# LA SCÉNOGRAPHIE DE PAUL BORTNOVSCHI

*Ion Cazaban*

Après ses vingt cinq années d'activité
éâtrale, on ne saurait discuter de l'im-
rtance de la scénographie de Paul
rtnovschi dans la réussite de la majo-
é des spectacles auxquels il a colla-
ré. D'ailleurs, la qualité de sa contri-
tion professionnelle était remarquée dès
s premiers décors. Depuis lors jusqu'à
jour, elle s'est imposée par des solu-
ns scénographiques dénotant un long
ocessus d'élaboration des effets émotion-
ls poursuivis — la sensibilité qui les
ractérise y étant judicieusement fil-
e à travers une pensée compétente,
namique, d'une grande disponibilité,
entive notamment à la diversité des
licitations qui lui venaient de la part
metteurs en scène de taille, tels que
viu Ciulei, Lucian Pintilie, Dinu Cernes-
, Crin Teodorescu, Horea Popescu.
que Bortnovschi réalise est éloquent
ur le mode dont il conçoit son art
mme un art impliqué, intéressant dans
mesure où il fait valoir des intentions
éniques, des particularités de style,
s points de vue distincts sur le specta-
e. Dès le début, le scénographe a décla-
et a prouvé son désir de « ne pas scinder
spectacle» par son décor — tout au con-
aire celui-ci devra marquer sa cohésion,
structure, son sens et mettre en lumi-
e la modalité choisie par le metteur
scène.

Pareillement à un autre scénographe
umain, Toni Gheorghiu, qui voyait
ns l'élaboration scénographique «une mi-
en scène du lieu ou l'on joue»[1], Paul
rtnovschi (dont la formation artis-
ue ne peut être détachée du moment
« rethéâtralisation» et de tout ce qu'il
signifié pour l'évolution du spectacle
main contemporain dans les années
—'60), parlera d'« une mise en scène
la scénographie » — conception qui fit
l'on arriva du décor illustratif, fré-
nt autrefois, à un décor «actif». Il
git, sans doute, d'une déterminante
s-entendue de la mise en scène, acceptée
mme nécessaire, mais aussi — dans une
oite corrélation — de la propre mise en
ne que le scénographe attribue à son
or. La suggestive et mémorable pré-
ce visuelle du mobilier et des objets,
talement suivie d'une déchirante dé-
tation de l'espace scénique dans *La*
*isaie* de Tchékhov (Théâtre « Bulandra»
1967—68) correspond à une entente créative parfaite entre le scénographe et le metteur en scène, elle est l'expression d'une optique solidaire sur le drame. Ordinairement, la pensée du metteur en scène est décisive et stimulatrice pour les premières ébauches d'une matérialisation scénographique.

Parfois, les explications du metteur en scène et le projet global du spectacle donnent lieu à des tâtonnements inhérents, à une sélection opportune, comme ce fut le cas dans *Danton* de Camil Petrescu (Théâtre National, Bucarest, 1974—75) où « la mise en scène opéra une première condensation du texte et esquissa une première *détermination* (notre soulignement) du cadre possible, en fixant les prémisses de la construction du spectacle : l'idée du monumental, éviter la reconstitution du type histoire vivante, la présence d'un arrière-plan de réverbération sociale ». C'était, certes, de suffisants repères pour orienter l'imagination du scénographe mais « la solution finale n'apparut qu'après de longues recherches avec le metteur en scène » [2].

D'une manière plus évidente que certains autres scénographes — et de ce point de vue également il fait davantage penser à Toni Gheorghiu —, Bortnovschi s'avère en permanence soucieux de la multitude des problèmes de son art, en particulier des aspects d'architecture et d'espace de l'acte théâtral, de la structure technique de la visualité scénique, d'éta-



ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME XX, P. 43 - 52, BUCAREST, 1983

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

blir l'expressivité plastique dans les conditions spécifiques de représentation et de réceptivité publique. Ce sont là des problèmes fondamentaux auxquels il cherche à apporter sa propre réponse, sans cesse observant et ajoutant quelque chose de neuf, dans une perspective toujours autre. Et lorsqu'en apparence il reprend une idée scénographique, c'est qu'en réalité il la vérifie dans une nouvelle condition du spectacle, il la corrige, il étend ou il restreint sa valabilité et ainsi, maître de ses propres expériences et conclusions, il marque un point de vue qu'il partage sans réserves, sans la crainte d'être contredit ; c'est ce qu'il a fait à plusieurs reprises, à travers interviews, articles et — ne l'oublions pas — ses leçons de professeur, le temps d'un bon nombre d'années.

Plus d'une fois, Bortnovschi s'est expliqué plus ou moins longuement sur la conception de ses décors (*Les fils du soleil* de Gorki, *Caligula* de Camus, *Danton* etc.), mais c'est surtout l'aspect même de ses esquisses de décor qui témoigne de l'orientation progressive de sa pensée de scénographe. Ses esquisses des derniers dix ans fixent sur le papier le fil conducteur des «idées» scénographiques qui naissent l'une de l'autre, qui se placent l'une à côté de l'autre, qui se conjuguent ou se superposent. Ce sont des idées qui se complètent, se corrigent, s'annihilent. Des images d'ensemble et de détail se multiplient et s'entrecroisent sur le papier, se transforment par une sorte d'enchaînements et de surimpressions graphiques, se joignent par des raccords voulus ou involontaires, finalement admis ou repoussés. Parce que, souvent, après ce « penser en images » sans cesse repris, le scénographe, une fois qu'il a découpé les fruits de ses réflexions, entreprend de se débarrasser des idées inutiles et de rassembler le reste. C'est là un procédé soulignant par lui-même le souci de Bortnovschi d'assurer en même temps que la fluidité expressive du spectacle dans l'espace scénique, la possibilité d'un « montage » significatif de ses éléments visuels, en accord avec la composition dynamique du jeu de scène.

Des solutions correspondant au programme explicite de la « rethéâtralisation » — caractérisant le moment des débuts du scénographe — mettent en lumière cette préoccupation dès ses premiers décors. Cependant elle se laisse moins bien saisir dans celui de *L'homme qui amène la pluie* de R. Nash (Théâtre Municipal, 1956—57), la modalité même du spectacle l'en empêchant. Le décor de début de Bortnovschi (et de son collaborateur, Mircea Bodianu) ne signifie pas une acceptation passive, mais une adoption et une « reconsidération » *pragmatique* de l'illustratif : ironiquement, le scénographe simule de s'approprier un « cliché » de source cinématographique — source culturelle apte à garantir l'intérêt du grand public et sa compréhension pour tout ce monde de fermiers, chérifs et vagabonds séduisants —, avec, toutefois, l'intention de découvrir des vérités humaines plus profondes, transgressant le texte dramatique. On appréciait ainsi le caractère suggestif de la matérialisation scénographique, l'atmosphère née d'un ameublement spécifique, la manière de résoudre la composition d'un décor sélectif en provoquant des images mentales fixées *a priori* par une certaine source d'information — ici le film. Aujourd'hui que l'on connaît l'orientation ultérieure du scénographe, on peut y relever en plus son évidente préoccupation de conjuguer les détails matériels de façon à suggérer un espace amplement ouvert. Bien qu'à ce moment de son évolution comme scénographe, les plans du décor ne constituent encore qu'un support statique (puisqu'ils sont déterminés par la facture du drame et adéquats à l'interprétation), toujours est-il qu'étant envisagé comme une sorte de « scène sur la scène », l'intérieur est conçu de manière à faire imaginer au spectateur une intersection d'espaces — depuis ce fragment de la façade en bois de la maison et jusqu'au terrain environnant qui se borne à une bande tout au long de la rampe (figurée par des cactus ou une pompe à eau). C'est une limitation voulue, qui s'oppose au paysage de vastes étendues devinées au-delà de la maison, une limitation qui n'est pas dépourvue de signification pour comprendre la situation des personnages.

Un autre décor, remarquablement suggestif, pourvu d'un dynamisme intérieur toujours conforme à l'enchaînement des épisodes dramatiques, aura été réalisé pour *Le grand fleuve rassemble ses eaux* de Dan Tărchilă (Théâtre pour la jeunesse et les enfants, 1960—61). On y remarquait de nouveau le procédé de « noter » les lieux du drame par des détails parfois pittoresques, aptes à être acceptés et



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

développés par l'imagination, d'indiquer ces lieux par des silhouettes simples et fragiles pouvant être rapidement changées. Mais, cette fois, la scénographie n'est plus seulement une sorte d'indication donnée au spectateur, une synecdoque visuelle, elle s'engrène dans l'action des interprètes, elle devient un « raccord » révélant la continuité de sens de moments éloignés dans le temps ou bien elle s'incorpore expressivement dans des métaphores de mise en scène.

Le même souci de visualisation se retrouve dans *La visite de la vieille dame* de Dürrenmatt (Brașov, 1962—63), où les éléments du décor sont introduits sur la scène « à vue », mettant en évidence non seulement la décadence de la ville concernée (Güllen) mais aussi le caractère de sarcasme incisif du spectacle. A présent, la mobilité de ces éléments n'était plus — comme on l'a dit — un simple « effet de scène », elle ne résolvait pas seulement d'une manière attractive le changement des lieux d'action, mais — ce qui plus est — elle matérialisait la vision du metteur en scène sur la dégringolade collective et la dissolution morale, en « visualisant » celles-ci par des accents satiriques au moyen d'un bric-à-brac d'objets abîmés, d'un mobilier vieilli et fatigué, d'où émergeaient, ridicules, des affiches, des enseignes, autant de signes d'une vie autrefois stable et prospère.

Dans *Le roi se meurt*, d'Eugène Ionesco (Théâtre National, Bucarest, 1965—66), l'espace de jeu était délimité par des murs lézardés, dégradés par le temps — des murs sans doute conventionnels, confectionnés sur les planches poussiéreuses du podium afin d'enclore le « jeu » tragi-comique des personnages devant la mort. Imposant, un arrière-plan se dressait, réalisé par un grandiose collage d'images, écrasant (par son recul étrange) l'existence concrète mais également fictive du roi Bérenger et de ses dames. Le scénographe entendait ainsi redimensionner illusoirement la scène et obtenait un arrière-plan visuel contrastant, pour les moments de dialogue existentiel, en même temps qu' « une sensation d'espace infini, dû à la profusion des images photographiques et à la liberté dont elles étaient organisées » [3]. Mais, tout comme le reste du cadre scénographique, c'était un arrière-plan de papier mâché, détérioré, périssable, disparaissant au final, laissant l'espace de la scène vide comme pour suggérer la fin de tout, n'importe quelle fin. Dans une autre pièce de Ionesco, le protagoniste va plonger dans des vagues de papier blanc, crissant : ce sera encore une visualisation, également tragi-comique, cette fois de la descente dans les abîmes de l'être (*Victimes du devoir* au Théâtre « Bulandra », 1968—69). Là, l'espace sera appelé à inspirer au spectateur la platitude et la médiocrité des caractères, le gris étant répandu partout, sous une lumière violente d'interrogatoire.

La relation établie entre l'image scénographique et l'existence scénique des personnages recouvre dans les décors de Bortnovschi des solutions d'une grande diversité visuelle et stylistique. Dans *La cerisaie* par exemple, il réalisait une ambiance apte à engendrer la transfiguration affective, la perception subjective : l'aspect du mobilier et des objets y était conditionné par la manière dont, non seulement, on les regardait, mais dont on les « sentait » ; ils n'avaient pas le rôle de désigner un monde, mais de l'approfondir, de décrire une situation existentielle, d'éclaircir une destinée. C'est aussi ce qu'a réussi le décor d'une intense atmosphère psychique réalisé pour *Mourning becomes Electra* de O'Neill (Théâtre National, Iași, 1965—66) où, avec la façade même de la maison — se détachant dans toute « sa matérialité historique, dans le style de l'époque, sur le calme serein, vigoureux et élevé des temples grecs » — s'insinuait « par je ne sais quelle patine difficilement saisissable, le frémissement de glace du caveau » [4]. Tout au contraire, dans *Regarde derrière toi avec rage* de J. Osborne (Théâtre « Bulandra », 1967—68), c'était d'un œil constatateur qu'était traitée l'ambiance : l'espace quotidien, suffoqué par un amas d'objets usés mais encore utiles, dans un désordre significatif, était surpris dans une perspective d'enquête sociale.

Un lot à part dans la création du scénographe est constitué par ses réalisations dans les drames d'inspiration historique, de large souffle. Ainsi, dans *La mort de Danton* de G. Büchner (Théâtre «Bulandra», 1966—67), les lieux de l'action sont disposés en étages, dans un rapport spatial favorable aux effets émotionnels. Tout en haut, dominants et décisifs, apparaissent les aspects de la vie publique (rue, place, tribunal) ; en bas, ceux de la vie domestique, d'intimité ou d'isolement — le tout représenté dans un continuel



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

mouvement de rotation. Pour *Danton* ad Camil Petrescu, les images du discours scénique sont autrement organisées : par une corrélation des données documentaires avec une sorte de « leitmotiv » imagé, expression du débat historique et de la réflexion philosophique. D'ailleurs le champ de significations qu'ouvre ce spectacle en est différent. Aussi, les moments dramatiques y sont autrement représentés : mis en plein éclairage, découverts au spectateur par la modification mécanique des niveaux de la scène associée à la chute verticale, sonore, des panneaux métalliques.

Paul Bortnovschi est du même avis que la majorité (un avis que pourtant la pratique n'atteste que rarement) dans le sens qu'un scénographe « ne saurait plus être qu'un simple décorateur ou illustrateur », mais qu'effectivement celui-ci contribue « à la construction du spectacle ». Ainsi défini, le rôle du scénographe acquiert des aspects et des significations spécifiques dans la pensée de Bortnovschi, architecte de par sa formation, profession qu'il continue de pratiquer parmi ses multiples activités. En faisant une fois des précisions sur sa manière de travailler au théâtre — avec d'inévitables interférences —, il observait non seulement les différences mais aussi les ressemblances qui existent entre le caractère fonctionnel de l'architecture et celui que l'on exige de la scénographie. Dans les deux, il constate « des organisations d'espaces ayant une destination déterminée, la représentation, la réédition interprétée de certaines fonctions physiques de la vie, la satisfaction de certaines nécessités de mouvement dans l'espace donné »[5]. C'est là un point de vue — confirmé du reste par une série de résultats remarquables — dont relève sa permanente préoccupation de réaliser une sorte de « dispositif scénique » — une solution constructive réorganisant l'espace de la scène existante et, conséquemment, l'interprétation, les rapports entre acteurs et public.

Un exemple sur plusieurs : le mode dont il a conçu ses décors pour *Une histoire d'Irkutsk* d'Arbuzov (Oradea, 1960

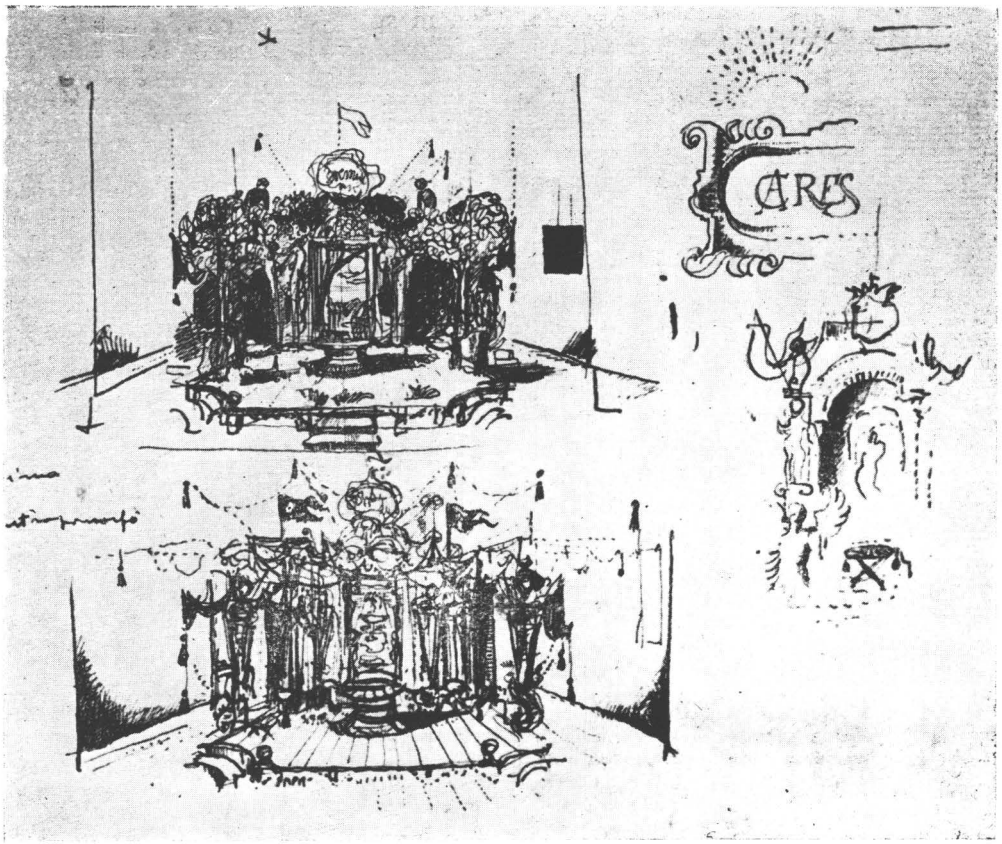

Fig. 1. Esquisse de décor pour *The Winter's Tale* de Shakespeare (Théâtre Régional, Bucarest, 1963–64)



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

—61) et dont il a exposé les objectifs à l'occasion d'une interview : « J'assurais la continuité de l'action par un dispositif d'une simplicité élémentaire : d'un plan incliné se détachaient de petits coulisseaux qui apportaient des éléments de localisation, engendrant ainsi une grande variation des surfaces de jeu et des sens »[6]. Concluant de ce point de vue est aussi son « décor explosif » — tel qu'il l'a appelé lui-même — pour *The Winter's Tale* de Shakespeare (Théâtre Régional, Bucarest, 1963—64), où un mécanisme scénographique ingénieux, inspiré par des conventions théâtrales toujours viables, avait été « masqué » sous l'apparence d'une « armoire » mobile, rigoureusement ornée (le scénographe l'appelait « la boîte à merveilles » !), qui étalait sur la scène ses portes-panneaux peintes d'images naïves, en compartimentant de la sorte l'espace et l'envahissant, selon les exigences de la représentation parfois simultanée de l'action dramatique.

Comme Liviu Ciulei, Paul Bortnovschi, également, se préoccupe très sérieusement en ce moment d'un dispositif scénique qui permette l'adéquation des décors à toute une « famille de spectacles », de même qu'il pense à un théâtre disposant d'un espace variable, régénérable « en fonction de chaque spectacle ». Sans mettre en doute les possibilités de la scène à l'italienne à notre époque, Bortnovschi envisage tout au contraire d'inclure ce genre de scène traditionnelle dans un théâtre variable, avec des possibilités multiples et apte à ne pas empêcher les idées scénographiques de se prêter à de nombreuses solutions spatiales en faisant valoir le proscaenium d'après des recettes qui ne soient pas toujours les recettes courantes. En réfléchissant de la sorte sur le type de scène requis, le scénographe réfléchit, par cela même, à une configuration spatiale du spectacle exigée par « le niveau plastique que le scénographe se propose».

L'espace scénographique de *La visite de la vieille dame* se constitue dans une boîte « italienne », se modifiant sous l'œil du spectateur par la mobilité des éléments de détails qui, pourtant, indiquent un état d'ordre général — c'est un espace de démonstration, délimité parfois à l'aide d'un arrière-plan traité graphiquement (tel un commentaire caricatural) et exposé à un éclairage « brechtien », sans inflexions émotionnelles.

Pour *Une histoire d'Irkutsk*, le décor se compose d'un « plan incliné », d'une grande profondeur, « formé d'un cadre fixe en zigzag /.../ auquel, tels des coins, sont jointes des portions de podium sur lesquelles sont montées des éléments de cadre qui correspondent à divers moments de l'action »[7] ; c'est une complexe construction spatiale, justifiée par la composition du drame et le désir des réalisateurs d'exprimer aussi de cette manière « l'évolution ascendante et sinueuse de certains personnages ». Bortnovschi est loin d'ignorer l'espace géographique où se situe l'action, mais il le transfigure dans un ample espace « de résonance » (de l'idée morale), capable de mettre en relief les métaphores de la mise en scène. Une plate-forme recouvre la fosse de l'orchestre, l'espace de jeu en sort augmenté et les acteurs sont ainsi plus près du public.

La modification des conditions de réalisation du spectacle — suite à l'architecture du théâtre — fut aussi obtenue, au prix d'un effort collectif auquel, sans doute, Bortnovschi s'intégra, pour la pièce *Je ne suis pas la Tour Eiffel* d'Ecaterina Oproiu (Théâtre « Bulandra », 1965—66). Le spectacle est réalisé sur une plate-forme posée au milieu du public. L'espace physique et celui que proposent les projections sur écrans suspendus interfèrent, diffèrent, sont corrélatifs, se continuent l'un l'autre de manière suggestive. En dépit des modalités conventionnelles pratiquées « à vue », en dépit du dévoilement de la scénotechnique, le spectacle se déroule à la fois poétiquement et lucidement. Bien que servis aux acteurs, par le choix et l'exécution, les objets et les accessoires nécessaires entretiennent l'humour en même temps que la métaphore des actions physiques.

Bortnovschi utilise fréquemment les contrastes, indiquant ainsi — subtilement, parfois, avec un maximum d'évidence d'autres fois — le sens dans lequel doivent être compris les espaces scénographiques, soit dans leur unité, soit dans leur diversité. Dans certains cas, c'est le contraste, largement applicable, entre un espace abondamment matérialisé et celui d'une nudité troublante, délimité pourtant par des panneaux, des murs tendus de papier peint, de hautes draperies. La plénitude de formes et couleurs et le caractère sensiblement concret de l'espace se constituent en rapports saisissables et nullement unilatéraux avec la vie psychi-



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

que des personnages, avec les mouvements « en sous-texte » de l'image scénique. Les discussions stériles, les vaines anxiétés des personnages tchékhoviens (dans *La Cerisaie)* ont lieu dans une ambiance semblable : dans un intérieur où le moindre élément — d'architecture, d'ameublement — est nanti d'une présence physique éloquente, ou bien dans un « au-dehors » où, à l'instar de la nature, se balance tout doucement un véritable champ de blé, doré sous la lumière ensoleillée. Souvenirs trompeurs, espoirs déçus s'éteignent dans une ambiance qui s'impose par une présence matérielle. Par contre, ainsi qu'on le constate au dernier acte du même spectacle (mais aussi en d'autres mises en scène, ou d'autres formules de décor) l'espace dépouillé, le vacuum qui croît, s'associent chez Bortnovschi avec le déchirement, la perte de soi, les trésaillements d'agonie, avec la fin. Cette pièce vide, ces volets qui se ferment l'un après l'autre et cette lumière qui baisse graduellement, à la fin du spectacle *La Cerisaie* peuvent être envisagés comme une « carcasse hallucinante » de grandes dimensions, d'où la vie s'est écoulée, tel que le signalait antérieurement le critique Eugen Schileru dans la scénographie — avec un aspect stylistique différent — de la pièce de Dürrenmatt.

Dans *l'Orage* d'Ostrovsky (Théâtre National, Bucarest, 1972—73), le contraste — exploité avec habileté expressive — est celui d'entre l'espace largement ouvert et celui cloîtré, deux espaces accentués par la couleur et la lumière, espaces obtenus par le mouvement vertical d'un système de soffites.

La succession et les transformations des espaces d'action préoccupent constamment Paul Bortnovschi, comme une attrayante performance de polyvalence et de coordination significative. Il convient de rappeler ici l'imposant dispositif en bois et métal réalisé pour *La mort de Danton* et qui — sans empêcher la sortie des interprètes sur le proscaenium — établit l'action sur deux plans principaux, continuellement rapportés et reliés par des échelles d'accès. Sur toute la durée du spectacle, en même temps que la rotation de la tournante, ce dispositif se modifie selon, non seulement, *ce* qu'il représente, mais aussi selon *la modalité* de représentation. Pour le *Danton* de Camil Petrescu, la scène et sa technique étant autres, la modification spatiale se produit d'après un autre principe, non par un impétueux mouvement de rotation, mais par un dynamique enchaînement des champs visuels, aux horizons d'une ouverture diverse par une alternance des plans du jeu de scène, varié comme dimensions et emplacements, depuis le podium central et avancé vers les zones périphériques, chacun, dans la représentation du drame, acquérant une certaine destination précisée par la répétition.

Dans *La mort de Danton*, les transformations résultent, à la fois, du mouvement à vitesse variable de la tournante — déterminé par le rythme du moment scénique — et de la participation des murs latéraux mobiles qui reçoivent de nouvelles fonctions parfaitement cohérentes, assimilées dans l'image d'ensemble. Dans la mise en scène, autrement proportionnée, du drame de Camil Petrescu sera maintenu le principe de la mobilité avec fonctions similaires des plaques métalliques, source de suggestions visuelles et sonores, que le scénographe reprendra. Mais, c'est au moyen d'une autre technique qu'il réalisera le caractère cursif des images élaborées, en réussissant à exprimer « l'intention d'une implosion-explosion du sol scénique » — tel qu'il l'explique lui-même — et, ce faisant, en facilitant au spectateur une émotion d'autre nature.

A part sa vision scénographique profondément architecturée, il faut encore remarquer son engouement pour les solutions cinétiques, évidemment adoptées, surtout, dans les pièces avec un grand nombre de tableaux. Pour *The Winter's Tale*, il imaginait un « décor explosif » ; pour *Mourning becomes Electra* la façade de la maison se fendait de manière impressionnante afin de dévoiler l'intérieur. Dans la pièce de Vasile Alecsandri, *Despot-Vodă*, le décor était changé « à vue » par des manipulateurs déguisés en paysans et soldats de l'époque (Théâtre National, Iasi, 1966—67).

Bortnovschi se montre continuellement soucieux d'établir une relation dynamique entre l'espace de la scène et l'espace scénographique, constitué ou en train de se constituer, par l'apparition et la modification des éléments de décor, par l'entrée d'objets dans le champ visuel et, respectivement, par le retrait des mêmes objets de ce champ — subtile et signifiante relation, adéquate au climat souhaité pour le spectacle. Ainsi qu'il l'a écrit une fois, ce que — toujours plus souvent dans les



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

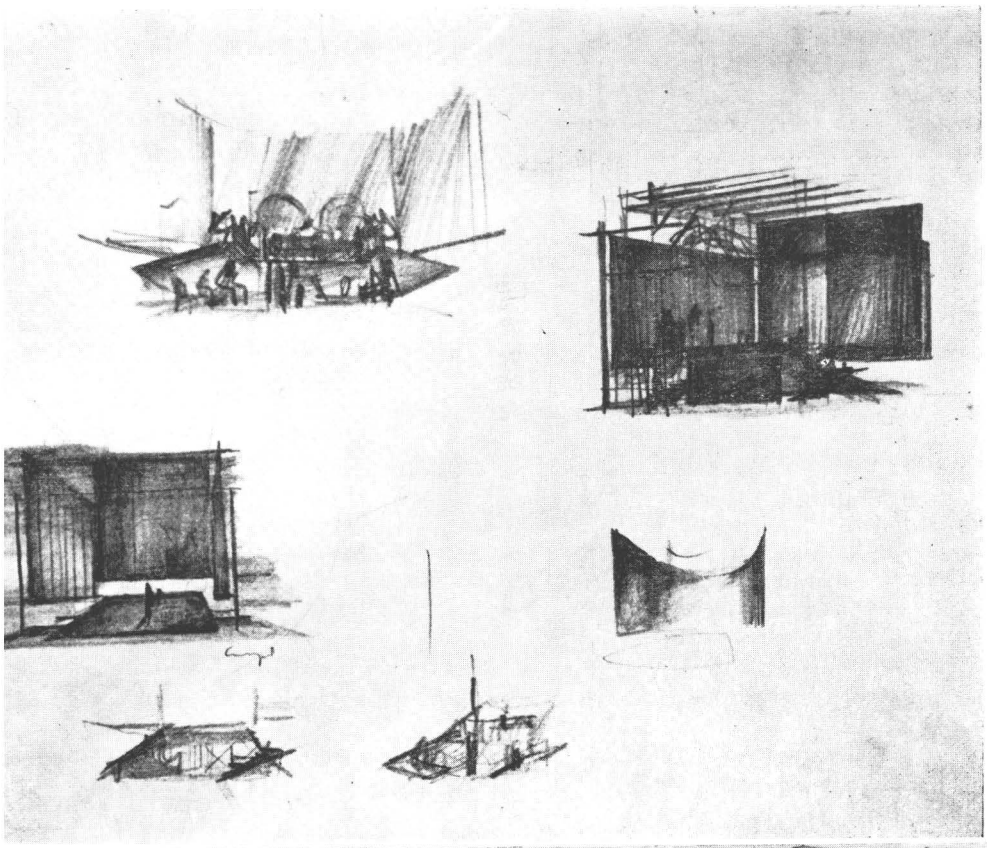

Fig. 2. Esquisse de décor pour *La mort de Danton* de G. Büchner (Théâtre « Bulandra », Bucarest, 1966 — 67)

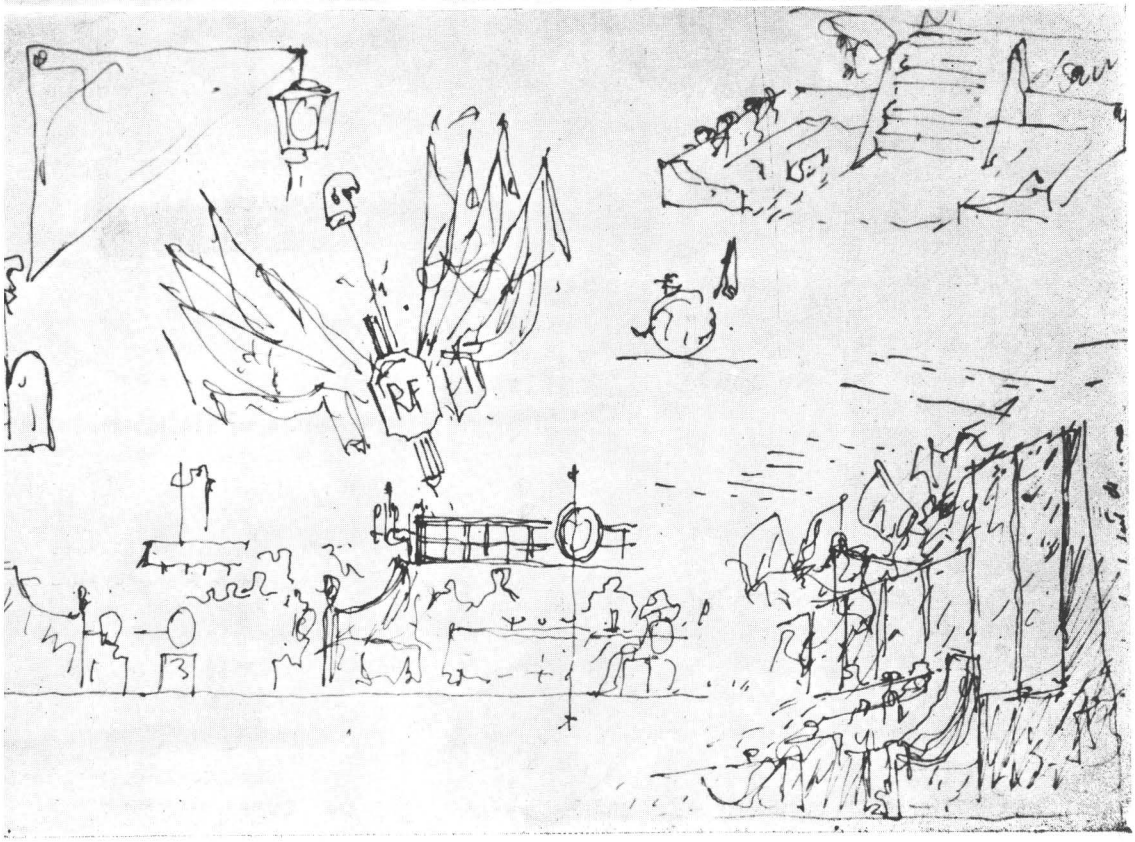

Fig. 3. Esquisse de décor pour *Danton* de Camil Petrescu (Théâtre National, Bucarest, 1974— 75)



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

derniers spectacles — il cherche à obtenir c'est « un dispositif matériel prévu avec une certaine capacité de combinaison, avec des aptitudes engendrant les espaces » [8]. Le dispositif utilisé est, tantôt, comme celui du shakespearien *The Winter's Tale*, tantôt comme celui de *La mort de Danton*, d'une ampleur technique toute spéciale. A l'instar des modalités de spectacle qu'il étaie, ce dispositif diffère par ses aspects plastiques. Pour *Caligula* (Théâtre National, Bucarest, 1980—81), le scénographe choisit un dispositif « sculptural » qui passe à travers une série de métamorphoses visuelles, aboutissant en fin de compte à créer une impression de claire certitude, une conclusion ferme. On a, à la fin, un sentiment de progressive et inévitable désagrégation : la dalle que l'on avait vue au commencement, se décompose et s'émiette sur des tracés quelque peu bizarres, mais ses morceaux vont se retrouver vers l'arrière-plan dans un amas informe, l'espace scénique restant dénudé (c'est de nouveau l'illustration de l'espace de la mort) [9].

S'avérant l'un de ces scénographes qui entendent leur art comme une participation spécifique à l'acte théâtral, Paul Bortnovschi le conçoit comme un dynamique processus de révélation. Avec des formes d'une grande variété, ses décors participent constamment au déroulement dramatique (physique ou verbal). Aussi, n'est-ce pas un pur hasard que lui déplaise — ainsi qu'il l'affirme — l'inhérente fixité du décor symbolique, le même du commencement à la fin du spectacle, sans aucune variation de tonalité, sans aucune autre implication révélatrice et risquant par conséquent de demeurer « pléonastique et stagnant devant la dynamique des idées de mise en scène » [10].

Préférant l'expression laconique, parfois même elliptique, métaphorique aussi dans certains cas, Bortnovschi conçoit ses décors en les centrant sur le développement émotionnel de l'action dramatique, pour lequel il cherche des équivalents spatiaux, dynamiques, plastiques. Il explore en profondeur le personnage, observant avec attention jusqu'à la « fluidité même de ses introspections ». Son chemin créateur l'a amené peu à peu à un concept d'utilité propre, auquel il se réfère souvent et qu'il explique depuis plu-

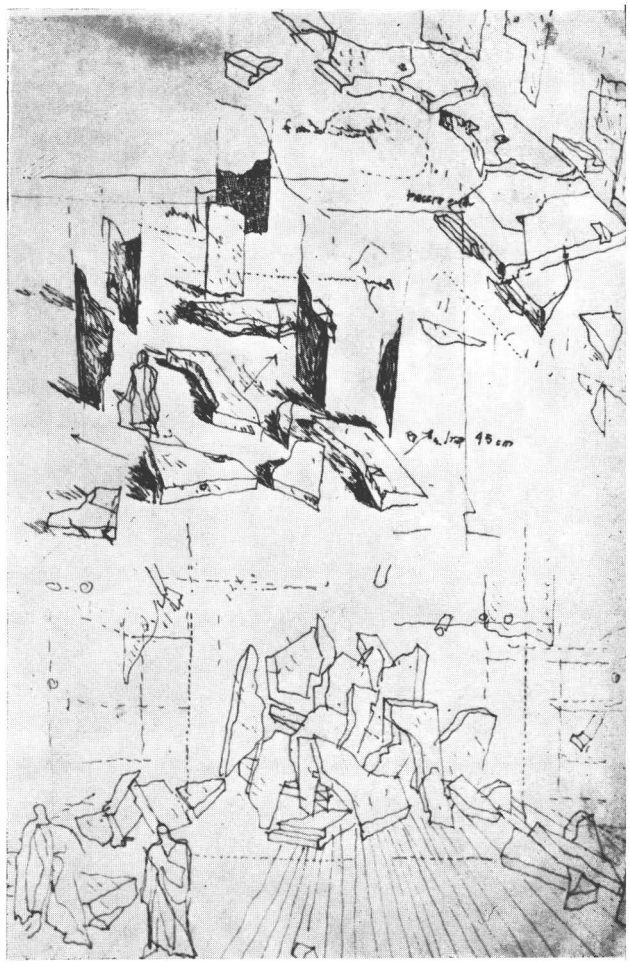

Fig. 4. Esquisse de décor pour *Caligula* de A. Camus (Théâtre National, Bucarest, 1980—81)

sieurs années : il s'agit de la scénographie *d'état* psychique, émotionnel [11]. D'ailleurs, les prémisses de ce concept peuvent être dépistées dès les premiers temps du scénographe, par exemple dans sa conviction que « les impressions générales » sont déterminantes pour l'expressivité scénographique (1962). Ou bien, dans certaines remarques — publiées il y a longtemps — consignant « la note de désolation » greffée sur « la caractérisation aussi précise que possible du milieu » *(Les fils du soleil)*, « le frémissement de glace du caveau » *(Mourning becomes Electra)*, « la progressive incertitude » *(Victimes du devoir)* ; ce sont autant d'états psychiques que Bortnovschi transmet au public. Et même ses projections non-figuratives, utilisées dans *Je ne suis pas la Tour Eiffel* —



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

spectacle déjà cité ici-même — poursuivaient tout d'abord à « créer des états émotionnels et de les amplifier ». Pratiquement, explique-t-il, ce genre de scénographie est une matérialisation visuelle de ses états subjectifs au contact de l'univers dramatique de la pièce et de la vision scénique rapportée à celui-là (les états des personnages n'étant pas décisifs). C'est l'expression plastique des états subjectifs, organisés dans une conception dynamique — avec leurs modifications, interférences, nuances —, mais d'entre lesquels ressort avec évidence une impulsion émotionnelle principale, une tonalité décisive. Par exemple, à son avis, il y a deux pièces de Gogol, *Le Revizor* et *Hyménée*, qui éveillent « des états différents » : dans la première, c'est un sentiment tragique qui domine, alors que la deuxième vous surprend par « l'immense sottise » du monde qu'elle met en scène. Ou bien, le décor du *Roi se meurt* d'Eugène Ionesco doit vous transmettre la « sensation de l'espace infini », cependant que celui du drame d'Albee, *Qui est-ce qui a peur de Virginia Woolf?*, vous communique une « sensation d'étuve ». De ce point de vue, le dispositif élaboré pour *Danton* sera « apte à créer un état général du spectacle et des états localisés » [12].

Cette scénographie prouve ses nombreuses possibilités et solutions et la conception rigoureusement spatiale reste déterminante pour obtenir « des structures d'états, des systèmes d'états » [13]. Le monumental décor de *La mort de Danton*, d'une construction aussi complexe, si fonctionnel dans tous ses composants et possibles manipulations, constituait un conglomérat scénique d'images évocatrices et de suggestions affectives. Cette plateforme trapézoïdale, inclinée et roulant sur une tournante, dispositif de bois et de plaques en métal brillant (celles-ci tombant perpendiculairement en suggérant une guillotine), à plusieurs niveaux de jeu, est une expérience scénographique qui, non seulement, réussit à articuler les lieux de l'action, mais aussi constitue un support pour le développement en succession ou en simultanéité des états psychiques. Ses préoccupations d'un décor *d'état*, Bortnovschi les explicite pour la première fois à l'occasion de l'autre drame évoquant la figure du révolutionnaire français, en l'espèce le *Danton* de Camil Petrescu. Concevant pour celui-ci son décor autrement que pour la pièce précédente où il nous mettait devant un « décor explosif », ici on peut facilement se rendre compte maintenant du chemin suivi, amenant cette scénographie réalisée dans des conditions remarquables et justifiant « l'intention d'une implosion-explosion par le soulignement des profondeurs du plateau, par des alternances avec des espaces réduits, par des pulsations sur la verticale » [14]. Bortnovschi médite sur la « valeur de l'espace en tant qu'élément actif pour déterminer l'état », sur les zones de la scène ayant une destination distincte dans le message à communiquer au spectateur ; il utilise les mêmes matériaux et charge de « significations dramatiques les changements de décor » [15].

La scénographie de Bortnovschi n'est pas facile à définir et, d'ailleurs, il a lui-même horreur des définitions et davantage encore de ces étiquettes vite aposées qui ne font qu'éluder le caractère complexe du travail d'un scénographe, « les multiples registres » d'un art plastique du théâtre se caractérisant du premier au dernier par une nécessaire interdépendance.

Pourtant, à défaut de pouvoir qualifier sa scénographie au point de vue du style, on peut en échange la comprendre plus facilement et surtout plus exactement dans ses modalités et procédés spécifiques si l'on envisage l'expérience d'architecte du scénographe et même cette autre expérience — plus brève — consumée dans le cinéma. De fait, lorsque Bortnovschi conçoit ses décors, il pense à des « organisations d'espaces » et à un certain « montage » significatif des images scéniques. Et, le faisant, ce n'est guère pour réaliser des transferts — de l'architecture ou du cinéma —, d'ailleurs impossibles et inutiles à réaliser, mais justement pour préciser à travers la structure mobile des signes visuels élaborés ainsi que par leur raison d'être le caractère spécifique de l'expressivité spatio-temporelle de l'acte théâtral.



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

*Notes*

[1] Voir Ion Cazaban, *Les décors de Toni Gheorghiu*, in *RRHA*, T.M.C., tome IX, nº 1, 1972.

[2] Paul Bortnovschi, *O experiență în valorificarea spațiului scenic*, in *Teatrul*, nº 2, février 1975, p. 14.

[3] Mira Iosif, *Cu Paul Bortnovschi despre /.../*, in *Teatrul*, nº 8, août 1977, p. 39.

[4] Florin Tornea, la chronique, in *Teatrul* nº 11, novembre 1966, p. 45.

[5] Paul Bortnovschi, *Arhitectură, scenografie, teatru*, in *Teatrul*, nº 9, septembre 1965, p. 76–77.

[6] Angela Ioan, *De vorbă cu... Paul Bortnovschi despre scenografia în spectacol*, in *Teatrul*, nº 3, mars 1962, p. 55.

[7] Voir *Contemporanul*, 9 juin 1961.

[8] Paul Bortnovschi, *O experiență...*, *ibidem*.

[9] Sur la conception de ce décor, voir ce qu'en écrit l'auteur même dans *Un decor fără anecdotică arhitecturală*, in *Teatrul*, nº 2, février 1981, p. 31

[10] Mira Iosif, *idem*.

[11] Un concept concomitant à celui de « théâtre d'état de conscience » mis en circulation par le metteur en scène Alexa Visarion.

[12] Paul Bortnovschi, *O experiență...*, *ibidem*, p. 14–15.

[13] Mira Iosif, *idem*

[14] *Ibidem*

[15] Paul Bortnovschi, *art. cit.*, p. 14, 16.



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