

Triptyque Silviu Purcărete : le théâtre comme infidélité

DOI 10.46522/S.2021.01.11

Diana NECHIT

Maître de conférence Dr., Département d'Art Théâtral, Faculté de Lettres et Arts,
Université « Lucian Blaga » de Sibiu
diana.nechit@ulbsibiu.ro

Andrei C. ȘERBAN

Maître assistant Dr., Département d'Art Théâtral, Faculté de Lettres et Arts,
Université « Lucian Blaga » de Sibiu
andrei.serban@ulbsibiu.ro

Abstract: Triptych Silviu Purcărete: Theatre as Infidelity

Silviu Purcărete is one of the most appreciated creators in recent theatre history, a fact which has given him international fame, thanks to the special way in which he tackles the canonical texts of universal literature. This paper, far from being considered exhaustive, doesn't necessarily aim to introduce rigid criteria of the universe of Purcărete, but to propose a critical analysis entwined with an exercise in admiration. We will try to surprise some of his structural obsessions, by relying on three of the most popular performances signed by the director on the stage of the "Radu Stanca" National Theatre in Sibiu: "Faust", "Metamorphoses", "The Scarlet Princess".

Key words: *Silviu Purcărete; adaptation; Faust; Metamorphoses; The Scarlet Princess.*

Le caractère spectaculaire de l'univers scénique imag(in)é par Silviu Purcărete a marqué l'une des plus riches pages de l'histoire récente du théâtre, fait qui lui a assuré une renommée internationale, grâce à la manière spéciale dont il *attaque* les partitions canoniques de la littérature universelle. Constamment présents sur les plus importantes scènes roumaines, ses spectacles ont trouvé un public accueillant dans les espaces théâtraux de l'Europe, mais aussi de l'Asie, le metteur en scène étant l'un des ambassadeurs du théâtre classique au Japon, par exemple, où il est reconnu pour ses montages de Shakespeare. En dépit de la diversité multi-stratifiée de ses concepts spectaculaires, Silviu Purcărete est un créateur qui se laisse guider, maintes fois sans préméditation, comme il affirme lui-même, par une série de *métaphores obsédantes*, de principes coordonnateurs qui forgent la substance performative. Nous allons, dans cet article, essayer de surprendre quelques-unes de ses obsessions structurales, en nous appuyant sur trois des plus populaires spectacles signés par le réalisateur sur la scène du Théâtre National « Radu Stanca » de Sibiu : *Faust, Métamorphoses, L'Histoire de la princesse écarlate*.



Avant de passer à ce repérage ponctuel, un parcours succinct de sa méthode de travail s'avère nécessaire. Sans s'avouer un théoricien de la scène, un créateur qui part d'un concept spectaculaire sur lequel il construit son échafaudage artistique, Silviu Purcărete affirme que, dans son cas, l'instinct est prioritaire, l'instinct et l'orfèvrerie : « J'ai toujours pensé que je suis un artisan, un orfèvre, et non un visionnaire ; non, je ne suis pas un philosophe. » (Dundjerović 2016, 123) Ainsi, choisir le bon espace, la chimie émotionnelle avec les acteurs, la passion pour une image sont des points de départ. Sa véritable liberté créatrice ne peut se libérer que dans le domaine des textes classiques, rejetant avec véhémence les principes d'un théâtre d'actualité, de l'hyperréalisme, d'un théâtre engagé, aux valences politiques militantes. Pour lui, le théâtre n'a pas à instruire le public, à dénoncer ou à corriger, en se plaçant dans une zone anti-idéologique, afin de faire place à la pure matière esthétique, qui résiste précisément par l'universalité du *beau* qu'il hypostase, sans tenir compte des limitations historiques d'une certaine époque :

J'ai toujours été attiré par les textes anciens, les textes classiques. La dramaturgie contemporaine ne m'a jamais inspiré. Je ne sais pas pourquoi. Peut-être parce que je pense que le théâtre doit prendre ses distances. J'aime le théâtre qui ne montre pas les pressions quotidiennes, mais qui essaie de les calmer et de les présenter au loin, dans des contextes différents, comme une sorte de tentative de les comprendre. Une partie du processus théâtral implique le détachement, la réalité ne se produit pas sur scène, il y a des filtres et des changements de direction. C'est ce que j'ai toujours recherché, instinctivement.

Dundjerović 2016, 132

Cette qualité rapproche le créateur Silviu Purcărete des prémisses de ce que Patrice Pavis appelle la déconstruction de la mise en scène postmoderne : « La mise en scène, c'est bien en effet ce qui arrive, sans qu'on sache toujours ou ni pourquoi. Or, c'est là une caractéristique du travail inconscient de la déconstruction » (Pavis 2010, 165).

Contrairement à d'autres passionnés du théâtre classique, Silviu Purcărete développe plutôt une attitude *profanatrice* qui, pour lui, signifie un renouvellement de la matière textuelle. Les textes classiques sont la matière première dont l'endurance est toujours mise à l'épreuve par des coupures, des permutations, des réécritures, des modernisations, des re-contextualisations, comme si le respect de la forme originale rendait un mauvais service au texte, au fil du temps. Ainsi, Silviu Purcărete n'est pas un adepte de la reconstruction textuelle, sa fidélité est, en fait, une forme d'infidélité :

Je suis toujours accusé des distorsions auxquelles je sou mets le texte classique, des coupures et des interventions que j'opère sur le texte, mais je crois qu'il est nécessaire de maintenir le texte vivant. Trop respecter les textes signifie être hypocrite [...] Cela signifie respecter les textes classiques : les ouvrir et les considérer vivants.

Dundjerović 2016, 126-127



Cette sensation de vivant, de fraîcheur, est une constante de la réception du public qui, presque toujours, évoque des concepts tels que *la catharsis*, *le choc*, *l'étonnement*, lorsqu'il se réfère au contact avec son univers spectaculaire. Cela n'est pas seulement dû au fait que le réalisateur choisit un matériau textuel connu à l'avance, au contraire, le texte tend à devenir un prétexte, mais surtout par la force suggestive de la construction de l'image. Patrice Pavis mentionne également cette tendance à subordonner le texte à l'image scénique dans son analyse qui illustre l'essor de la vision scéno-centriste du théâtre moderne :

[...] La mise en scène n'est pas dictée par la seule lecture du texte ; en revanche, cette lecture suggère aux praticiens la mise en place expérimentale et progressive de situations d'énonciations, c'est-à-dire d'un choix de "circonstances données" (Stanislavski), lesquelles proposent une perspective pour la compréhension du texte, en activent la lecture et génèrent des interprétations que le lecteur n'avait sans doute pas prévues et qui proviennent de l'intervention de l'acteur et des artistes engagés dans la pratique scénique.

Pavis 2012, 215

Les spectacles de Purcărete sont, en ce sens, une série de synesthésies contrastantes, la plupart du temps, dans lesquelles l'image devient l'axe central sur lequel les autres composantes sont adaptées. Ce n'est pas par hasard que nous pouvons ressentir la vocation d'artiste visuel qui a complété la décision de Purcărete de se consacrer entièrement au théâtre. Il déclare lui-même que toute expérience artistique, tout contact avec une œuvre d'art repose avant tout sur la configuration d'une image visuelle : « Mes premières impressions, même sur un texte écrit, sont visuelles. Lorsque nous créons un spectacle avec le scénographe, nous sommes habitués de revenir vers les arts visuels et plastiques pour l'inspiration : peintures, sculptures, films et installations. » (Dundjerović 2016, 130) La primordialité de l'image ne diminue cependant pas la force et la nécessité de la musique et du langage de toute nature. Ainsi, ses spectacles prennent souvent la forme *d'orgies* sensorielles qui défient le critère du synchronisme, de l'authenticité événementielle, de l'homogénéisation dans la même image totale d'éléments apparemment disparates. Le nouveau et l'ancien, l'antique et le contemporain, les perruques baroques et les ordinateurs portables, les personnages mythologiques et les fonctionnaires publics se fondent dans une matière organique unitaire. Purcărete est conscient du caractère protéique du théâtre classique, ayant la certitude que son message surmonte toutes les barrières historiques ou culturelles. La plupart des exégètes confirment à travers leurs études cette prémisse de l'esthétique de Purcărete :

L'intérêt pour la tragédie antique, pour la choralité, l'intégration du drame dans un système de signes, à la création duquel ils concourent en égale mesure le verbe, les sonorités, le mouvement, la corporalité, la gestualité, la lumière, la reconfiguration du dramatique au sein de ce système de codes qualifient Purcărete parmi les réalisateurs touchés par l'esprit du temps.

Cîntec 2011, 9



Tous ces éléments qui composent la vision de Silviu Purcărete, culminant tous avec sa tendance à reconfigurer une sorte d'anti-mémoire de l'éternité mythique, à travers sa déconstruction soutenue, ont déterminé Hans-Thies Lehmann à englober l'œuvre du metteur en scène roumain dans la famille du théâtre postdramatique. Très probablement, une telle déclaration fait sourire Silviu Purcărete avec scepticisme, pas nécessairement en raison de l'inadéquation du discours critique aux exigences imposées par ses spectacles, mais en raison de son apparente incompatibilité à l'égard d'un projet de mise en scène préétabli. Face à une telle attitude, face à *l'intention d'un auteur* qui dénie toute affiliation programmatique ou esthétique bien définie, toute démarche analytique semble toujours laisser des zones d'ombre, d'incertitude qui peuvent toujours être prises comme une *offense* apportée à l'acte artistique.

Par conséquent, cette analyse, loin d'être considérée comme exhaustive, ne vise pas nécessairement à introduire des critères rigides de l'univers de Purcărete. L'analyse sémiotique s'entremêle avec le discours amoureux barthien dans un exercice d'écriture qui vise à se placer entre l'analyse critique et l'admiration.

I. Faust

Créé en 2007 à l'occasion de l'investissement de la ville de Sibiu avec le titre de Capitale Européenne de la Culture, le spectacle *Faust* marque l'une des plus grandes performances artistiques de la scène roumaine. Sa qualité a été confirmée non seulement par l'émulation extraordinaire au niveau national, mais aussi par sa présence dans des prestigieux festivals internationaux de théâtre. En ce sens, sa représentation au Festival d'Édimbourg en 2009 a fait l'unanimité du public et de la critique.

Faust est avant tout image, délice visuel, invasion, manipulation. Il s'agit d'un exercice postmoderne de recalibrage des rapports de force entre le spectacle et le texte, dans lequel ce dernier doit être apprivoisé, en raison de sa valeur prédéterminée qui a favorisé sa pénétration dans la mémoire collective. L'idée de Silviu Purcărete suit précisément ce schéma de profanation : le texte de Goethe, traduit par Ștefan Augustin Doinaș, est constamment subjugué par la force visuelle de la scénographie, de la musique ou de la dynamique de l'action.

1.1. Texte et prétexte

La *fidélité infidèle* qu'on vient d'évoquer et qui relie Purcărete au texte goethéen se manifeste dans le spectacle créé en 2007 par une véritable revitalisation du pacte faustien. Même si les moments clés du poème tragique font partie du développement scénique, Purcărete renonce à une grande partie du deuxième volume, en s'appuyant notamment sur le dynamisme conféré par le premier. Le centre de gravité se focalise donc sur les métamorphoses physiques et émotionnelles du protagoniste, et moins sur les ornements philosophiques privilégiés par le second volume. Cependant, ce dynamisme



textuel n'est pas une fin en soi, car l'intention du réalisateur tend à pousser le texte en arrière-plan. Purcărete est conscient que son public n'est pas naïf, il ne met pas en scène un texte, ouvrant des horizons d'attente au niveau narratif. Avant même que le rideau ne tombe, le spectateur connaît le destin du personnage. Le point central du spectacle est la surprise sensorielle, la combinaison presque écrasante d'éléments matériels et gestuels qui prévalent sur le texte à travers leur spontanéité flamboyante. Ainsi, malgré la connaissance préétablie du référent littéraire, l'expérience de ce spectacle provient d'un défi permanent aux attentes du regardant. Pour celui qui est mis en face d'un texte essentiel de la culture universelle, le poids de la valeur du poème tragique allemand ne devient qu'un artifice extérieur, presque complètement ignoré. Le spectacle de Purcărete excelle dans ce schéma : il ne se laisse submerger à aucun moment par le poids esthétique du scénario. En fait, l'un des sous-thèmes déduits de l'expérience théâtrale faustienne concerne cette approche provocante et presque profanatrice du noyau rayonnant du texte.

Voici le pari du spectacle : dans quelle mesure la profanation du texte, c'est-à-dire le fait d'éviter de tomber dans un sage formalisme par lequel le texte est traité avec un soin exagéré, élève le spectateur aux plus hauts sommets de la *catharsis* ? La Nuit de Walpurgis est l'apogée du défi esthétique, c'est-à-dire de la sublimation de cette angoisse subie devant les monolithes livresques, dans une expérience limite du viscéral. Le mot devient une image, une image vivante, autonome et percutante, qui trouve sa finalité précisément par l'impact agressif qu'il laisse dans l'esprit du spectateur.

1.2. Espace et personnage : la consistance matérielle

Les origines du spectacle *Faust* ne résident pas nécessairement dans un texte, mais dans un espace. Cet espace, une usine désaffectée est devenue la source d'inspiration de cette réécriture totale de l'œuvre de Goethe. Cette initiative faisait partie d'un projet plus vaste visant à reconfigurer la destination de certains vestiges utilitaires de la période communiste qui a coïncidé avec une tentative de restructuration de la relation entre le public et la scène. Georges Banu note dans la classification faite au lieu théâtral plusieurs types d'espaces :

L'abri – dans sa version urbaine la plus affirmée – se présente comme un lieu ayant vécu. Rarement lieu neuf, bien au contraire, presque toujours ancien, éprouvé, marqué par une existence préalable, il accueille la représentation théâtrale sur fond de réminiscence, de persistance mnémonique de sa fonction première, parfois très affirmée, parfois effacée. Le théâtre vient s'insérer dans un lieu qui a connu une existence autre, différente, le théâtre pénètre dans les entrailles du lieu, dépose son empreinte sur ce qui perdure : murs ou planchers, portes, fenêtres. Et cela procure une impureté chère aux artistes modernes qui entendent en jouer : jouer avec la mémoire du lieu et animer les corps présents.

Banu 2012/23, 165



L'artificialité des institutions théâtrales conventionnelles a ainsi été remplacée par une proximité presque tactile avec le matériel spectaculaire visant une expérience immersive. L'atmosphère ne doit plus être recrée uniquement par l'effort du réalisateur. En fait, le travail du réalisateur consiste en une extension naturelle des données d'un espace. Ainsi, l'air lourd, imprégné de fortes odeurs, de matériaux industriels, la froideur de certains murs touchés par la moisissure, l'herméticité d'un intérieur qui rejette la lumière naturelle deviennent des éléments constitutifs du pacte faustien à la Purcărete. Cette consistance organique, presque métallique du lieu d'accueil est un mérite qui revient également au scénographe Helmut Stürmer, célèbre pour ses paysages gothiques :

Les décors d'Helmut Stürmer sont lourds, ils donnent au théâtre la certitude du fer et du bois. Cependant, Stürmer ne leur attribue en aucune manière une fonction naturaliste – il ne reconstitue jamais –, mais conçoit des supports solides pour les fantômes auxquels ils serviront de *lieux d'apparition*. Stürmer croit dans la vérité de la matière... Stürmer s'oppose à l'immobilité et obtient la dynamique de la matière massive sur scène... Les espaces élaborés par Stürmer sont à la fois pleins et lourds, des confirmations de tension et d'anxiété.

Banu 2007, 198

La scénographie atteint paradoxalement deux exigences du spectacle : la connexion à une époque presque mythique gouvernée par des éléments baroques et décadents et la « présentification »¹ de l'action scénique à travers des éléments détachés de l'univers quotidien du spectateur moderne. Les décors offrent, en effet, non seulement le cadre physique des actions, mais aussi une dimension psychologique, concrétisant le conflit intérieur du protagoniste. Helmut Stürmer respecte ainsi les exigences d'une scénographie moderne si bien captée par les mots de Michel Pruner :

Le scénographe n'a plus pour objectif de décorer un espace plus ou moins mimétique : il est maintenant là pour offrir aux acteurs un dispositif dynamisant et pour susciter, en séduisant les sens des spectateurs, l'éveil de leur imagination. Le décor contemporain établit une tension permanente entre la fonctionnalité d'une machine à jouer et le pouvoir métaphorique d'un paysage mental.

Pruner 2000, 193

La chambre misérable en décomposition, remplie par des piles de journaux et des graffitis négligents, répond à la dégradation émotionnelle du personnage central. Grâce à cette qualité, l'espace devient en soi un organisme vivant qui se modifie selon les changements du protagoniste. Les murs s'effondrent, le sol vibre, possédé par des esprits

¹ Georges Banu évoque également cette « présentification », avec de légères traces de circonspection, évoquant la tendance des réalisateurs de la seconde moitié du siècle dernier à aborder des classiques, peut-être à travers un filtre exagéré. Voir la version anglaise de l'article de Georges Banu, « L'Ancien et le Moderne ou le carrefour des durées » [consulté le 2 juin 2020]. Disponible à l'adresse : <https://bridge-magazine.net/?p=524>



maléfiques, le placard devient un portail à travers lequel apparaissent des figures démoniaques, le tout aboutissant à une scission transversale qui crée un chemin d'accès du public vers les délices et les débauches de la Nuit de Walpurgis. Comme Purcărete l'a lui-même déclaré, la source d'inspiration pour la Nuit de Walpurgis a été l'expérience d'une foire qui comprenait des saltimbanques, des fakirs, des contorsionnistes, une musique stridente, presque cacophonique, dans laquelle le rythme du rock était entrecoupé des refrains folkloriques. Ainsi, Méphisto est une réminiscence hermaphrodite, carnavalesque à la frontière entre burlesque et macabre qui entraîne Faust à travers les abîmes de la volupté humaine et de la décadence. C'est peut-être la partie la plus réussie du spectacle, précisément en raison du degré de participation qu'elle implique, mais aussi la partie qui supprime le plus le texte.

Dans les représentations conventionnelles, la relation scène-public est délimitée par l'alcôve scénique qui ne comprend que l'existence des personnages. Dans le cas de cette représentation, la relation scène-public est pulvérisée, les deux instances étant prises comme dans un cocon. Les barrières entre l'espace sacré et l'espace profane sont également, à cette occasion, brisées. La profanation textuelle est suivie d'une profanation spatiale.

1.3. Dispositif sonore et visuel : la consistance sensorielle

Faust est un délice de l'excès, Purcărete étant loin d'adopter les principes d'un minimalisme visuel. L'œil du spectateur est ainsi perdu sur toute la longueur et la profondeur de l'espace scénique, culminant avec la Nuit de Walpurgis où le champ visuel s'élargit à 360 degrés. Ainsi, une seule visualisation comporte le risque de perdre une grande partie de l'arborescence de l'image, le réalisateur laissant l'impression que son spectacle ne peut pas être comprimé dans un cadre bidimensionnel classique. Cependant, l'excès n'apporte pas de désavantage. Le personnage de Faust représente l'excès personifié, avec toutes ses valences grotesques et sublimes. Il en va de même pour Méphisto, une combinaison magnétique entre les hypostases médiévales et son image de commis à l'aspect gogolien. Silviu Purcărete tisse dans le sujet de ce spectacle une esthétique du carnavalesque qui ne se limite pas uniquement à ce *monde à l'envers*, changeant en plus la relation conventionnelle scène-public, mais aussi aux détonations énergiques de la bacchanale qui habille l'expérience spectaculaire dans une aura fascinante de stridence. Les stridences se trouvent partout. La scène se remplit tour à tour de : figures fantomatiques de quelques élèves, corps ensanglantés, silhouettes mortuaires, hurlements de loups, chorales angéliques, rats et cochons humanisés, sorcières volantes, travestis hideux, actes de pédophilie et zoophilie, moments de tendresse, blagues collégiales. De même, le vêtement baroque oscille avec le minimalisme strident des vêtements d'hôpital, la grâce des gestes des hôtes lucifériens se confond à la lascivité des damnés qui offrent leur corps à des silhouettes de cochons, la sensualité des voix qui parlent d'amour deviennent les cris d'une Marguerite qui pleure son infanticide. Entre ces éléments s'infiltre, plus ou moins discrètement, la musique de Vasile Șirli, jouée en direct soit par



des chorales d'églises, soit par un groupe de rock qui remplit l'espace de la Nuit de Walpurgis d'un strident acoustique.

2. Métamorphoses

Gaston Bachelard, dans son essai *L'Eau et les rêves* (Bachelard 1942), présente toute une herméneutique de l'imaginaire que l'on retrouve dans tous ses éléments, à la fois visuels et métaphoriques, dans le symbolisme onirique des *Métamorphoses* d'Ovide, vues non seulement dans leur synchronisme événementiel, mais surtout dans leur devenir matériel cosmique et tellurique. C'est aussi le prétexte textuel, la référence littéraire du spectacle de Silviu Purcărete, conçu en 2009 dans la cour de l'abbaye de Neumünster à Luxembourg, suite d'une coproduction entre le Théâtre National « Radu Stanca » de Sibiu, le Théâtre D'Esch-sur-Alzette, le Théâtre National de Luxembourg, Cie Silvia Purcărete et l'abbaye de Neumünster.

2.1. Texte et prétexte

Dans une histoire mythologique de la genèse du monde des « métamorphoses » du biologique, du minéral et du métallique, mais aussi des choses et des métaphores descriptives, herméneutiques de la formation du temps humain et historique, des âges de la terre, Ovide a présenté, dans le texte qui a inspiré cette adaptation visuelle de Silviu Purcărete, 250 légendes. Le spectacle semble unir la *matière* de la forme humaine et de la forme théâtrale dans un organisme vivant et changeable. Ainsi, le livre de la genèse du monde et du devenir de l'être, comme le poète latin Ovide imaginait la suite de quinze chants rédigés en hexamètres antiques, est le prétexte de la mise en scène, le substrat poétique des tableaux où règnent la cinétique et l'émotion.

Contrairement à *Faust, l'infidélité* de Purcărete pour le référent livresque est démasquée dans toute sa splendeur. Les maîtres de cérémonie, les premières présences avec lesquelles le public interagit, en costumes de gala, récitent ostensiblement, en latin, les vers du poète de Pontus Euxinus. Inspiré par les grands galas inauguraux, par la solennité trompeuse des cérémonies du XXe siècle, Purcărete met en scène la convention spectaculaire du présentateur-poète. Ses paroles sont traduites consécutivement par deux interprètes dans les deux langues de la représentation actuelle. L'usage du latin ne correspond pas à un désir d'authenticité – le réalisateur sait très bien que ce message n'est destiné qu'à certains initiés –, mais comme un moyen de montrer la futilité de la compréhension textuelle. Ce ne sont pas les mots qui importent, le message est une illusion, mais les sons, l'intonation qui donnent corps à cette langue littéraire :

Le mélange des langues fait passer le rôle du mot de sémantique à sonore. Le verbe n'a plus pour vocation principale de véhiculer un message intelligible, mais, grâce au multilinguisme, devient porteur de sons, expose un langage inintelligible, mort ou vivant, qui compte plutôt comme musicalité, nourrissant l'imaginaire auditive du public.

Cintec 2011, 50



L'ensemble de l'édifice spectaculaire est construit par un enchaînement de codes sémiotiques privilégiés par des exercices d'improvisation théâtrale qui laissent le spectateur libre de déchiffrer la relation entre le scénario de la performance et l'hypotexte littéraire. Ces mutations opérées au niveau du matériel textuel rapprochent Purcărete de ce que Patrice Pavis appelle la *recupération*² subsumée aux tendances de (ré)interprétation des classiques.

2.2. Espace et personnage : la consistance matérielle

L'espace de la représentation théâtrale est circonscrit, d'une part par la porte baroque imaginée par le scénographe Helmut Stürmer, d'autre part par le profil post-industriel d'une usine. L'espace de jeux est encore vide, en préparation... une grande piscine d'eau de 40 cm de profondeur – d'où tout a pris naissance, les gardiens du feu qui rajoutent des bois sur le feu des tonneaux, les passerelles en bois qui relient la porte du théâtre à l'espace de jeu. Le décor de cette « installation poétique » (comme l'appelle le réalisateur lui-même) est placé dans et sur l'eau – un élément essentiel, le magma primordial dont tout est né. Motifs telluriques, païens de notre devenir, dans lesquels l'argile primordiale, biologique et végétale composent la semence divine de l'humain. Tout ce décor fluide et solennel se dissout dans les reflets de costumes simples et blancs, sans trop de variations stylistiques.

Par la porte du théâtre sortent, un à un, comme des homoncles blancs, à l'allure hésitante, les représentants d'une humanité aveugle, des grains de sable pris entre deux mondes, entre le terrestre et le divin, entre l'eau et le ciel, sans aucune défense contre l'imprévisible et le hasard. Chacun apporte dans ses bras ou dans son dos des objets, du bois, des panneaux de bois ou fait des actions scéniques (ils font du vélo, ils poussent des charriots), dans un amalgame métonymique de la dimension objective de l'être humain, de son besoin perpétuel d'inventer des objets, d'accumuler et réinterpréter à travers un bricolage permanent la réalité environnante. L'eau magnétique, primordiale et amniotique donne naissance à toutes les formes de vie, semblable à d'énormes tubercules aux ramifications étranges, puis ingurgitée dans une réécriture scénique et métaphorique de la légende de Cronos. La couche allégorique vient se superposer à une naissance monstrueuse et répétitive, dans laquelle les manœuvres médicales sont mécanisées. La scène liquide devient un espace de métaphore, prise dans une simultanéité de représentations visuelles et auditives, dans une parfaite synchronie, presque orchestrale.

² « La récupération du texte comme matériau a été la méthode la plus radicale pour traiter le texte dramatique comme matériau sonore ou comme élément polysémique susceptible de se combiner pour produire de multiples interprétations. Hormis les compositions musicales, où le texte est en effet réduit à un collage de sonorités dont l'addition ne fait plus sens – sens sémantique, s'entend –, le texte n'est au fond jamais réductible à un „matériau” ». Voir Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine*, op. cit., p. 218.



La fragmentation de la vision du réalisateur permet le passage de scènes isolées en binôme à de véritables fresques de groupe. « La choralité n'annule pas le personnage, elle le façonne, en l'extirpant du groupe, en le multipliant en variantes. » (Cintec 2011, 51) Comme dans un ballet aquatique, les hypostases du règne végétal et animal, mais aussi celles de la *violence inhérente* de toute transformation, se succèdent dans une ellipse temporaire. Les corps vivants menés par cet exercice d'improvisation subtil et inventif recomposent scéniquement la métaphore de l'île, l'apparition du feu, la découverte de l'érotisme, dans un montage visuel imprévisible, dans lequel un certain réalisme biologique est électrocuté avec des inserts mythologiques. Outre les grandes interrogations du devenir de l'humanité, on voit reconstruire plastiquement, mais aussi conceptuellement, le mythe de Narcisse, dans un jeu de miroirs, contemporain, l'amour du centaure, la mort du cerf Actéon, à travers une alternance de tableaux scéniques figuratives. Le corps de l'acteur est aussi un contenant, mais aussi un instrument d'action scénique, sujet et objet dans cette représentation multiple d'un théâtre postdramatique sur la genèse et la création. Parmi eux, les tableaux allégoriques de la violence de la nourriture, de ces bouches énormes aux dents fortes qui ruminent la matière environnante pour la transformer en une pâte nutritive et unificatrice, à travers laquelle nous devenons cycliquement des éléments de métamorphoses biologiques et végétales. Le feu apparaît dans la représentation, à la fois dans ses hypostases bénéfiques, qui ont permis le progrès, mais aussi avec ses valences destructrices et purifiantes et qui mettent fin à la représentation par une métaphore de la destruction totale. La métaphore de la peste, transmise physiquement, *live*, par les contorsions scéniques du personnage collectif, est visuellement doublée par les projections qui apportent des flashes de la mémoire collective, de tous les fléaux qui ont changé la face de cette terre. Des corps grotesquement estropiés, façonnés d'argile et d'abjections, qui semblent détachées de l'esthétique de Bosch, à une symétrie en noir et blanc des transfigurations esthétiques des représentations de la mort partout, la violence de la nature humaine nous apparaît dans toute son manque de pudeur. Des fléaux médiévaux aux fléaux contemporains, il n'y a qu'une étape. La révolte du *meurtre des statues* se transforme en un discours à fort accent écologique qui se maintient, notamment en métaphorisant le besoin de nourriture qui assure la perpétuation de l'espèce humaine par la destruction d'autres espèces. Il réitère visuellement la doctrine selon laquelle tout devenir, tout acte créatif implique le sacrifice, le progrès des ères post-naïves ne réside pas dans une communion homme-nature, mais dans une violence excessive du contexte végétal, animal et minéral dans lequel nous avons *évolué*. Les abstractions visuelles, les métaphores figuratives, tout un amalgame de symboles et d'images plastiques et auditifs, *enveloppés* dans un onirisme du cadre, mais aussi des références textuelles, transforment la représentation scénique de Purcărete dans un théâtre de la condition humaine, de la conceptualisation à travers symbole, par le geste et la parole, d'une forme humaine et théâtrale soumise à des métamorphoses successives.



2.3. Dispositif sonore et visuel : la consistance sensorielle

Si dans le cas de *Faust* l'intérieur de l'espace industriel comprenait un univers fermé complètement, gouverné par des mécanismes indépendants et autorégulateurs, le spectacle *Métamorphoses* se déroule en plein-air, à la limite du crépuscule, dessinant un arc entre la lumière de la naissance universelle et l'obscurité de son extinction. Tous les éléments de l'environnement travaillent naturellement ensemble pour créer cet effet. Ainsi, la brise légère capte les fines ondes à la surface de l'eau et les mêlent harmonieusement à la musique rituelle de Vasile Șirli. La musique devient un élément de la composition spectaculaire, un personnage absolu qui anime l'espace scénique. Des partitions chorales ou hymnes, des incantations ou des stridences métalliques composent et recomposent l'espace sonore par métamorphoses successives. Toute action scénique est doublée acoustiquement.

Sur un grand écran, en arrière-plan, il y a des morphismes visuels qui décomposent, composent et recomposent métaphoriquement la prestation de l'acteur au sein de la représentation ou, peut-être, dans la vie. De même, les projections vidéo ne font pas référence au symbolisme et à la métaphore mais sont une sorte de chronique de l'idée d'humanité, de la perpétuation de l'histoire sous toutes ses manifestations. Si traditionnellement l'image vidéo était une extension métaphorique de la scène, dans ce cas-là, au concret de l'image s'oppose l'évanescence, la fluidité, la symbolique de la dynamique scénique.

3. *L'histoire de la princesse écarlate*

La plus récente création de Sibiu, *L'Histoire de la princesse écarlate* (2018), mélange dans sa substance spectaculaire de nouvelles images et symboles uniques, mais aussi d'autres plus anciens, déjà récurrents dans l'esthétique de Purcărete. Le réalisateur se cite assez souvent, et le spectacle est dans son intégralité un exercice d'intertextualité ludique dans lequel les allusions visuelles et auditives de *Kill Bill* se croisent avec des scènes de l'histoire du cinéma avec et sur les samouraïs, et des techniques cinématographiques, telles que *stop-frame* et *slow motion* qui mettent en valeur une robe qui avance toute seule sur la scène. Sur le canevas d'une formule théâtrale fixe et contraignante même, le théâtre kabuki, le metteur en scène tisse une histoire qui confère un support, un prétexte à la succession des cadres visuels, à la limite du grotesque et du monumental. L'histoire du théâtre kabuki est, en soi, fascinante, car elle a su s'adapter aux exigences des époques avec des attentes variées de la part des arts de la scène. Brièvement:

Dans la première phase de son existence, le kabuki est avant tout une animation scénique proposée par des courtisanes, une sorte de revue avec de la musique, de la danse et des croquis qui donnent aux actrices l'occasion de montrer leurs charmes et d'assurer la clientèle d'après le spectacle. Enfin, en 1629, le shogun interdit la participation des femmes à de tels divertissements, leur place étant prise par de jeunes éphèbes qui offrent le même genre de services.

Tschudin 2015, 200



Après ce moment, à environ vingt ans, la présence des éphèbes est également interdite à des pareils spectacles, en étant remplacés par des hommes adultes, tandis que le travesti acquiert une véritable solennité dramatique.

3.1. Texte et prétexte

La stylisation moderne se ressent à la fois au niveau des éléments de traitement de l'esthétique et de la technique du kabuki dans une vision ludique qui brise les tabous, enrichie d'éléments empruntés à l'esthétique occidentale, et au niveau d'un figuratif et d'une cinétique qui génèrent des séries d'images animées, comiques par des hypostases situationnelles et à travers des artifices liés au maquillage, à la technique du travesti, de la caricature ainsi qu'un luxuriant réinvestissement imaginaire de la corporalité des protagonistes, mais aussi des tableaux de groupe expressives. De plus, la présence d'un narrateur brechtien, qui non seulement raconte, mais aussi explique ou commente à certains endroits, fait également partie de l'esthétique du théâtre occidental. La matière textuelle qui coagule harmonieusement tout ce conglomerat visuel et sonore est offerte par une série d'événements tirés du livret du XIXe siècle de Tsururya Nanboku IV, *Sakura Hime Azuma Bunsho*, auteur connu pour son appétit pour le macabre, pour les scènes et les personnages fantastiques, pour le surnaturel et le grotesque. Le spectateur averti reconnaît une grande partie des conventions du théâtre kabuki, nô et bunraku : espace ouvert et perspective panoramique, l'interprétation des rôles féminins par des acteurs masculins et masculins par des actrices, la dissolution du centre de la scène et l'introduction de l'élément du *chemin* comme substitut du *pont de fleurs*, *hanamichi*, stylisation des décors, la prédilection pour les excès et le kitsch.

L'histoire, librement inspirée du livret *La Légende de la Princesse Sakura*, raconte le mélodrame des souffrances du personnage féminin principal. Le récit de type séquentiel, fragmentaire, recrée l'itinéraire de ce personnage, un itinéraire entrecoupé d'un réseau d'actions secondaires organisées en différents plans textuels. Tous les éléments de la théâtralité, tous les éléments de *support* présents sur scène viennent interférer avec la suite événementielle contrée sur Sakura. La première narration, présentée dans la scène du prologue, tire quelques images de l'histoire d'amour du moine Seigen et de son disciple bien-aimé, Shiragiku. Les deux protagonistes complotent un suicide rituel. Dans un décor irréel, voiles et voiliers, alors qu'ils récitent le mantra *Namu Amida Butsu*, ils se préparent ensemble à se jeter du rocher d'Eroshima. Le suicide n'est pas achevé car le moine décide de ne pas se suicider et survit. Le deuxième récit se déroule dans un futur, dix-sept ans après cet événement. L'âme retrouvée du disciple apparaît, réincarnée en tant que princesse Sakura, la fille de Yoshida, dans l'interprétation du même acteur, un *onnagata* (homme mature spécialisé dans les rôles féminins) qui rend l'illusion de la féminité d'une manière qui préserve la convention, l'érotisme et la confusion délibérée.



3.2. Espace et personnage : la consistance matérielle

Les exigences de l'espace destiné au théâtre kabuki impliquent cependant une certaine rigidité qui justifie l'acte scénique lui-même. Peut-être plus que jamais, dans le cas des spectacles de Silviu Purcărete, l'espace détermine le spectacle. C'est pourquoi la conception de ce projet a commencé avec la création de l'espace de jeu où, comme dans le cas de *Faust*, un espace industriel abandonné a reçu une identité différente, avec une destination spécifique pour une représentation – adaptée / parodiée, c'est vrai – du kabuki. Dans un article sur le lieu théâtral, Georges Banu investit les lieux-abris d'une certaine poéticité de l'espace et crée une topographie affective de ces lieux parsemés un peu partout en Europe, en Roumanie aussi :

Les lieux autres, les abris, invitent à un travail sur l'écart. Et cet écart théâtralement traité reste le défi des metteurs en scène qui les investissent car il s'agit, chaque fois, de lieux *détournés* de leur vocation initiale. Celle-ci, on l'a remarqué, renvoie à un passé mais en même temps elle appelle à un réinvestissement, à une conversion, à un déplacement. Le pouvoir poétique s'accroît tant que l'écart persiste et se donne à voir lors de l'usage de ces multiples abris. Il s'atténue, par contre, lorsque le lieu récupéré est *recyclé* – alors l'écart se trouve gommé, réduit simplement à l'origine évoquée par un nom ou un emplacement. L'abri perd de son étrangeté et se convertit en édifice atypique, différent du modèle habituel. Pour les lieux récupérés le choix consiste à cultiver l'écart du détournement ou l'effacement pratiqué par le recyclage. Entre les deux termes s'instaure une variation aux degrés subtilement déclinés.

Banu 2007, 166

Ainsi, le projet de réhabilitation a largement respecté toutes les composantes imposées par l'esthétique spatiale du théâtre kabuki, détachée de celle proposée par le théâtre nô :

La scène s'agrandit, elle a de plus en plus de structures à travers lesquelles les acteurs entrent parmi les spectateurs, sur *tsukebutai* (l'avant-scène), puis sur *hanamichi* (pont de fleurs) qui a une fonction différente de celle de son prédécesseur, *hashigakari* de nô. Cette voie royale a son point privilégié, *shichi-san* (7/3), environ les deux tiers du chemin, lorsque les personnages principaux, apparaissant parfois à partir d'une trappe (*suppon*), montrent leurs qualités en entrant et en sortant de la scène – avec des moments de danse ou de pantomime et des monologues –, appréciant la réaction du public. De même, inséparable de l'art du kabuki, l'intervention musicale est réalisée par un *orchestre* installé derrière la salle, sur scène, à droite de la scène, dans une construction (*geza*) cachée des yeux des spectateurs à travers des stores en roseau.

Tschudin 2015, 208

Les spectateurs venus assister à la représentation de Silviu Purcărete entrent dans l'atmosphère depuis l'accès à l'espace théâtral, spécialement conçu pour les exigences d'un tel type de théâtralité. Fonctionnel, mais aussi décoratif, stylisé et technologique, l'espace scénique, mais aussi public s'inscrit parfaitement dans le syncrétisme spectaculaire, dans les oscillations entre tradition et modernité, axes sur lesquels repose tout



l'échafaudage de la représentation. L'alliance créative entre Silviu Purcărete et le scénographe Dragoș Buhagiar se ressent dans la structure monumentale de l'ensemble, mais aussi dans les détails. La prédilection pour le monumental, pour un cérémonial flamboyant, qui rappelle à certains endroits les galantes célébrations du classicisme-baroque français du XVII^e siècle alterne avec des stylisations et des constructions aériennes, fluides, presque aquatiques, avec des volumes cinétiques qui doublent, complètent ou contrebalancent le prétexte textuel, par grossissement et déformation comique. Les cadres intérieurs se poursuivent dans le plan éloigné de la scène à travers quelques annexes scéniques surréalistes, qui recréent un univers marin, aquatique fluide, presque transparent : énormes méduses translucides, animaux fantastiques, navires échoués, énormes vagues de fluides, tissus pastels, structures délicates qui soutiennent la corporalité des personnages au premier plan de la scène, et qui donnent à la scène de nouveaux volumes, des transparences uniques. La plate-forme tournante mélange le chœur de cerisiers en fleurs, composé de personnages féminins et d'un groupe d'hommes, en costumes noirs et cannes, tableaux qui combinent un simulacre oriental avec une fausse distinction occidentale. Le costume est un élément majeur de la construction scénographique. Encore une fois, le même syncrétisme formel qui combine les éléments stylisés du kimono traditionnel avec des costumes fonctionnels, soit contemporains, identitaires pour un certain espace ethnoculturel, soit traditionnels, marquant une certaine stratification sociale. À ceux-ci s'ajoute le costume de cérémonie des samourais, propre au théâtre kabuki, mais qui à travers certaines stylisations pourrait très bien être perçu dans un espace de stylisation baroque, typique du maître de cérémonie dans les fêtes galantes, avec broderie ou armure extravagante de l'ordre du végétal, de ce meneur du jeu, surdimensionné qui domine l'espace de jeu et qui orchestre les mouvements du groupe, mais aussi du duo principal. L'espace scénique est peuplé de personnages surréalistes pris dans une cinétique cellulaire et qui se divisent et se recomposent infiniment.

George Banu, dans un volume consistant sur les structures du théâtre japonais traditionnel, note que lorsque l'artificialité prédomine, renforçant l'effet de distanciation, « la présence du corps masculin ne disparaît pas complètement, mais coexiste avec les signes de la féminité » (Banu 2015, 18). Cette ambivalence ressort de l'analyse des codes corporels, de la position du dos, de la démarche ondulante, du maniérisme des postures qui rappellent l'esthétique des estampes japonais. La princesse Sakura l'hypostasie par une sensualité équivoque, vulnérable et candide, d'une étrange beauté. Les accessoires et le registre de la parodie deviennent de plus en plus évidents, la princesse imite le flottement du théâtre nô et les robes à motifs floraux sont en tissu ou en feuille d'aluminium.

Un autre élément expressif est l'emploi du travesti, l'inversion de la partition masculin-féminin, tant au niveau des protagonistes que celui du personnage-groupe. L'actrice principale orchestre magnifiquement plusieurs partitions masculines, si différentes comme registre. Sous l'apparence du prêtre Seigen, qui porte le sceau tragique d'une vie de culpabilité et dont le remords peut être lu dans son regard, il est parfois triste, parfois amer, réussissant à coaguler tout le drame existentiel de ce personnage.



Sous l'apparence du voleur qui enlève la virginité de la princesse et la transforme en son esclave, elle est violente, et ses attitudes et gestes reconstruisent au millimètre près l'appartenance sociale et les habitudes du personnage. La convention des travestis est *perturbée* par l'utilisation sur scène des noms réels des acteurs, élément à effet brechtien comique et qui court-circuite la fluidité du discours verbal et situationnel. L'apogée du syncrétisme formel et esthétique est atteinte à la fin du spectacle qui peuple l'espace de jeu avec un défilé de carnaval, hypnotique qui recrée l'atmosphère de scènes des mélodrames de l'opéra oriental avec toutes les exagérations et stridences de couleur et de maquillage. La présence de tables de maquillage visibles sur scène, ainsi que l'inexactitude délibérée du fil narratif par endroits, créent un effet de théâtre dans le théâtre, mais aussi un immense plaisir de *jouer* avec les conventions du théâtre kabuki. Des références ironiques, mais toujours touchantes, aux films de samouraï, aux scènes rappelant le comique de bande dessinée, rejointes par la convention des acteurs européens qui se maquillent pour entrer sur scène dans des rôles de kabuki, tout converge pour créer un spectacle qui met sous un prisme déformant mais tendre, les conventions du spectacle kabuki et nous fait sortir de notre zone de confort, proposant à notre réception et sensibilité un mélange d'images et de symboles, d'allusions et de références peu commodes à déchiffrer.

3.3. Dispositif sonore et visuel : la consistance sensorielle

Les groupes multicellulaires de personnages offrent un accompagnement synchrone, mais aussi transitoire et coagulant qui reconstitue l'unité des fragments de discours racontés dans l'histoire, ainsi que du discours scénarisé. Le groupe a des interventions chorales et assure la fluidité de l'ensemble. La musique est, avec le costume, un élément de support et elle crée un décor sonore tantôt comique, caricatural, tantôt dramatique, expressif. D'une fonctionnalité évidente dans l'économie spectaculaire, le dispositif sonore conçu par Vasile Șirli agit sur les principes de l'accompagnement, ils sont les signes de ponctuation de la grammaire spectaculaire. Les instruments à vent, les stylisations d'instruments traditionnels sont expressivement maniées par le groupe situé à droite de l'espace de jeu et fournissent le contrepoint nécessaire à l'évolution événementielle. La polyphonie visuelle et scénique est également soutenue par les accessoires sonores. Ce sont des éléments adjacents, de *support*, d'intervention, avec des rôles différents, de celui d'amplifier les situations du premier plan, à celui d'antagonisme corporel et situationnel, de type contre-attaque ou contre-défense.

L'esthétique de Purcărete ne peut être délimitée aux valences stylistiques du *choc*, surtout visuellement, avec des éléments liés à la monumentalité, mais surtout au grotesque, d'un surréalisme surdimensionné. En fait, « le théâtre kabuki adhère à cette esthétique de la foire » (Banu 2015, 18). Tous ces éléments donnent une plastique qui *viole* la rétine du spectateur, par l'impossibilité de l'inclure dans un seul tour de regard. Les principes de simultanéité et de polyphonie sont à nouveau les lignes de force d'une perception spectaculaire. Le traitement visuel accordé au spectacle par le



scénographe est pertinent pour l'effort méticuleux de documentation et de réécriture stylistique de certains modèles tirés des gravures japonaises de la période Edo, éléments traditionnels de kabuki qui peuplent l'espace scénique avec une série de tableaux vivants fluides et cinétiques.

Pour un possible final de triptyque

Silviu Purcărete est, sans aucun doute, le créateur absolu, dont les *produits* spectaculaires ont dans leur matrice un *pattern* reconnaissable, une stylistique qui les imprime formellement et conceptuellement. La plupart du temps, dans l'histoire des formes créatives qui dépassent les schémas du canon, du conventionnalisme, des théoriciens, mais aussi du grand public, l'intuition permanente du metteur en scène oscille entre l'obsession des formes nouvelles et la répétition d'une spécificité stylistique déjà inscrite dans l'imaginaire collectif. L'inédit ne peut pas se perpétuer infiniment, peu importe combien non conformiste et fantaisiste est l'imagination créatrice qui le propulse. Le vaste mélange de créativité artistique génère un mix stylistique et formel, référentiel et culturel d'où émergent de nouveaux jeux, redimensionnement et réécriture inédite.

BIBLIOGRAPHIE

- ***, *Helmut Stürmer. Scenografii*, Cluj-Napoca, Koinonia, 2007 ;
- BANU, George, 2007. *Locuri de apariție, locuri de dispariție* [Lieux d'apparition, lieux de disparition], dans *Helmut Stürmer. Scenografii* [Helmut Stürmer. Scénographies], Cluj : Koinonia.
- BANU, George, 2015. *Japonia, imperiul teatrului*, București : Editura Nemira.
- BANU, Georges, 2012/23. *Propos pour une esthétique des lieux-abris du théâtre. Études théâtrales*, no. 54-55. Paris : L'Harmattan.
- CÎNTEC, Oltița, 2011. *Silviu Purcărete sau privirea care înfățișează*, [Silviu Purcărete ou le regard qui dévoile]. Editura Cheiron : București.
- DUNDJEROVIC, Aleksandar Saša, *Silviu Purcărete. Contemporaneizarea clasicilor*, dans DELGADO, Maria M. et REBELLATO, Dan (editori), 2016. *Regizori contemporani ai teatrului european*. București : Editura Tracus Arte.
- LEHMANN, Hans-Thies, 2002. *Le théâtre postdramatique*, Paris : L'Arche.
- PAVIS, Patrice, 2012. *L'Analyse des spectacles*. Paris : Armand Colin.
- PAVIS, Patrice, 2010. *La Mise en scène contemporaine*. Paris : Armand Colin.
- PRUNER, Michel, 2000. *La fabrique du théâtre*. Paris : Éditions Nathan.
- TSCHUDIN, Jean-Jacques, 2015. *Postfață. Teatrul tradițional japonez : Nō, Kyōgen, Bunraku, Kabuki*, dans BANU, George, 2015. *Japonia, imperiul teatrului*, București : Editura Nemira.



Sitographie :

BANU, Georges, « L'Ancien et le Moderne ou le carrefour des durées » [en ligne].

Disponible à l'adresse : <https://bridge-magazine.net/?p=524>

BACHELARD, Gaston, 1942. *L'Eau et les rêves*, Paris : Librairie Jose Corti [en ligne].

Disponible à l'adresse : [https://psyaanalyse.com/pdf/L%20EAU%20ET%20LES%20REVES%20-%20ESSAI%20SUR%20L%20IMAGINATION%20DE%20LA%20MATIERE%20-%20BACHELARD%20\(229%20Pages%20-%201,6%20Mo\).pdf](https://psyaanalyse.com/pdf/L%20EAU%20ET%20LES%20REVES%20-%20ESSAI%20SUR%20L%20IMAGINATION%20DE%20LA%20MATIERE%20-%20BACHELARD%20(229%20Pages%20-%201,6%20Mo).pdf)