

GEORGES BANU

# PAISATGE AMB VARIACIONS DE L'ESCENOGRAFIA FRANCESA

Traduït del francès per Mireia Curell

## LLOCS DE VERITAT

Arianne Mnouchkine, des que s'installa a la Cartoucherie, tracta el lloc, amb la col·laboració de Guy-Claude François, com un estudi de cinema. A cada espectacle —1789, 1793, *L'Âge d'Or*— correspon una rehabilitació integral del volum dels dos hangars de la Cartoucherie. Aleshores parlem d'*arquitectures efímeres* que fan que el públic, tot i que sigui un familiar del recorregut, de l'embolcall, esperi febrilment un lloc nou cada cop. Sempre un altre. I això li procura un plaer agut perquè allò que és diferent es presenta en el si d'allò que és el mateix. I el públic acaba tenint un dubte: és realment el mateix lloc sempre?

La funció crea l'òrgan i així la Cartoucherie, tot i que originalment era un lloc no teatral, avui acaba per ser assimilat a un teatre. André Engel i Nicky Rieti, en canvi, han radicalitzat aquest procés refusant de lligar-se a un lloc. Per a cadascun dels espectacles, construeixen o descobreixen llocs, cada cop diferents. Llocs que tenen el valor del real, però que la representació, pel seu treball, carrega de valors simbòlics nous. El teatre transforma el lloc i d'aquesta manera la relació que s'institueix entre la naturalesa original del lloc i l'esdeveniment dramàtic acaba tenint sentit. Un

L'espai preocupa amb insistència el teatre francès. Però no ha de deduir-se'n cap coherència ni assenyalar-hi cap via dominant. Això dóna a l'escenografia una llibertat que permet que les preguntes sorgeixin i que les respostes s'inventin sense haver de patir gaire la pressió d'una comanda exterior al teatre ni l'autoritat d'una moda.

Tanmateix, podem constatar que en aquests darrers temps hi ha hagut un canvi de tendència. La desconfiança envers el teatre a la italiana que, no fa més de sis o set anys, semblava adquirida per sempre més ha estat, ara, succeïda per la seva revaluació. Coincideix, és obvi, amb una revifalla d'interès per la imatge i l'allunyament en detriment de la recerca del contacte i de la intimitat amb el públic. Al retorn del teatre a la italiana no correspon, tanmateix, la desaparició dels treballs sobre els llocs no teatrals. La *imatge* i el *teatre* només prevalen sobre el *contacte* i el *lloc*. Hi ha un canvi de prioritats.

## LLOCS DE VERITAT

Arianne Mnouchkine, des que s'installa a la Cartoucherie, tracta el lloc, amb la col·laboració de Guy-Claude François, com un estudi de cinema. A cada espectacle —1789, 1793, *L'Âge d'Or*— correspon una rehabilitació integral del volum dels dos hangars de la Cartoucherie. Aleshores parlem d'*arquitectures efímeres* que fan que el públic, tot i que sigui un familiar del recorregut, de l'embolcall, esperi febrilment un lloc nou cada cop. Sempre un altre. I això li procura un plaer agut perquè allò que és diferent es presenta en el si d'allò que és el mateix. I el públic acaba tenint un dubte: és realment el mateix lloc sempre?

La funció crea l'òrgan i així la Cartoucherie, tot i que originalment era un lloc no teatral, avui acaba per ser assimilat a un teatre. André Engel i Nicky Rieti, en canvi, han radicalitzat aquest procés refusant de lligar-se a un lloc. Per a cadascun dels espectacles, construeixen o descobreixen llocs, cada cop diferents. Llocs que tenen el valor del real, però que la representació, pel seu treball, carrega de valors simbòlics nous. El teatre transforma el lloc i d'aquesta manera la relació que s'institueix entre la naturalesa original del lloc i l'esdeveniment dramàtic acaba tenint sentit. Un

sentit que el públic ha de copsar. És la seva «responsabilitat», diuen Engel i Rieti.

Per a *Un week-end à Yaick* (1977) es va construir, lluny del teatre, un autèntic espai soviètic. Dos apartaments i una plaça pública iguals als que poden trobar-se a qualsevol ciutat de l'URSS. Els actors parlen rus davant els espectadors, conduïts a la plaça com si fossin turistes acompanyats pel guia d'una agència soviètica de viatges. Es troben així al cor mateix del quotidià soviètic del qual han de desxifrar el codi. El que s'està mostrant són famílies soviètiques davant la televisió a l'hora d'una emissió sobre Pugatxev, líder conegut d'una revolta camperola, originari de Yaick. L'objecte del viatge consisteix, doncs, en la visita d'una llar, visita que, discretament, els personatges retreuen als que acaben d'arribar perquè hi veuen una caució posada pel règim, que es prea dels seus èxits. L'espectador-turista pot comprendre tan bé com restar cec davant aquesta vida que se li revela sense el suport de cap altre discurs. D'aquesta manera, el teatre el posa a prova i el públic, diu Engel, ja no viu per procuració. Deixa de treure «la seva intel·ligència de la intel·ligència dels altres. Així l'espectador és retornat a la seva presència suspecta».<sup>1</sup> D'ara endavant «l'espectador ja no és allà per mirar i sentir, sinó que ha de sentir i mirar a fi d'entendre per què és allà».<sup>2</sup> Cal que desxifri ell mateix el sentit de la seva presència. L'espectacle el vol sotmetre a aquest examen, ja que «el públic sempre ha estat considerat per sobre de tota sospita. Si l'actor és sospitós de dir-ne més del que en sap, el públic no és pas sospitós de comprendre'n més del que pot. Si el director de teatre, l'escenògraf, el dramaturg són sospitosos de satisfer-se d'idees, no se sospita pas que el públic n'hagi de tenir cap. Allà on es demana a aquells que fan l'espectacle d'interrogar-se honestament sobre els límits de llur saber, es dona un crèdit il·limitat al públic quant a la seva capacitat de conèixer. El públic no és mai retornat a les seves pròpies insuficiències, sinó a les insuficiències de l'escena; això és el que l'autoritza a jutjar».<sup>3</sup> L'espectacle, per a Engel, ha de servir de test, fins i tot de revelador.

*L'hôtel moderne* (1979) realitzat a partir de textos de

1. André ENGEL, *Réflexions d'un metteur en scène sur un public au-dessus de tout soupçon*, a «Cahier-Programme» de l'espectador d'*Un week-end à Yaick*, pàg. 14.
2. Íd., pàg. 15.
3. Íbidem.

Kafka serà l'ocasió d'una experiència similar. L'espectador es veu convocat a l'entrada d'un sumptuós hotel, després és conduït a una sala on se li presenta un espectacle de *music-hall* que recorda els anys vint i finalment es troba sol en una cambra d'hotel on pot o bé mirar el que està passant al pati de l'hotel, o bé llegir un diari amb informacions sobre Kafka, o bé escoltar el monòleg que un actor-grum ve a recitar-li gairebé a cau d'orella. Una vegada més és la situació el que cristallitza el projecte de l'espectacle, el seu discurs. A la fi, un grum condueix autoritàriament els espectadors a través del subsòl, on veuen uns guardians amb gossos, uns éssers humans estranys, abans de llençar-los al carrer. Com unes deixes. Ells, que al començament han estat rebuts amb tots els honors. Fins i tot hi havia una música triomfal i un tapís vermell! Per a *L'hôtel moderne*, Engel i Rieti descobren un lloc que tracten com una escenografia on l'espectador i el seu trajecte tenen un sentit. On són ells qui parlen.

El darrer treball significatiu d'Engel en aquest sentit fou *Dell'inferno* (1981), muntatge de textos a partir del viatge de Dante. L'espectador agafa un tren vell que l'espera a l'estació i que el du a un indret desconegut, lluny de la ciutat. Allà és conduït cap a un immens terreny buit que encara du les marques de la guerra, dels campaments. Filferros espinosos, projectors. En un segon temps, els homes i les dones separats —igual que Dante i Beatriu— es troben a l'interior d'un immens hangar amb el terra tot cobert d'aigua. Un llac en una fàbrica. Amb peixos, petxines, taques d'oli: aquest llac sembla ser allà des de sempre. Engel introdueix el moviment del públic, ja que, assegut sobre els raïls que estiren joves comedians, els homes travessen el llac sota l'esguard de les dones immòbils. Després, homes i dones es reuneixen a l'antiga cambra de bany dels obrers, amb lavabos bruts i vidres trencats. Així, després d'haver experimentat la dimensió mítica del lloc —conseqüència del treball escenogràfic— s'entra en contacte amb la història real del lloc. Les dues dimensions es conjuguen. Així que l'espectacle s'acaba, els personatges, vigilats per guardians que impedeixen que fugin, resten aïllats a l'altre costat del mur —deu ser el record de l'altre mur, el de Berlín, que tant ens commou?—, mentre els espectadors tornen a agafar el tren cap a París. L'experiència que cadascun ha conegut recorda l'experiència de la «zona» de *Stalker*, el film de Tarkovski, i com allà som guiats per un *stalker*, que aquí és Virgili.

Engel i Rieti volen que el públic no quedi exclòs, que s'impliqui i que copsi el valor d'una aventura com aquesta, en la qual un lloc, i en cap moment una imatge, poden fornir-nos l'ocasió. Lluny del teatre es posen en escena esdeveniments que l'espectador recorda com una aventura biogràfica i, d'aquesta manera, tot el que fou experiència directa passa per la memòria. Preserva i enriqueix l'esdeveniment teatral viscut. Viscut, realment, i no pas observat.

## IMATGES ESTRANYES

Ja fa un cert temps que René Allie, pintor i escenògraf, col·laborador de Roger Planchon, proposà de substituir l'antic dispositiu transformable —«la màquina de representar»— que segueix el desenllaç dels esdeveniments per la imatge estable —«el paisatge mental»—,<sup>4</sup> que manté unes relacions allunyades amb l'esdeveniment però que, per la seva mateixa fixesa, impregna l'imaginari de l'espectador. Aleshores no hi ha ni il·lustració ni acompanyament de l'acció: tot cristal·litza sobre una imatge. A mesura que l'anem mirant esdevé com el terme d'un diàleg continu amb l'univers representat. El «paisatge mental» representa sobre l'escenari francès, des de la seva aparició, l'aportació dels pintors.

Un precedent cèlebre del qual Cocteau fou l'iniciador —és ell qui va tenir la idea de dirigir-se a Picasso per demanar-li els decorats— no ha quedat pas sense conseqüències en el teatre francès. I, des de fa uns anys, els directors de teatre tornen a acudir als pintors. Pintors cridats per llur univers i també per llur desconeixement de les exigències de l'escenari. D'aquí vénen, sembla, la llibertat més gran que observem en llurs decorats, la violència que s'exerceix sobre els caràcters adquirits de l'escenari. El pintor és l'estranger que es fa venir per revifar el que els costums volen bloquejar.

Si a Strasbourg, Engel i Rieti, per tal de fer trontollar la percepció de l'espectador, han habilitat llocs lluny del teatre, Jean-Pierre Vincent, en canvi, s'ha adreçat per a això als pintors. A Jean-Paul Chambas, en particular. Vincent, en

4. René ALLIE (entrevista amb), *De la machine à jouer au paysage mental* (converses recollides per J. P. Sarrazac), en «Tra-vaïl Théâtral», núm. 28-29/juliol-desembre 1977.

voler treballar sobre *Dimanche* (1976) de Michel Deutsch, peça relacionada amb el «teatre del quotidià», proposà a Chambas, que aleshores pintava escenes de família, interiors, que empengués una reflexió sobre França. L'encontre es produeix, doncs, per la iniciativa de l'home de teatre que revela en l'obra plàstica la possibilitat d'una comunicació. És interessant assenyalar que, des d'aleshores, gairebé tots els pintors invitats aquests darrers anys a treballar en el teatre provenen de la *nova figuració*. Més que la factura és, doncs, el motiu allò que atreu el director de teatre. Hi descobreix instants de vida, cossos, postures. És més aviat sobre aquest terreny que sobre el d'un llenguatge plàstic on pot produir-se l'acord.

Els pintors en el teatre no actuen en cap moment com a escenògrafs atents a l'obra. Titina Maselli subratlla el fet que el que se li demana com a pintora és una «contribució absolutament autònoma en la traducció en imatges del pensament de l'autor».<sup>5</sup> Considera que l'escenògraf se sotmet als imperatius de la necessitat mentre que només el pintor pot retrobar els valors del gratuït: «El decorador tradueix el text, el formula plàsticament d'una manera útil. La categoria d'útil no entra en el cap d'un pintor.»<sup>6</sup> I conclou amb un orgull poc dissimulat: «El decorador respon a una utilitat, el pintor elabora una orientació.»<sup>7</sup> Aquesta orientació resulta en primer lloc del fet que el pintor rebutja l'abandonament del seu univers. D'altra banda, els pintors funden la intuïció en forma d'apropament privilegiat, i d'aquesta manera preserven una distància important entre la proposició plàstica i el text a representar. Jean-Paul Chambas afirma que els seus decorats de teatre no tenen en compte el text sinó més aviat el projecte de posada en escena. (La situació ja no és la mateixa amb els decorats d'òpera, que no es defineixen mai en relació al llibret sinó en relació a la música que hem de considerar.) El decorat és, per tant, el resultat de la conjugació entre una obra pictòrica i l'esperit d'una recerca teatral. Sigui com sigui, els lligams serien sempre més distesos que entre l'escenògraf i el director de teatre. El pintor Gilles Aillaud, que col·labora amb Klaus Michael

5. Titina MASELLI, *Le caillou et l'éventail* (converses recollides per Giovanni Jappolo), en «Opus Internacional», núm. 84/primavera 1982, pàg. 28.

6. A *Entretien avec Titina Maselli*, a «Théâtre/Public», núm. 31/febrer 1980, pàg. 35.

7. Titina MASELLI, *Le caillou et l'éventail*, op. cit.

SERVICE YMB ABBVIONE DE L'EGGEGCKOVALY LBVACERY

Grüber i Jean Jourdeuil, ho confessa clarament: «Si sóc útil al director de teatre és en la mesura en què el que li proposo és completament estranger.»<sup>8</sup>

Els pintors componen imatges globals, vastes, que d'entrada tenen en compte la totalitat del volum de l'escenari. Des del començament apareixen en llur integritat, i l'espectador que, durant l'espectacle, se les mira acaba per ser-ne penetrat. És important assenyalar que tots els pintors s'integren en el lloc teatral tradicional i que no discuteixen mai la frontalitat. Ben al contrari, fins i tot en fan la relació privilegiada amb l'espectador; en troben la prova en el fet que l'única determinació teatral reconeguda pel pintor és el marc d'escena, equivalent al marc de la tela pintada. Ja que, d'altra banda, el pintor no creu que hagi de tenir en compte cap altra dada de la pràctica teatral. El decorat, per a ell, ha de mantenir la llibertat del quadre, ni més ni menys. El públic, tot mirant l'escenari, veu una obra plàstica assetjada temporalment per éssers vius. «Els meus decorats no són mòbils, es manipulen en una sola massa. Són volums fixos a l'interior dels quals l'acció es desenvolupa»,<sup>9</sup> declara Arroyo. I Gilles Aillaud, gairebé en el mateix sentit, reconeix que, «si un pintor s'ocupa de teatre, té la tendència a pensar-hi prescindint dels actors (...) pensar les coses en termes plàstics és pensar-les de manera que es bastin a si mateixes».<sup>10</sup> L'escenografia dels pintors es transforma gairebé en una regla de rebuig de l'acord inicial sobre els determinismes imposats per la seva especificitat. Per a un espectacle consagrat a Rabelais, el pintor Henri Cueco recorda que «havia estat acordat que de tota manera la imatge escollida pel decorador existiria com una exigència de partida, com un element constitutiu de l'obra».<sup>11</sup> Apellant als pintors, el director de teatre vol trencar amb les exigències habituals per imposar-se com a punt de partida una imatge inicial a partir de la qual s'ha d'organitzar la representació. En aquest canvi de jerarquia també hi veu la possibilitat de renovar el procés de treball: *la imatge es planteja*, igual que una regla matemàtica, *com a dada incontornejable*.

- 8. A *Entretien avec Gilles Aillaud*, a «Théâtre/Public», núm. 31/ febrer 1980, pàg. 29.
- 9. A Gerald GASSIOT-TALBOT, *Arroyo sur scène*, a «Opus International», *op. cit.*, pàg. 25.
- 10. A *Entretien avec Gilles Aillaud*, *op. cit.*
- 11. Henri CUECO, *Le passage à l'acte*, en «Opus International», *op. cit.*, pàg. 34.

D'on ve aquest interès per les proposicions dels pintors? Per les seves estranyeses? Sortits de la continuïtat d'una elaboració d'artista, de l'atzar de les invencions lliures i de les referències a les obres, aquests decorats se'ns apareixen com d'altres espais, desconeguts, completament imaginaris. Els pintors ja no vénen al teatre com abans per tal de fer trontollar el domini del naturalisme, sinó més aviat per tal de trencar una relació massa determinista que el director de teatre ha instaurat entre l'obra i l'escenògraf. Quan els decorats ens satisfan, és per la distorsió que introdueixen, per l'esquerda que sorgeix entre allò escrit i allò visual. Tornen a donar al teatre una dimensió enigmàtica. Jean-Paul Chambas confessa no voler «explicar res amb els seus decorats. Un decorat té essencialment la virtut interrogadora».<sup>12</sup>

Els pintors es neguen a consagrar-se al teatre. Hi han vingut —ells mateixos ho diuen— per atenuar un sentiment de solitud, per inscriure's en aquesta urgència que sempre és el teatre. Allà, tot pertanyent a una comunitat passatgera, l'artista es veu com si fos necessari, se sent cridat per respondre a una pregunta imperativa, aquí i ara. Només hi ha resposta quan hi ha pregunta, però per a un pintor això pot ser signe de crisi, confessió de drama. El pintor reclama un interlocutor i, durant un instant, sent la necessitat irreprimible de passar del monòleg al diàleg, per molt limitat que sigui. «El desig de sortir de les exigències del cavallet»,<sup>13</sup> reconeix Aillaud. Però al mateix temps el pintor vol que això resti un simple accident de recorregut, un episodi. Altrament, s'arrisca a deixar-se assimilar per la pràctica del teatre i, per força, a perdre les seves exigències, a afeblir els seus batzacs d'*estranger. Esdevé familiar*. Des d'aleshores, l'elecció inicial del seu art perd radicalitat i les mateixes raons per les quals ha estat cridat per la gent de teatre desapareixen. «S'ha de participar en una acció teatral com es participa en un atemptat, triant amb molta cura els llocs, els companys, les condicions. S'ha de mesurar, rebutjar, no fer-ne una professió.

12. A *Entretien entre Jean-Paul Chambas et Anne Tronche*, en «Opus International», *op. cit.*, pàg. 22. Vegeu també «Alternatives Théâtrales», núm. 12-13/juliol 1982, número consagrat a l'escenografia.

13. Cal assenyalar la manca d'interès a França per la inserció del vídeo al teatre. Fora d'algunes temptatives marginals de Ligeon-Ligeonet o dels intents, considerats com a insuportablement a la moda, de Hans Peter Cloose, director de teatre alemany que treballa a França, el vídeo no interessa gens.



El teatre és per a mi un luxe»,<sup>14</sup> diu Arroyo. El luxe, per la seva inutilitat, s'escapa dels perills de la domesticació, de l'amansiment.

D'alguna manera, el recurs als pintors va unit a la recerca de nous llocs. En el fons es tracta sempre de la mateixa voluntat de cercar... lluny del teatre espais o artistes que li siguin estrangers. Els descobridors de llocs inhabituals posen en dubte la imatge en el teatre i és per aquesta raó que abandonen l'edifici teatral. Els pintors, en canvi, reconeixen les lleis de l'edifici habitual, però pertorben tots els altres costums. L'*altre lloc* —d'una pràctica o d'un espai— és, per tant, convocat per atacar el teatre. La seva percepció.

## ARQUITECTURES UTÒPIQUES

A través del temps, Patrice Chéreau i Richard Peduzzi han imposat un univers. Amb els seus contactes. Les seves represes. Allà, l'escenògraf i el director de teatre conjuntament arriben a una visió de l'espai que, tot afirmant una identitat, que es pot reconèixer cada cop, té en compte la continuïtat de les obres. D'entrada, Chéreau ha reconegut l'escenari a la italiana com un espai tancat, com un volum a l'interior del qual s'alcen sempre arquitectures imaginàries. Peduzzi construeix parets de totxos, façanes de cases, columnes, proveïdes d'una verticalitat vertiginosa, pròpia del seu món. Tot és dret, alt, i el personatge sembla més petit, perdut entre aquestes arquitectures alhora identificables i desconegudes. Restes d'un món pròxim i llunyà.<sup>15</sup>

Si en *La dispute* (1974) de Marivaux encara hi havia una coexistència natura/arquitectura —davant, parets transversals i, darrera, arbres—, més tard, progressivament, tot ha estat sotmès a l'ordre de l'arquitectura. Peduzzi i Chéreau han acabat per concloure que «la natura procedeix de les mateixes lleis que l'arquitectura»<sup>16</sup> i que una muntanya so-

14. A Gerald GASSIOT-TALBOT, *Arroyo sur scène*, op. cit., pàg. 27.

15. Vegeu *Patrice Chéreau*, llibre de fotos de Nicholas Treatt (no aparegut encara).

16. Richard PEDUZZI, «Construire ma peinture», a *Histoire du «Ring»*, París, Robert Laffont, 1980, pàg. 205. També és significativa la confessió de Peduzzi, que, pintor ell també, després d'haver constatat la impossibilitat de partir de la natura prefereix d'ara endavant partir de l'obra escrita. Aquesta

bre l'escenari ha de tenir necessàriament la forma d'una arquitectura (d'altra banda, a Peduzzi li agrada de citar una frase de Novalis: «La natura és una ciutat màgica petrificada»). El seu somni és el regne de la verticalitat i de l'ordre en la caixa òptica. Peduzzi —ho confessa— es considera «més feliç que els arquitectes utòpics del segle XVII, perquè gràcies a posades en escena les [seves] utopies es realitzen».<sup>17</sup>

Les solucions de Peduzzi només poden acomplir-se per la intervenció de Chéreau. I potser enlloc més que a Bayreuth, quan es féu el treball sobre la *Tetralogia* (1976), aquest univers no s'ha representat mai tan acabat. Peduzzi va construir una resclosa sobre el Rin, després el palau de Valhalla —les seves architectures mai no havien assolit unes dimensions semblants—, però tot seguit Chéreau va venir a atenuar allò que hauria pogut semblar massa enorme o pecar de gegantisme. Chéreau utilitza el fum, el clar-obscur, que, junts, submergeixen les construccions en la incertitud. Es veuen a penes, s'endevinen, però se sap que són allà. Submergides en l'ebullició dels vapors o en la fosca, aquestes architectures imaginàries es carreguen amb la força de les ruïnes. S'escapen de la categoria monumental. Chéreau projecta l'ombra sobre les construccions que Peduzzi ha erigit. I allò que l'esguard descobreix és justament la complementarietat amb la qual els dos artistes han fet llur mode de treball. «Construïa els meus volums i els meus laberints —escriu Peduzzi— i Patrice construïa les seves ombres i llums (...). Amb els pinzells mirava de retrobar la immensitat (...) Patrice amb els projectors s'esforçava a portar la calor, la transparència a la frescor de l'aire.»<sup>18</sup> Ens cal aquí assenyalar la importància que Chéreau i Peduzzi atorguen a la llum. Ja no aïlla el comediant, sinó que, al contrari, compon un ambient unitari on, com en les pintures nòrdiques, éssers i coses neden plegats. La il·luminació d'André Diot hi introdueix, d'altra banda, el moviment del temps, i així, en aquest món arquitectònic imaginari, les hores s'escolen, el sol es pon i la lluna s'alça cap amunt. La llum segueix la corba del temps, situant-se en una relació gairebé autònoma

inspira les seves visions, que, tanmateix, no perden una certa autonomia.

17. A *Rencontre avec Richard Peduzzi*, «L'Âne», núm. 5/maig-juny 1982, pàg. 44, converses redactades per François Regnault.

18. Richard PEDUZZI, «Construire ma peinture», *op. cit.*, pàg. 206.

amb l'acció; però, alhora, participa plenament en la constitució de la imatge escenogràfica en el seu conjunt.<sup>19</sup>

Les escenografies de Peduzzi inquieten per allò que François Regnault, col·laborador de Patrice Chéreau, anomena llur «estranyesa familiar», ja que, diu, «sé on sóc, però allà on sóc no sé on és». Com podríem definir millor aquest efecte de reconeixement d'un lloc que no arribem a situar en el món? Peduzzi materialitza un *arquitectònic imaginari*. Es limita a l'escenari, que apareix com «un lloc real voltat del no-res».<sup>20</sup> El decorat és com una illa sense la menor prolongació hipotètica en els bastidors i la capsa es tanca sobre si mateixa. Resta aïllada per sempre més de l'altre costat i, per arribar-hi, com en *La dispute*, sempre s'ha de travessar la fossa que la separa del món.

Roberto Plate, escenògraf d'origen argentí, després d'haver-se consagrat, durant molt de temps, a la pintura, torna a l'escenari. I també ell atorga un privilegi a la presència de l'arquitectura, una arquitectura que és el resultat de la projecció d'una vasta memòria retrospectiva. Aquesta vegada l'arquitectura s'assumeix com a monumental: columnes gegants de les quals només veiem la base, parets tan altes que sempre sobreixen del marc... Es pot veure en Plate un gust per l'arquitectura majestuosa que el teatre s'acontenta de suggerir per deixar que s'acompleixi en l'espai imaginari dels bastidors. Les architectures de Plate han sortit de la tensió entre l'amplitud de la imatge projectada i la retallada imposada pel marc. Sempre treballa sobre la conjugació del que és visible en l'escenari i el que és invisible en els bastidors, de la ratlla i dels punts suspensius que la continuen fins a l'infinit.

J. L. Vergier, col·laborador de Georges Lavaudant, també fa servir la referència a l'arquitectura, però es diferencia de Peduzzi i de Plate pel recurs a les figures de l'imaginari urbà modern. Vergier no es remet ni al palau, com Plate, ni a la utopia, com Peduzzi. Retalla trossos —mai tot el conjunt,

19. Darrerament, des de *Hamlet* especialment, Antoine Vitez s'interessa per la llum. En col·laboració amb Yanis Kokkos, l'il·luminador Patrice Trottier pren distàncies en relació a aquest treball sobre el temps, que s'ha tornat massa estereotipat, per treballar l'escenari com un espai plàstic on actuen ombres, clar-obscur. La llum ja no designa un cicle, sinó que segueix la fluïdesa de l'obra i intensifica el poder de l'espai.

20. François REGNAULT, «Quel est ce lieu? Où est ce lieu?», a *Histoire du «Ring»*, op. cit., pàg. 192.

sinó una part— de les arquitectures que ens són visualment familiars. Així, per a *Les géants de la montagne* de Pirandello (1981) reconstrueix un tram del pont de Brooklyn; igualment per a *Puntilla et son valet Matti* (1979) agafa un tros d'autopista que no du enlloc. També Vergier rebutja la presència de la natura a favor de la construcció, de l'arquitectura.

Les arquitectures teatrals permeten el reconeixement i provoquen la sorpresa, perquè les imatges que proposen, per bé que tinguin un aire objectiu, afirmen un univers personal. Les arquitectures en el teatre francès no copien el món: somien tot recomponent els elements de les seves construccions passades o recents.

## L'ARQUITECTURA-DECORAT

L'arquitectura no sols serveix de matèria escenogràfica, de vegades fins i tot esdevé escenografia. Peter Brook, quan va descobrir les Bouffes du Nord, hi va reconèixer un lloc de tanta potència que s'erigeix tot sol en decorat. En el fons, l'arquitectura de les Bouffes serveix de matriu escenogràfica als espectacles de Brook i cadascun d'ells aporta una mínima transformació sobre el fons de continuïtat. Per a Brook, el lloc teatral funciona alhora com a decorat i com a edifici. Això suposa una renovació limitada per a cada posada en escena, que exclou la radicalitat d'Arianne Mnouchkine i Guy-Claude François, les *arquitectures éphémères* dels quals remodelen cada cop el lloc teatral. Brook afegeix una passarella sobre la paret del fons, modifica la retallada de les grades —pot haver-hi dos o tres passadissos— o bé obre una fossa profunda darrera l'escenari. Això no afecta essencialment el lloc, no es tracta més que d'una variació. Per a Brook, el plaer de descobrir no exclou el plaer de retrobar: coexisteixen. Allò que canvia d'una manera més patent segons els textos representats és el terra. Cobert de sorra per a *Carmen* i *Les Iks*, revestit de tapissos per a *La conférence des oiseaux* i *La cerisaie*, deixat ben nu per a la primera part de *Timon d'Athènes*, per a *Ubu* o el final de *La cerisaie*, i, finalment, marcat per la figura iniciàtica de l'hexàgon per a *Mesure pour mesure*, s'adapta a les obres com si els actors necessitessin aquesta modelació del contacte que tenen amb la superfície sobre la qual actuen i com si els espectadors

necessitessin un índex plàstic que marqués el pas d'un text a un altre.

Per a Brook, la utilització de l'arquitectura del teatre —una arquitectura usada, treballada, pel temps— com a suport escenogràfic s'inscriu en un projecte estètic on no hi ha cabuda per a allò que és fals i artificial. L'arquitectura hi aporta la garantia de la construcció, una construcció que mai no s'ha sospitat que fos fictícia o il·lusòria. Els espectacles de Brook a París investeixen no sols un lloc fora del teatre, sinó el teatre mateix, aquest cop, com a lloc de debò. Aleshores depèn, simultàniament, de l'arquitectura i de l'escenografia: d'aquesta ambigüitat prové l'atractiu de les Bouffes. Ja no són mai més assumides com a tals excepte a *La cerisaie*, on Brook assimila a la casa dels mestres tot el teatre sencer. Quan, vençuts, se'n van, les portes es tanquen darrera d'ells mentre que nosaltres, espectadors, ens trobem tancats juntament amb Firs.

En el costat oposat, Antoine Vitez i Yannis Kokkos, a la sala polivalent de Chaillot, conceben l'escenografia d'un teatre a la italiana. Yannis Kokkos disposa el públic de cara, l'envolta d'envans de vidre en els quals es reflecteix igual que els comedians, construeix diverses entrades daurades que recorden el fast dels grans teatres i reinstaura una immensa cortina vermella. El vermell i l'or. Així l'escenògraf desborda l'escenari i realitza un lloc, o més aviat un estat, «l'estat del teatre», de la mateixa manera que es parla de l'estat d'ànim. L'escenografia retorna a l'edifici, però no el vol pas imitar: només tendeix a provocar una experiència similar a la que és pròpia del teatre a la italiana. Antoine Vitez, per tal de retrobar l'esperit de la tradició, ressuscita la memòria del teatre, la de l'escenari així com la de la sala.<sup>21</sup>

Per als *Paravents* (1983) de Jean Genet, Chéreau i Peduzzi, adeptes de la sala a la italiana, volen trencar radicalment la seva autoritat. Tanmateix, no abandonen l'edifici, sinó que en refan l'interior. Tota la sala és reconstruïda com una vella sala de cinema de barri, aquesta mena de sala on es veien pel·lícules del temps de la guerra d'Algèria de la qual parla l'obra de Genet. La frontalitat persisteix, però subvertida per una multitud d'accions que envaeixen la sala, la pertorben, la sacsegen: s'actua pertot arreu. Abans, per a Chéreau

21. Sota la força d'aquest exemple, s'expliquen diversos intents d'aquest estil: el decorat és un teatre a la italiana o, més aviat, una reconstitució imaginària.

els dos mons, sala i escenari, semblaven estar perfectament diferenciats.

Peduzzi dona a aquesta escenografia l'aparença del real i la sala sembla realment un lloc no teatral. On som? He de confessar que no comprenc el sentit d'aquesta confusió. Per a Brook i Vitez, d'una manera diferent, l'edifici i l'escenografia coexisteixen, es fan veure simultàniament. El que varia són les prioritats: per a Brook és l'arquitectura el que va davant, per a Vitez hi va l'escenografia. En canvi, per a Chéreau aquesta doble dimensió desapareix i ens trobem en un teatre perfectament transvestit en un lloc no teatral, i res no ens permet d'endevinar el seu desplaçament de natura i de funció.

En aquestes iniciatives, retrobem la mateixa voluntat de repensar l'edifici teatral, escenari i sala conjunts, pel projecte escenogràfic de l'espectacle. El que Mnouchkine feia en un hangar ara es fa en un teatre i d'aquesta manera se sorprèn el públic perquè es troba implicat en experiències reservades ordinàriament als llocs no teatrals.<sup>22</sup>

## LA TRADICIÓ I EL DECORAT ÚNIC

Antoine Vitez va muntar, l'any 1979, quatre peces de Molière com si fossin representades per la mateixa companyia de Molière a fi de fer evidents els vincles que els uneixen així com les modificacions d'una escriptura. Aleshores, amb Claude Lemaire, conduït per la mateixa lògica del seu projecte, Vitez torna a l'antic principi del decorat únic. Un sol palau pintat cobreix el fons de l'escenari, mentre que sobre l'escena només hi ha una taula i dues cadires. Vitez s'apassiona per la tradició de l'escenografia occidental, els inicis de la qual se situen entre la fi del segle XVI i el començament del segle XVII, i a fi de copsar l'esperit d'aquesta tradició sacrifica el principi fundador de la posada en escena moderna: a cada obra el seu espai. Pren algunes dades concretes de la tradició teatral occidental, que durant molt de temps ha fet representar moltes obres en decorats fixos: el

22. Trobem un bon nombre de treballs que es refereixen al mateix projecte que consisteix a refer completament l'interior d'un teatre a fi de crear el vertigen de la il·lusió de ser en un lloc no teatral.

*palau a voluntat* o el *jardí a la francesa*. El que compta aleshores és el conjunt i no pas l'obra única, exemplar. La recerca de la tradició condueix Vitez cap al que fou una de les opcions més originals del seu treball durant les darreres èpoques: el *decorat únic*. És només en aparença que aquest projecte està relacionat amb l'arqueologia del teatre, ja que no es tracta de cap manera d'una reconstitució, sinó més aviat de la visió imaginària de l'antic teatre francès. Vitez tracta els clàssics com uns objectes estranys, trencats, «galions englotits» dels quals avui a penes reconeixem l'ús. En efecte, el que mostra el decorat únic, igual que els vestits, és el temps, la distància, mentre que els cossos que esclaten, giravolten, afirmen una vitalitat d'interpretació, ben actual. La interpretació fa contrapunt amb l'espai.

Installats a Chaillot, Vitez i Kokkos adopten el mateix principi, el decorat únic, però lleugerament transformat d'acord amb la naturalesa de les obres representades. L'any 1981, per a *Faust*, *Britannicus* i *Tombeau pour cinq cents mille soldats* segons el llibre de Guyotat, l'element central serà un bosc instal·lat sobre l'antic escenari de Jean Vilar. A això s'afegeixen lleugeres variacions en funció dels textos, però la recerca del decorat únic persisteix. Serà desenvolupada la temporada següent quan Vitez i Kokkos realitzin l'escenografia-teatre a la italiana per a la sala i tracten l'escenari com un espai blanc el volum del qual es transforma d'una obra a l'altra: hi ha una modulació del blanc que va de *Hamlet* fins al *Prince travesti* de Marivaux. Aquest any, per a *La mouette* i *Le héron* d'Axionov l'estil resta el mateix i el decorat, que recorda imatges teatrals de la fi del segle XIX, vol resoldre una vegada més les qüestions suscidades per la sèrie d'obres més que per una obra aïllada. També hi ha un treball sobre la persistència que, tanmateix, no sacrifica les diferències mínimes determinades per l'originalitat pròpia de cada text.

Pel seu costat, Arianne Mnouchkine també s'ha llançat al treball per sèries al voltant de Shakespeare, de qui ha posat en escena *Richard II* (1982), *La nuit des rois* (1983) i finalment *Henry IV* (1984). Mnouchkine, sempre a la recerca de formes teatrals, busca suport en els teatres orientals i en pren certes tècniques: fins i tot les cita a fi de proposar un equivalent de la visió jeràrquica d'aquest univers i indicar, també per aquí, la distància que ens separa de Shakespeare. No és contemporani nostre. El principi de la sèrie i el recurs a Orient menen inevitablement cap al decorat

únic. Mnouchkiné i Guy-Claude François, antics partidaris de l'adaptació integral de l'espai en l'obra, adapten aquest cop per a tots els Shakespeare un mateix dispositiu on només les teles del fons canvien d'una peça a l'altra: suggereixen la tonalitat del text.

La recerca de la tradició sembla conduir envers el decorat únic —dispositiu o escenografia— que relaciona les obres entre si i ajuda a la constitució d'una unitat d'interpretació. El que compta ja no és la novetat, sinó la repetició.<sup>23</sup>

## EL VER I EL FALS

En l'escenografia francesa hi ha una confrontació entre aquestes dues vies: el *ver* i el *fals*. A través de la relació amb el ver pel que fa a les matèries i a llur tractament, tota una visió escenogràfica està en joc.

Els escenògrafs que alcen arquitectures utòpiques —Peduzzi, Plate, Vergier— criden l'atenció per l'extrema cura posada a la il·lusió del ver. La mateixa bellesa del projecte passa per aquí, perquè juguen amb la tensió entre l'autenticitat aparent d'una arquitectura i el seu aspecte imaginari. Podem, potser, oblidar les arquitectures de *La dispute* i llur sorprenent mobilitat? La sensació onírica de l'escenografia de Peduzzi provenia d'aquest sorprenent producte per la lleugeresa lúdica d'un element que sospitàvem que era pesant. D'altra banda, confessa no saber com expressar la seva joia «davant una proporció que trobem justa, o davant una motllura que tradueix tota la poesia o tota l'agressivitat que volíem donar a una forma».<sup>24</sup> Per a Peduzzi el plaer passa per les matèries i el vertigen il·lusionista del qual són la font. Reconeix que «gran part de la força, de la poesia i del misteri d'un decorat de teatre depèn de la cura aportada en la seva realització».<sup>25</sup> Sense això no hi hauria cap possibilitat d'arribar al seu somni darrer: «Donar tanta transparència al formigó com la que hi ha en una natura morta de Chardin

23. El procediment es va estenent. Recentment Anne Delbee acaba de muntar quatre peces de Racine en el mateix decorat. ¿Deu seu el record dels quatre Molière el que ha originat aquest treball? Segurament.

24. Richard PEDUZZI, «Construire ma peinture», *op. cit.*, pàg. 180.

25. *Id.*, pàg. 197.



MUSEU DE LA CIUTAT DE BARCELONA

i la mateixa proporció de fragilitat.»<sup>26</sup> Finalment, allò de què es tracta és construir sobre l'escenari arquitectures de tres dimensions que tinguin la lleugeresa de les teles. Això permet parlar a través de les formes i dels ordres —a Peduzzi li agrada dir ordre arquitectònic i ordre de vida— ja que, sobre l'escenari, caldria «que un capitell corinti fes plorar».<sup>27</sup> Per aquesta raó l'encert de les matèries ha d'estar sempre unit a la perfecció de les proporcions.

Plate, igualment, es preocupa de l'exactitud de les matèries, perquè, sense això, l'amplitud de les seves arquitectures acabaria tenint un punt ridícul. Les vastes columnes dels seus decorats fascinen perquè fan creure en l'autenticitat del marbre, dels materials rars. De la mateixa manera, per a Vergier és important d'arribar a una immensa precisió de les matèries, dels fragments arquitectònics que fa servir amb predilecció. Gildas Bourdet, director de teatre-escenògraf, dóna una gran importància a la veracitat de les seves matèries sobre l'escena. Confessa, però, «el plaer, la gran joia que sent actuant entre el ver i el fals. M'agradaria molt que el decorat provoqués una reacció que fes que els espectadors s'enfilessin a l'escenari per veure si és de veritat o és fals».<sup>28</sup> Els espais que construeix parteixen d'imatges que retornen al real —o si més no les suposem com a tals—, però, per a la teatralitat de la interpretació, evita l'escull naturalista: la imatge, aleshores, es subverteix pel joc.

Alguns escenògrafs, per a algunes obres més o menys pròximes al teatre del quotidià, han reproduït sobre l'escenari veritables episodis de la vida que tenien un efecte real, aquest cop encara més reforçat per la interpretació. *Charcuterie fine* (1980) de Charles Tilly, en la posada en escena de Michel Hermon, resta l'exemple més ressonant, ja que allà tot és real, des de l'aigua que s'escola de l'aixeta fins a la llonganissa que hom menja o els objectes que hom manipula. La influència de l'hiperrealisme resta indiscutible. Acostant-se a aquesta manera de fer —però des d'una altra perspectiva—, Nicky Rieti va concebre per a un espectacle de Jean-Pierre Vincent consagrat a la justícia un decorat que reprèn exactament la imatge d'una sala del Palau de Justícia de Strasbourg. L'espectacle, basat en la retranscripció de les audièn-

26. A *Rencontre avec Richard Peduzzi*, op. cit.

27. *Ibidem*.

28. Citat per Anne-Françoise BENHAMOU i Isabelle MASSENET, *Gildas Bourdet - Attention aux détails*, a «Alternatives Théâtrales», op. cit., pàg. 35.

cies, refà en el teatre l'espai d'aquesta experiència de vida sense introduir, però, cap comentari exterior. Només la seva presència en escena podria tenir sentit. Quan es vol restituir una imatge de la realitat, el tractament de les matèries, és obvi, mira sempre de reforçar aquest efecte.

Yannis Kokkos per als textos del teatre del quotidià muntats per Jacques Lassalle-Kroetz, Vinaver, Kundera— produeix la sensació de realitat, però sempre censurada, controlada pel *marc* del qual l'escenògraf subratlla la importància. A Kokkos li agrada mostrar el marc —té un gust molt fort pel cinema— i així, per aquest treball de composició, presenta la realitat com un objecte que es veu sobre l'escenari. El marc recorda, doncs, l'existència del teatre allà on podria haver-hi un contagi mimètic massa gran.<sup>29</sup>

Kokkos compon imatges que apellen a la presència del comediant, ja que, més que cap altre, guarda espai per a ell. Aquí els objectes són rars, les cambres no estan enfarfegades —aquesta elecció també actua com a desrealització de l'escenari— i els actors hi arriben per completar la imatge: no existeix mai tota sola. Treballant sobre la relació buit-ple, Kokkos fa en el decorat un espai que només es realitza amb la presència de l'actor. El nombre reduït d'objectes i l'espai preservat entre ells —no deia Braque que en una natura morta l'espai entre els objectes també ha de ser pintat?— permeten al comediant d'inscriure-s'hi com a element figuratiu que acaba la imatge que, altrament, sense ell, seria percebuda com a inacabada.

El retorn a la tradició —sigui pel treball sobre els clàssics, sigui pel treball sobre sèries— porta alguns escenògrafs, i més especialment Yannis Kokkos, al retrobament de les matèries del teatre d'abans, matèries humils, fràgils, passatgeres: la fusta i la roba. Així és com es construeixen els decorats que, per la seva mateixa materialitat, recorden la història, el temps en què el teatre no construïa arquitectures utòpiques, sinó que s'acontentava designant convencionalment els llocs. Això exigeix que se substitueixin el plàstic<sup>30</sup> i la seva malleabilitat per matèries simples, naturals, les matèries que van fer la glòria de l'antiga escenografia italiana. Els volums de les arquitectures són succeïts per decorats en

29. Cf. Daniel BOUGNOUX, *Questions de cadre*, a «Chaillot», núm. 9/1982.

30. A André Engel li agrada de dir: «El polistirè no té història, representa història, però no en té cap», «Théâtre/Public», núm. 27/1979, pàg. 6.

dues dimensions que introdueixen, a través del somni, una meditació sobre la història del teatre. El ressorgiment de la convenció basada en el fals funciona com una crida del temps. El teatre ja no sembla voler dissimular més el seu passat, sinó, ben al contrari, proclamar-lo.<sup>31</sup>

## L'EMBLEMA DEL TELÓ

A Anglaterra un dels primers teatres que van fer servir la cortina fins i tot es va dir *The Curtain* (1576). A França, l'any 1610, en un ballet del duc de Vendôme hem sabut que el seu decorat mostrava un bosc i un palau encantat, «tot amagat per una gran cortina». Més tard, l'any 1632, al *Jeu de Paume del Petit Louvre*, un text parla de la funció de la cortina: la tela, hi podem llegir, «s'estendrà davant de tot i, tapant des del punt més alt del sostre fins a terra, mantindrà els assistents en un impacient desig de veure allò que els està amagant».<sup>32</sup> La cortina tapa per tal de revelar millor, sorprendre, deixar bocabadat. És per això que fou exclosa del teatre des que s'hi va voler iniciar un diàleg directe fundat més aviat en la interpretació dels actors que en les sorpreses dels decorats.

¿No deia Brook, fa vint anys, que, ara, el teatre ha de mostrar, primer de tot, que no hi ha res a les mànigues per tal de poder realitzar millor el miracle, després, sobre un fons de confiança? A l'època en què Brook escrivia aquestes ratlles es recorria freqüentment al descobriment dels bastidors.<sup>33</sup> Aquests ja no dissimulaven res, es deixaven veure, i així els bastidors apareixien com a espai intermediari que afegeix veritat a l'escena: aquesta veritat prové de llur contigüitat amb el món. En *Les géants de la montagne* (1982) Lavaudant i Vergier desemmascaren els bastidors. Però, progressivament, aquestes darreres temporades, el treball amb

31. És interessant assenyalar la coincidència del teatre i del cinema, també embrancat en la recerca del fals. «Les Cahiers du Cinéma» i «Cinématographe» insisteixen sobre la importància del moviment. ¿No deuen voler, així, el teatre i el cinema resistir-se als mitjans de comunicació de masses i a llur terrible poder de retransmetre la imatge del real?

32. Cf. Jacques SCHERER, *La dramaturgie classique en France*, París, A. G. Nizet, 1959, pàgs. 171-172.

33. Cf. Jean-Pierre SARRAZAC, *Le regard en coulisse*, a «Travail Théâtrale», núm. 27/abril-juny 1977, pàgs. 51-58.

els bastidors —treball de despullament del teatre— es substitueix pel teló— treball de dissimulació. El recurs del teló restitueix a la imatge el seu poder i, alhora, retorna a un model mental determinat del teatre. D'altra banda, el teló intervé com a element de lloc, però també com a participant del discurs escenogràfic de l'espectacle, ja que, sovint, està integrat en el decorat. A *Hamlet*, muntat per Vitez, s'actua amb teló i, per tal d'incorporar-lo millor, encara s'afegeixen més cortines a l'interior de l'escenari: així la cortina recorda contínuament el teatre tot canviant els esdeveniments dramàtics amb allò que ell mateix conté, com un poder de revelar i amagar. Daniel Mesguich, a qui sovint agrada de citar el teatre, també fa de la cortina el seu emblema. A *La dévotion de la croix* (1983) de Calderón fa servir una multitud de cortinetes —no pas la cortineta blanca de Brecht, sinó la cortineta vermella. El teló per a ressuscitar la memòria del teatre només pot ser de vellut! El vellut, tan odiat fa poc temps, apareix avui com un signe del plaer teatral que hom prohibia abans.<sup>34</sup>

El retorn del teló és simptomàtic del retorn a una imatge del teatre tal com el temps l'ha constituïda. Un teatre de l'imaginari i el secret. Un teatre de l'allunyament i no pas de la proximitat, un teatre del viatge mental i no pas de l'intercanvi immediat, un teatre per a l'espectador solitari més que per a la comunitat.

## RÉSUMÉ

La méfiance vers le théâtre à l'italienne a été suivie par sa réévaluation; cela coïncide avec une renaissance de l'intérêt par l'image et l'éloignement au détriment de la recherche du contact et de l'intimité avec le public. Le retour au théâtre à l'italienne, néanmoins, ne se correspond pas avec la disparition des travaux sur des espaces non théâtraux. L'image et le théâtre seulement prévalent sur le contact et la place. Il y a un changement de priorités. Les expériences d'Ariane Mnouchkine à la Cartoucherie, celles d'André Engel et Nicky Rieti, qui cherchent un endroit différent pour

34. Guy-Claude FRANÇOIS, *Comme un salon à l'échelle d'une ville*, dirigé par Guy-Claude François, Paris, Planchon et Jean-Pierre Vincent se

## RESUMEN

A la desconfianza hacia el teatro a la italiana le ha seguido su revaluación; esto coincide con un resurgimiento del interés por la imagen y el alejamiento, en detrimento de la búsqueda del contacto y de la intimidad con el público. El regreso al teatro a la italiana no se corresponde, sin embargo, con la desaparición de trabajos sobre espacios no teatrales. La *imagen* y el *teatro* únicamente prevalecen sobre el *contacto* y el *lugar*. Existe un cambio de prioridades. Las experiencias de Arianne Mnouchkine en la Cartoucherie, las de André Engel y Nicky Rieti, que buscan un lugar diferente para cada espectáculo, revelan esta corriente. Otros directores como Roger Planchon y Jean-Pierre Vincent se han dirigido a pintores de la «nueva figuración» para sus escenografías. Patrice Chéreau y Richard Peduzzi se han decantado por las «arquitecturas utópicas» recreando lugares que parecen familiares pero que inquietan por su ambigüedad. Para Peter Brook, en cambio, la arquitectura se transforma en escenografía. Antoine Vitez y Yannis Kokkos reconstruyen el «estado del teatro» como si se tratara de un «estado de ánimo». En la escenografía francesa existe una confrontación entre estas dos vías: lo *verdadero* y lo *falso*. La vuelta al telón es sintomática del retorno a una imagen del teatro tal como el tiempo la ha constituido: un teatro de lo imaginario y lo secreto, un teatro del alejamiento y no de la proximidad.

## RÉSUMÉ

La méfiance vers le théâtre à l'italienne a été suivie par sa réévaluation; cela coïncide avec une renaissance de l'intérêt par l'image et l'éloignement au détriment de la recherche du contact et de l'intimité avec le public. Le retour au théâtre à l'italienne, néanmoins, ne se correspond pas avec la disparition des travaux sur des espaces non-théâtraux. L'*image* et le *théâtre* seulement prévalent sur le *contact* et la *place*. Il y a un changement de priorités. Les expériences d'Arianne Mnouchkine à la Cartoucherie, celles d'André Engel et Nicky Rieti, qui cherchent un endroit différent pour chaque spectacle, sont un exemple de ce courant. D'autres directeurs comme Roger Planchon et Jean-Pierre Vincent se

sont adressés à des peintres de la «nouvelle figuration» pour leurs mises en scène. Patrice Chéreau et Richard Peduzzi se sont décidés pour les «architectures utopiques», en recréant des lieux qui semblent familiers mais qui inquiètent par leur ambiguïté. Cependant, pour Peter Brook l'architecture devient mise en scène. Antoine Vitez et Yannis Kokkos reconstruisent l'«état du théâtre» comme s'il s'agissait d'un «état d'esprit». Dans la mise en scène française, il y a une confrontation entre ces deux voies: le vrai et le faux. Le retour au rideau est symptomatique du retour à une image du théâtre telle que le temps l'a conçue: un théâtre de l'imaginaire et du secret, un théâtre de l'éloignement, et pas de la proximité.

### SUMMARY

The distrust of the theatre in the Italian manner has been followed by its revaluation; this coincides with a revival of the interest in image and distance to the detriment of the search for contact and intimacy with the audience. However, the return to the theatre in the Italian manner does not correspond with the disappearance of works about non-theatrical spaces. *Image* and *theatre* only prevail over *contact* and *place*. Priorities have changed. The experiences of Arianne Mnouchkine at the Cartoucherie, and those of André Engel and Nicky Rieti, who look for new spaces for each performance, reveal this trend. Other directors, such as Roger Planchon and Jean-Pierre Vincent, have addressed painters of the «new figuration» for their scenographies. Patrice Chéreau and Richard Peduzzi have preferred the «utopian architectures» recreating places that upset for their ambiguity although they seem familiar. For Peter Brook, on the contrary, architecture becomes scenography. Antoine Vitez and Yannis Kokkos reconstruct the «state of theatre» as it were a «state of mind». In the French scenography there is a confrontation between these two ways: the *true* and the *false*. The return to the use of the curtain is symptomatic of the return to the image of theatre created by the passing of time: a theatre of imagination and secrecy, a theatre of distance and not a theatre of proximity.