

« Josef Svoboda scénographe » et la difficulté de filmer le théâtre

Serge Ouaknine

Number 37 (4), 1985

En mille images, fixer l'éphémère : la photographie de théâtre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27834ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

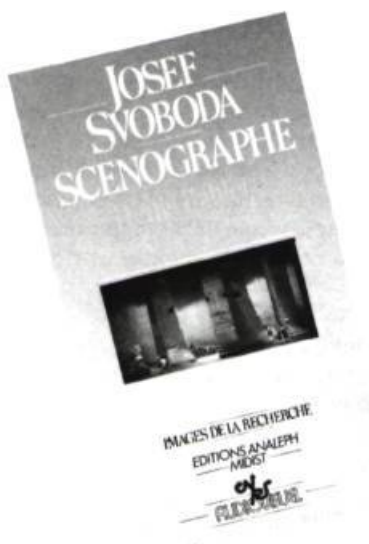
[Explore this journal](#)

Cite this article

Ouaknine, S. (1985). « Josef Svoboda scénographe » et la difficulté de filmer le théâtre. *Jeu*, (37), 123–129.

«josef svoboda scénographe»

et la difficulté de filmer le théâtre



Transfert-vidéo d'un film 16 mm réalisé par Denis Bablet. Paris, C.N.R.S./Audiovisuel, Éditions Analeph, MIDIST, coll. «Images de la recherche» et «Pratiques théâtrales», 1983, 120 minutes, PAL, couleurs, accompagnée d'une brochure de 35 pages.

Créées en décembre 1980, les Éditions Analeph ont pour objectif le développement d'une édition spécialisée dans les arts visuels (arts graphiques, architecture, cinéma, peinture, photographie, vidéo...).

Ce projet s'articule autour de trois axes principaux:

- 1) Diffuser et faire connaître des travaux novateurs d'artistes, de théoriciens connus ou méconnus, passés ou présents.
- 2) Établir des points de jonction entre deux aspects de la recherche trop souvent dissociés: la recherche visuelle et la recherche conceptuelle.
- 3) Expérimenter de nouvelles formes d'édition en utilisant les développements les plus récents des technologies audiovisuelles (vidéocassettes, vidéodisques, vidéotex) de façon à créer de nouveaux objets édités, tout en évitant de réduire les potentialités de ces technologies à de plats supports de reproduction.

C'est d'une cassette vidéo (1/2 pouce, système PAL) de deux heures dont il s'agit, présentée dans un élégant coffret, accompagnée d'une petite brochure illustrée. Le contexte nous obligera donc à ne pas parler seulement de Svoboda, dont les innovations scénographiques et techniques sont mondialement connues, mais

aussi du média lui-même qui présente ce travail.

Infatigable chercheur, Denis Bablet a déjà offert aux artistes du théâtre ainsi qu'aux théoriciens de très brillantes études où la clarté du style n'a d'égal que la pertinence rigoureuse de l'iconographie. Nous voici cette fois en face d'un document audiovisuel à caractère pédagogique, le premier d'une collection qu'il nous faudra surveiller.

Filmer le théâtre est une gageure. Denis Bablet a consacré à ce sujet une remarquable étude («Filmer le théâtre», *Cahiers théâtre Louvain*, n° 46, 1981); il semble pourtant qu'au passage de la pratique, cette forme de restitution n'ait pas encore trouvé sa méthode et son style.

Josef Svoboda est né à Caslav, en Bohême, le 10 mai 1920. Ce fils de menuisier-ébéniste fait ses études à l'École des Arts appliqués de Prague, puis aux Beaux-Arts. En 1948, il devient décorateur au Théâtre National de Prague, chef-décorateur en 1951 et il se voit décerner le prix d'État de la Tchécoslovaquie en 1954. La *Laterna Magika*, présentée à l'Exposition internationale de Bruxelles, lui vaudra la médaille d'or de l'Exposition en 1958. Depuis, une carrière fulgurante ne cessera de l'amener à se déplacer sur les grandes scènes de théâtre et d'opéra du monde, où il sera couronné de nombreux prix.

Il aura contribué à la célébrité de plus d'un metteur en scène, dont son valeureux compatriote Otomar Krejča. Svoboda ne fabrique pas des décors mais des systèmes à jouer. Pour lui, l'espace scénographique doit se développer dans le flux de l'action dramatique, non comme une classique machine à illusion illustrative et décorative, mais comme un outil, plus exactement un dispositif qui découpe le temps et le lieu par un ensemble quasi architectural en épanouissement mobile. Il est, de ce point de vue, un authentique architecte, un créateur d'environnement, l'arpenteur d'un labyrinthe de structures. Sa contribution originale est d'habiter le vide scénique de la scène frontale par un jeu fragmenté d'images, d'escaliers géants, de volumes coulissants, et magnifié par un sens exceptionnel de l'éclairage. Svoboda sculpte la lumière (par la tension vectorielle donnée par des projecteurs à basse tension), qui intemporalise les formes par un jeu de contre-jour et de mouvement. De ce point de vue, il demeure fidèle aux grands principes de la machinerie du théâtre à l'italienne qu'il a su dépoussiérer de ses toiles peintes et de ses poulies, continuateur en cela des gestes d'épuration de Craig, d'Appia et des Constructivistes.

La vidéo commence et se termine dans les rues de Prague, dont la vieille ville est en elle-même un décor, une archéologie de la mémoire néo-renaissante et baroque. En tant que scénographe, Svoboda agit comme dramaturge et sa conception scénographique est une forme de mise en scène. Il a dit lui-même que la plupart des metteurs en scène n'ont pas su l'exploiter, c'est-à-dire compléter le discours scénique des formes en mouvement par une intégration conséquente du jeu des acteurs à une vision cinétique du lieu. Les techniques audiovisuelles lui permettent une polémique interactive de la présence vivante et de la présence médiatisée, l'acteur étant allégoriquement amplifié par l'image géante de son corps sur des écrans, etc.

L'œuvre de Svoboda, du fait même de son appréhension «globalisante» de l'espace, aboutit souvent et, peut-être malgré lui, à une conception totalitaire de l'appareillage

scénique, peut-être parce que le caractère poétique de sa démarche se manifeste d'abord par le cinétisme des formes avant la mobilité des êtres. Aussi, son travail convient-il davantage aux épopées, aux approches opératiques où l'acteur-chanteur est précisément un paradigme dans l'aréopage des *deus ex machina* dont les dieux célestes ont pour profil idéologique la descente ou la montée véritable du décor sous les yeux du public fasciné. Il faut avoir du souffle pour habiter ces lieux, savoir élever la fatalité du personnel aux dimensions d'un cosmos tragique qui manipule et déplace les êtres comme autant de ludions anonymes.

Les plus beaux spectacles orchestrés par Svoboda seront donc par excellence ceux qui ont pour arrière-fond la dérision humaine, les effets de la technique devenant autant de métaphores du tragique. *Les Propriétaires de clefs* de Milan Kundera, *Oedipe* de Sophocle, la *Tétralogie* de Wagner, *Hamlet* de Shakespeare et *Idomeneo* de Mozart seront de grandes réussites.



Les Anabaptistes de Dürrenmatt, présentés au Théâtre National de Prague en 1968, dans une mise en scène de M. Machacek. Scénographie de Josef Svoboda. Photo: Dr Jaromír Svoboda.



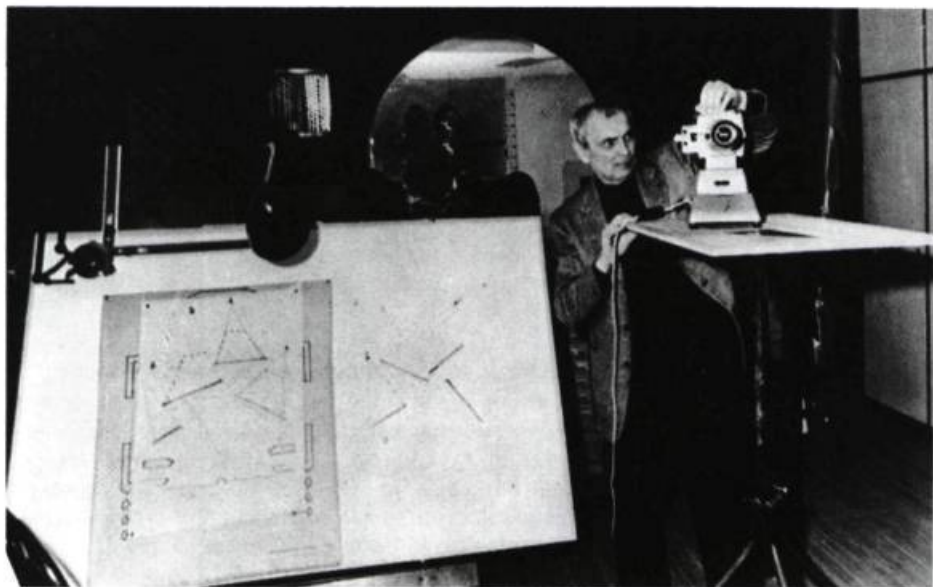
Il serait intéressant de comparer Svoboda à Bob Wilson, car il en est l'exacte inversion. Svoboda dissèque l'espace pour le combler d'actions, Bob Wilson architecture le temps pour élever l'espace à une image mentale où présence des êtres, musique et scénographie se mettent en mouvement pour annuler la matière dont la trace des êtres demeure l'épure. On pourrait dire que chez Svoboda, l'être est absent par un surcroît de mobilité donné à l'espace et que chez Bob Wilson, le sujet est innommable par un surcroît de densité temporelle donné au mouvement des corps. Cela explique, à mon sens, que l'oeuvre de Svoboda (que Grotowski dénonça dans plus d'un colloque) s'intègre parfaitement dans le nivellement politique des régimes socialistes: il flatte le spectaculaire sans mettre en danger la conscience.

En fait, la surpuissance de l'icône chez Svoboda fait que sa démarche excelle dès lors qu'il intègre au spectacle le cinéma ou la vidéo car alors, de l'absence où ils se trouvent, les êtres deviennent personnages d'une fiction sur écran. Utilisant l'éidophore (appareil de projection d'images vidéo sur écran géant) pour *Intolleranza* de Luigi Nono, Svoboda met en scène un réseau d'images immédiates et d'images différées dans lequel le spectateur et la rue sont visuellement réintégrés au microcosme éclaté et totalisant de la scène. Cette expérience, répétée à Venise et à Boston, demeure une réussite de l'intégration de l'audiovisuel au théâtre. Idéologiquement, elle exprime une volonté totalisante de la conscience à s'exprimer comme système matérialiste en vase clos, flatterie carcérale de la technologie d'autant plus troublante ici qu'elle dénonce et renvoie le réel à l'ubiquité de la violence.

Tout au long du film, les commentaires de Denis Bablet sont brillants, précis, élégants jusqu'au lyrisme sans jamais perdre de leur force didactique, s'accrochant aux icônes (le plus souvent, des dessins d'architecture, des plans scénographiques, des maquettes, des photos) d'une manière sûre. Cette approche pédagogique qui occupe la partie centrale du film est la plus forte et la mieux construite. Toutefois, on aurait souvent souhaité voir le croquis ou la maquette se transformer en témoignage du spectacle réel. Les quelques rares fois où cela advient, les fragments proposés sont d'une pauvreté désarmante ou d'une narration trop longue. On a le sentiment que Denis Bablet a pensé son document vidéo comme un livre: la restitution des éléments iconiques statiques est excellente mais les extraits de spectacles se révèlent navrants.

Svoboda, improvisant en dessinant pour Mehmet Ulusoy sa conception scénographique pour *les Âmes mortes* de Gogol, nous touche. La beauté du geste et la maîtrise du graphisme s'harmonisent avec l'articulation de la pensée. On voit l'artiste à l'oeuvre. Mais la mise en scène d'Ulusoy est pitoyable, et le caméraman, totalement inefficace. Là où il aurait fallu une image d'ensemble pour constater l'inscription de l'acteur dans l'omniprésence du décor, on voit des gros plans d'acteurs sans charisme ni présence, pensant davantage à ne pas perdre l'équilibre sur des morceaux de grillage qu'à porter une poésie à la dimension de leur environnement.

Prometheus de C. Orff. Mise en scène: A. Everding. Présenté à l'Opéra d'État de Bavière, à Munich, en 1968. Scénographie: Josef Svoboda.



Josef Svoboda au travail.

Comme, hélas!, trop souvent quand on veut filmer du théâtre, on ne sait pas où mettre la caméra. Plantée à la place du spectateur, elle ne restituera jamais la vision de celui-ci, et disséquer l'espace scénique par un chassé-croisé comme dans un studio de télévision n'est pas davantage efficace. En fait, filmer une mise en scène théâtrale suppose une méditation pour que, tout en demeurant témoin de la théâtralité, le film demeure un film, c'est-à-dire une transposition iconique du réel. Ce que le caméraman doit filmer, ce n'est pas la scène théâtrale du spectateur de théâtre mais la perception mentale de la théâtralité telle qu'elle s'opère dans le subconscient du spectateur. Il faut alors étudier le proche et le lointain, les raccords entre détail et plan d'ensemble, la mobilité de la caméra qui prend tantôt le point de vue d'un personnage ou de l'auteur, valorise le jeu ou son espace, le vide entre les êtres ou la plénitude d'un objet, etc. Ce passage d'un média à l'autre exige que l'on pense chaque document cinématographique de façon individuelle. Or, trop souvent, le temps et les moyens manquent pour capter un peu plus qu'une image prise en direct, à la sauvette, ou quelques plans désolants faute de préparation, parfois une heure avant la représentation théâtrale.

Filmer le théâtre est un art en soi qui ne devrait revenir qu'à des poètes. De ce point de vue, cette nouvelle collection du C.N.R.S. a un véritable travail de formation des équipes et de décryptage du langage à accomplir.

Circus, qui occupe la fin de la cassette, nous montre des clowns sortant de l'eau, puis de dessous l'écran de cinéma où ils sont prisonniers, puis arrivant sur la scène d'un cirque transposé au théâtre. Mieux réussi parce que la conception du spectacle était déjà cinématographique au départ et que la vidéo restitue alors plus naturellement la dimension filmique de cette théâtralité ambiguë du cirque filmé et de la scène, l'extrait choisi est cependant trop long et finit par fatiguer, d'autant que son importance est disproportionnée par rapport aux dessins et maquettes d'une ving-

taine d'oeuvres présentés en moins de quarante minutes.

Finalement, ce déséquilibre est fâcheux et donne davantage le sentiment qu'on a accompli un montage avec ce qu'on a pu trouver, au lieu d'avoir mené une quête concertée pour la constitution des documents. La grande qualité du commentaire de Denis Bablet compense cette faiblesse, de même que la présence magistrale de Svoboda dans son atelier.

Il n'est donc pas aisé d'inaugurer cette voie. L'histoire de l'imprimerie a déjà plusieurs siècles, celle de l'audiovisuel ne fait que commencer. La rigueur scientifique devrait pouvoir autant restituer la poésie que les techniques du théâtre en tant qu'art, et ce théâtre, qui a mis maintenant près d'un siècle à constituer l'autonomie de son langage, doit surveiller de près ceux qui se donnent pour mission d'en conserver les traces en les médiatisant. Denis Bablet a le courage de se lancer sur la corde raide d'un problème dont le traitement et l'écriture ne sont pas encore trouvés. Toutefois, je recommande aux artistes, aux pédagogues ainsi qu'aux institutions de se procurer la série des vidéos de cette jeune collection, car dans le souffle de ces traces à construire apparaissent des moments de grande beauté pour l'esprit et pour les sens, beauté éclairante parce que portée par le souci de transmettre une pratique en marche.

serge ouaknine