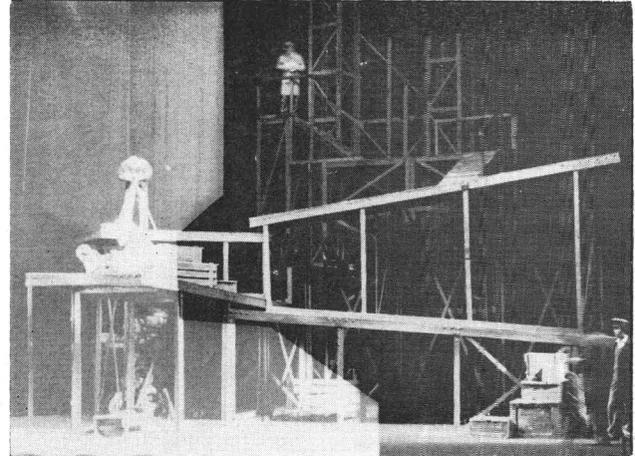
a



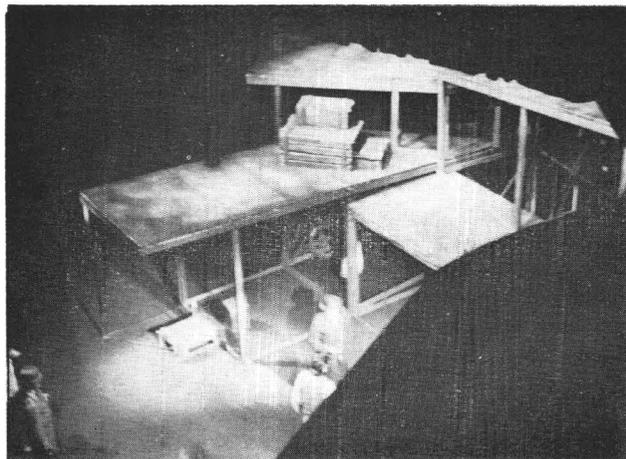
b



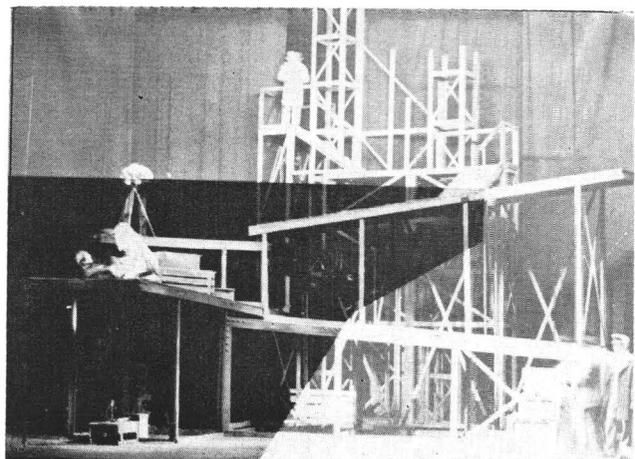
c



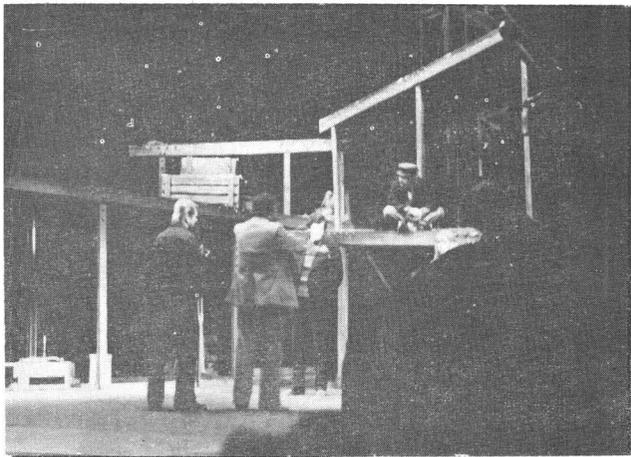
d



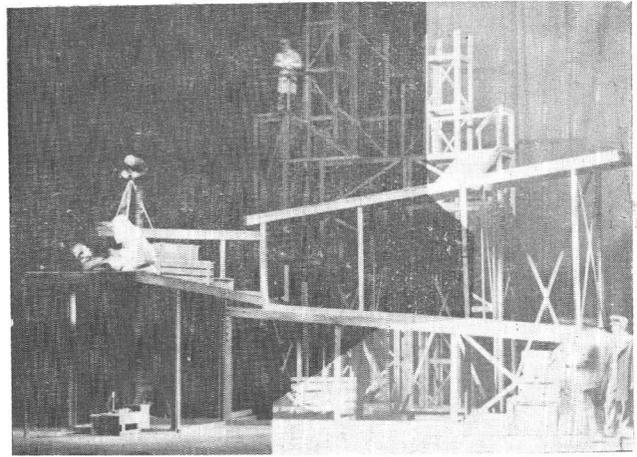
e



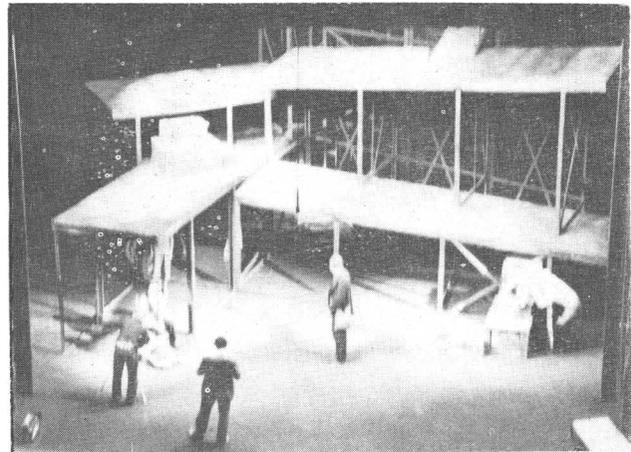
f



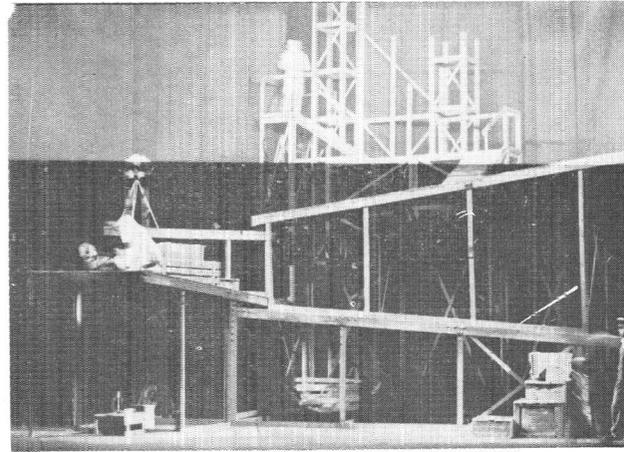
g



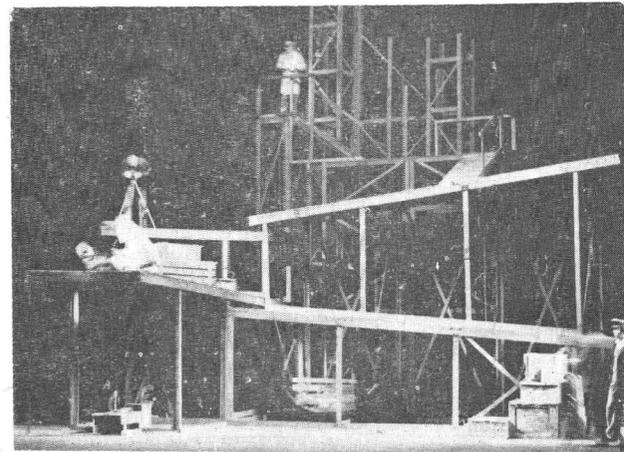
h



i



j



k

Fig. 6, a-k. — Que peut voir le spectateur sur le vif, et combien, d'après les photographies prises de ces places. La portion claire est invisible; 6 a-b, balcon extrême gauche; 6 c-d, parterre extrême gauche; 6 e-f, balcon extrême droite; 6 g-h, parterre extrême droite; 6 i-j, balcon extrême fond; 6 k, parterre extrême fond.

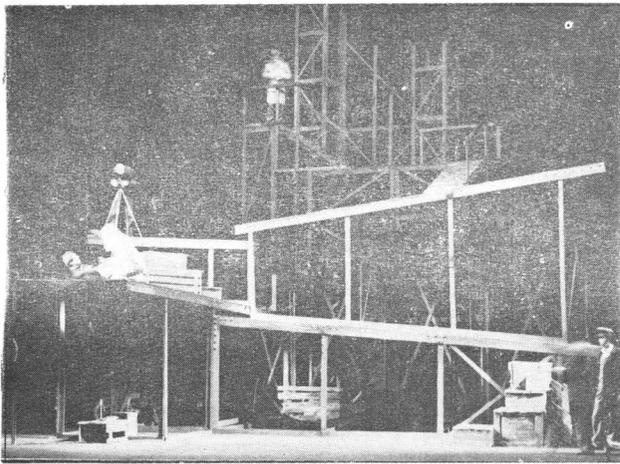


Fig. 7. — Que devraient voir tous les spectateurs.

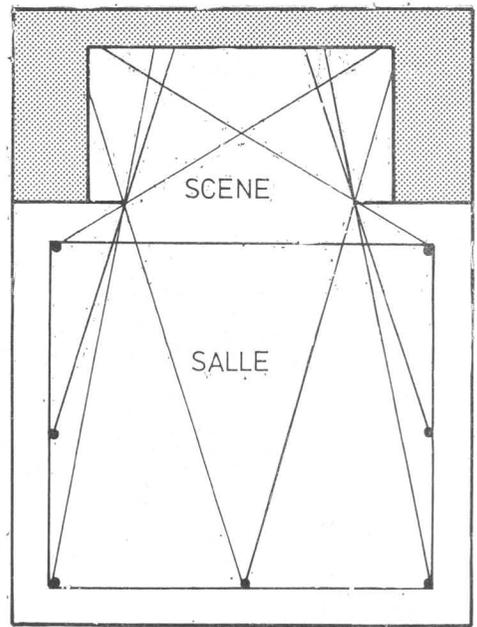


Fig. 9. — Rapport scène-salle de la majorité des théâtres : la partie plus foncée marque les dégagements, les points de la salle — les places extrêmes, et les lignes — la démarcation des angles morts.

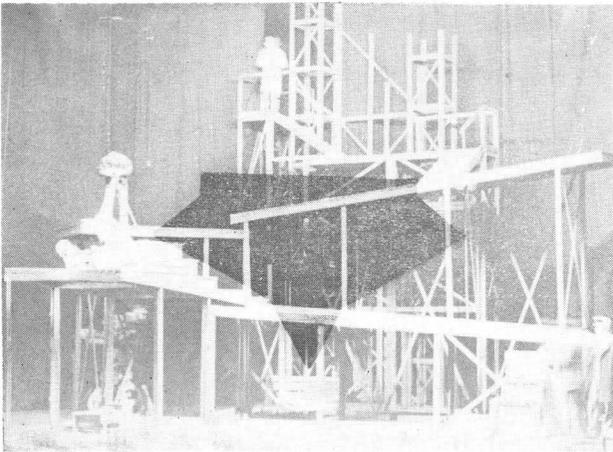


Fig. 8. — La totalité des angles morts, ou ce que nous offrons à ceux qui veulent voir.

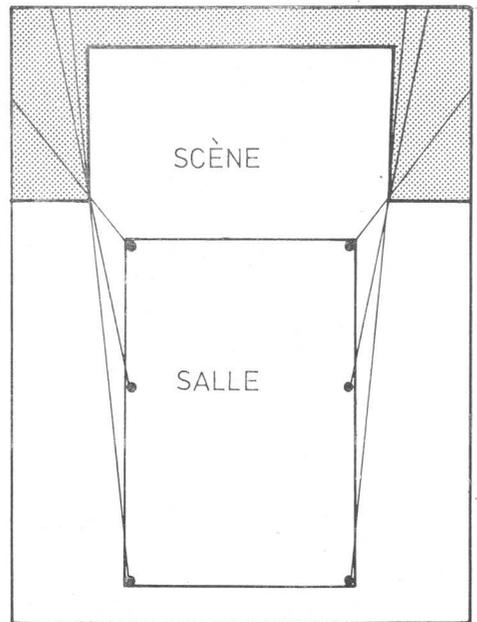


Fig. 10 — Le rapport scène-salle dans une configuration inverse, où la place réservée aux spectateurs serait plus restreinte que l'ouverture du miroir de la scène.

Notes

¹ ION SAVA, *Teatrul rotund*, în *Democrația*, n° 8, 26 noiembrie 1944.

82 ² De vorbă cu . . . Toni Gheorghiu și Titi Con-

stantinescu despre scenografie și lumină în spectacol, în *Teatrul*, 1961, n° 12, p. 54.

³ *Teatrul*, 1962, n° 3, p. 52.