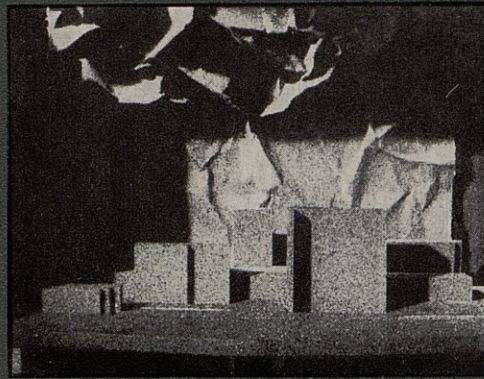
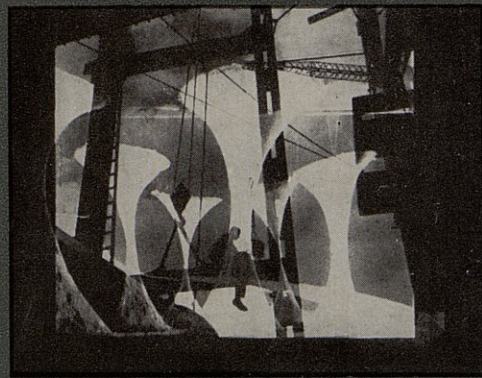
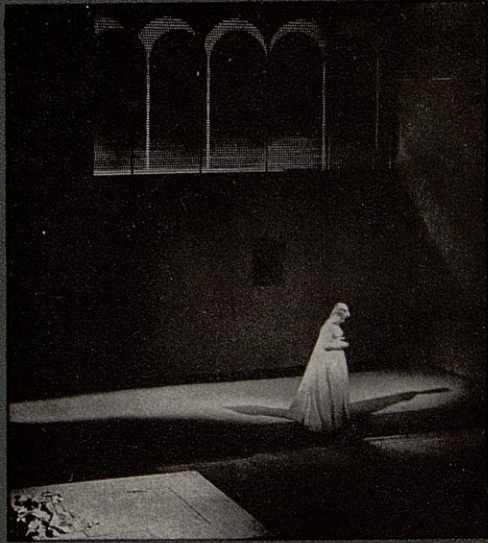
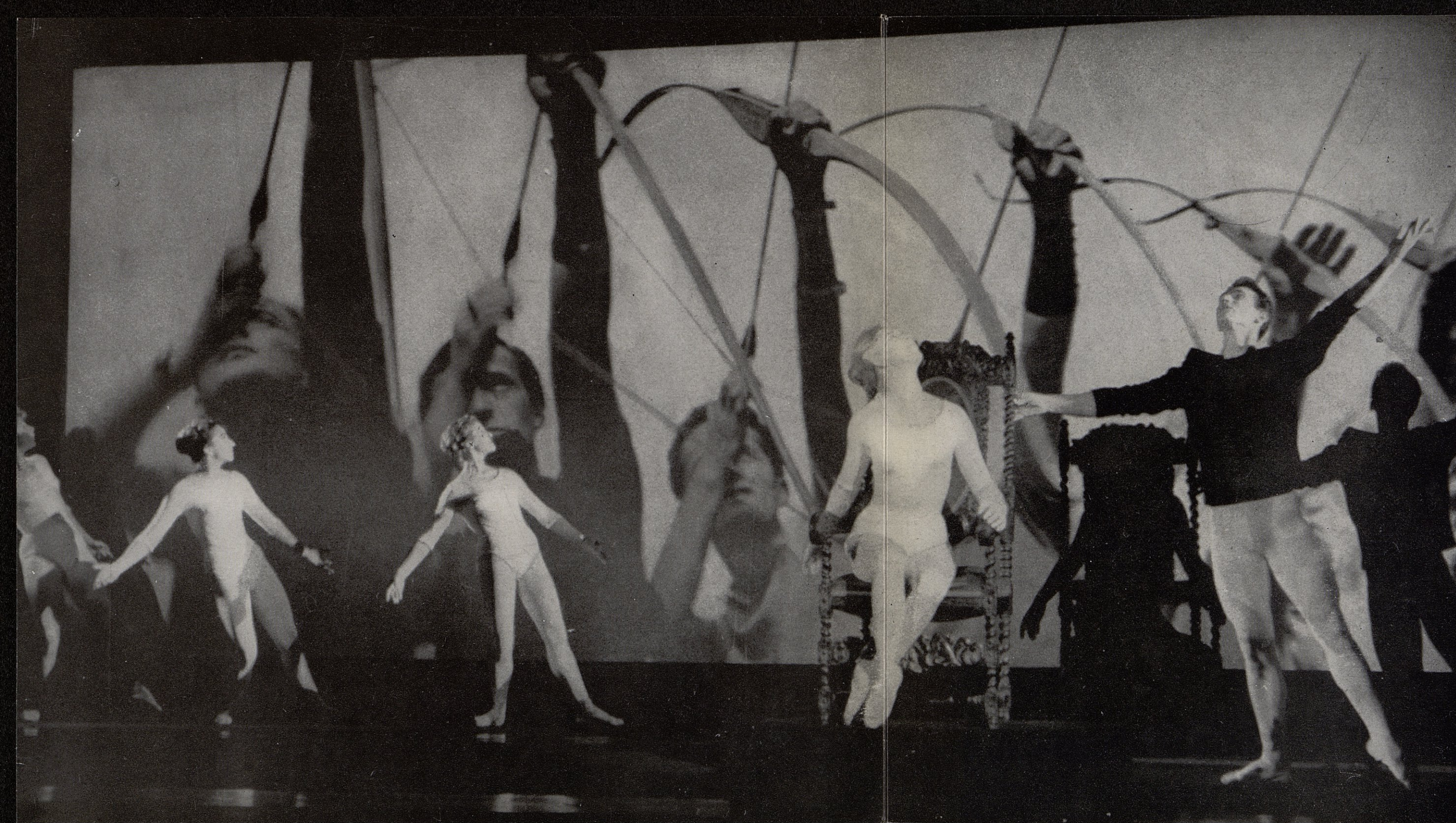


---

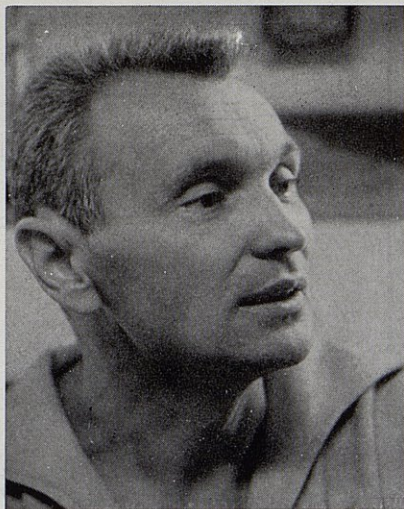
**JOSEF  
SVOBODA**





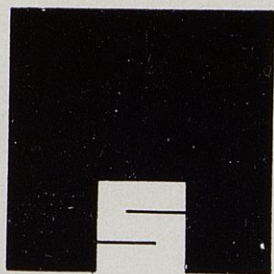


MR 2.50  
V. S. 10  
5  
P. 10  
X  
[1958]  
EXPOSITION MONDIALE  
BRUXELLES  
ALFRÉD RADOK  
LATERNAMAGIKA I

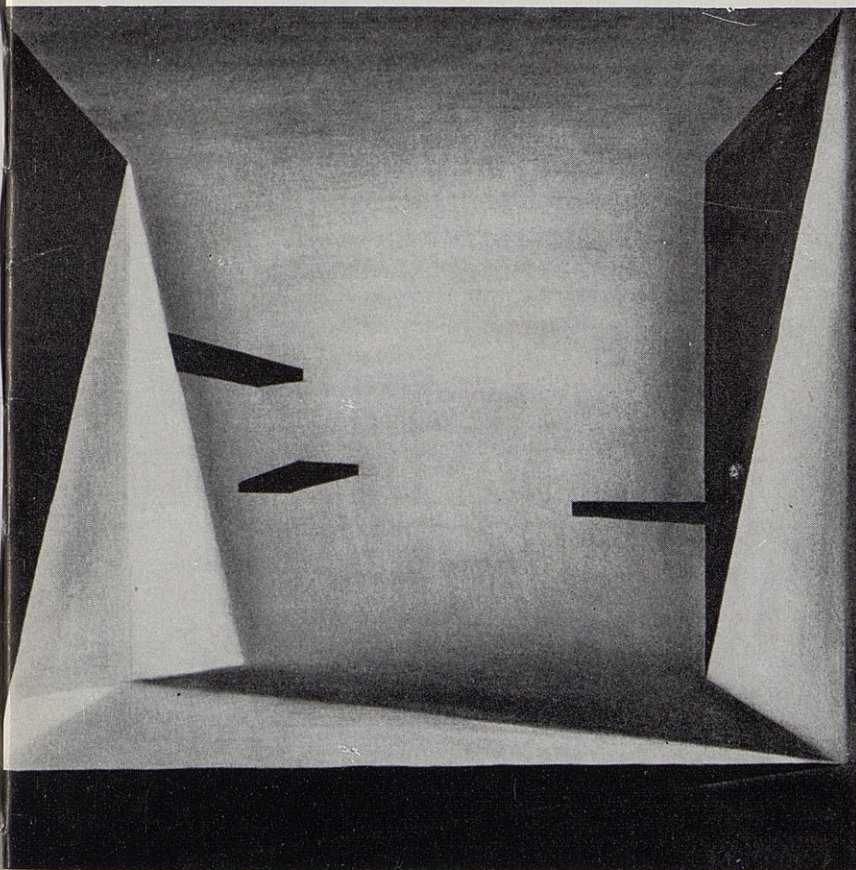


**INSTITUT  
DU THÉÂTRE  
PRAGUE  
1967**

L'Institut du Théâtre présente l'exposition des décors scéniques de l'architecte Josef Svoboda, chef-décorateur au Théâtre National à Prague. L'exposition, étant spatialement limitée, ne peut évidemment présenter qu'une certaine partie de l'oeuvre de ce créateur universel et d'une riche phantaisie. Le choix des objets exposés confirmera, sans aucun doute, que l'architecte Josef Svoboda est un poète du mouvement scénique ainsi qu'un interprète très sensible du texte de l'auteur dramatique et du geste de l'acteur. Josef Svoboda, architecte, est né le 10 mai 1920 à Čáslav. L'Ecole des Arts Appliqués terminée il devint chef-décorateur à l'Opéra du 5 Mai et il exerce cette fonction au Théâtre National à Prague depuis 1948. Il est en même temps chef-décorateur à la Laterna Magika. Son travail fut apprécié en 1954 par le Prix d'Etat. Le gouvernement tchécoslovaque a décerné en 1963 l'Ordre du Travail et en 1966 le titre d'Artiste Émérite à Josef Svoboda. Il rencontra également l'approbation internationale à la troisième Biennale des décors scéniques à Sao Paulo où il s'est vu décerné, en 1961, la Médaille d'or. Parmi ses oeuvres scéniques les plus excellentes il faut mentionner *Les Contes d'Hoffmann* (1946), *L'Action Aibiš* (1946), *Les Fiançailles au Couvent* (1947), *Rigoletto* (1947), *L'Onzième Commandement* (1950), *Le Carrosse d'or* (1957), *Le Cabotin* (1957), *Un Dimanche d'août* (1959), *Drahomira et ses fils* (1960) *Dalibor* (1961) et *Intolleranza* (1961) qui étaient des créations des metteurs en scène tchèques bien connus Alfréd Radok, Otomar Krejča et Václav Kašlík. Il a créé jusqu'à présent trois cents décors non seulement pour les théâtres en Tchécoslovaquie, mais également pour d'importantes scènes à l'étranger. L'activité de Josef Svoboda dans le domaine des expositions n'est pas d'une moindre importance (Expo 58 Bruxelles, Moscou, Turin, Montreal). Il s'y fait valoir non seulement comme architecte d'une considérable invention théâtrale et d'un grand talent dramatique - il est l'inventeur du système polyecran et co-auteur de la Laterna Magika — mais également comme scénariste et quelquefois même comme metteur en scène de films.



# JOSEF SVOBODA



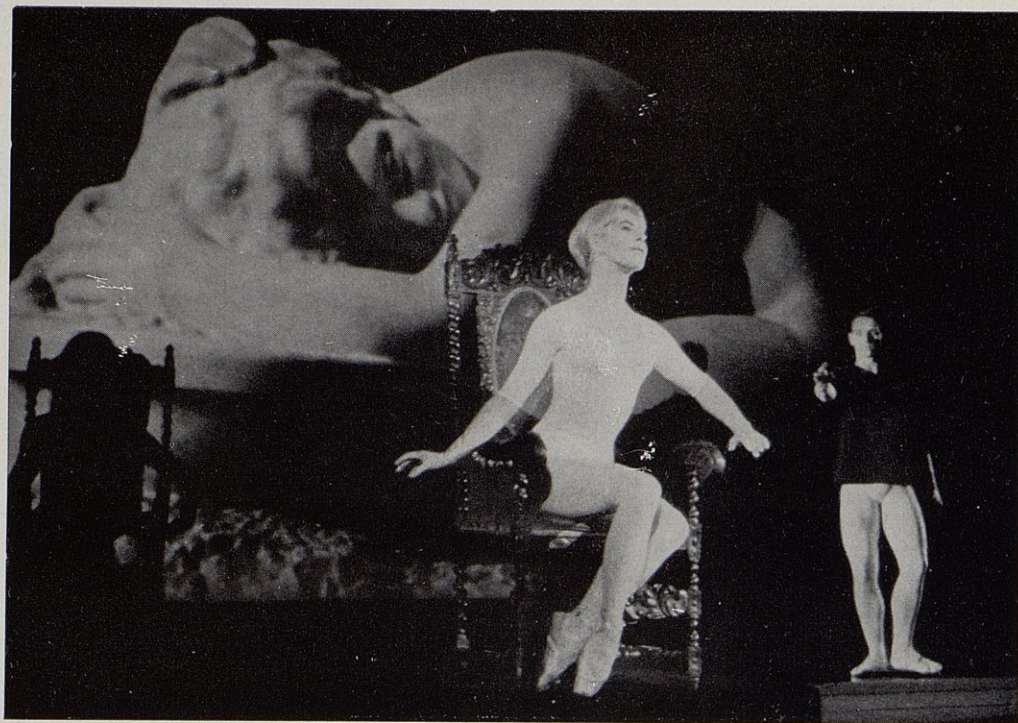
[1961]

THÉÂTRE NATIONAL PRAGUE  
W. A. MOZART  
LA FLÛTE ENCHANTÉE

Plus de trois cents spectacles. Son nom sur les affiches de Prague et de Boston, de Moscou et de Bruxelles, de Berlin, de Vienne, de Londres et de Milan. Josef Svoboda est devenu l'un des plus célèbres décorateurs de théâtre de notre temps.

Ce qui frappe de prime abord, c'est l'étonnante variété de sa production, un extraordinaire pouvoir d'invention, une imagination créatrice sans cesse en éveil. Svoboda n'est point un théoricien, ni un doctrinaire. Il craint les systèmes et se méfie de la rhétorique. A ses yeux tout spectacle est création et expérience. Il se sait homme d'aujourd'hui et il sait qu'il s'adresse à un spectateur dont la vision a été façonnée par les révolutions techniques et esthétiques. Ce qui lui importe, c'est de toucher cet homme, de le rendre sensible à l'oeuvre qu'il lui présente. Rien d'étonnant donc que sa carrière soit l'histoire d'une recherche permanente qui ne vise à rien d'autre qu'à tirer parti des acquisitions de l'art et de la technique pour adapter le langage scénique aux préoccupations et à la vision de l'homme d'aujourd'hui. Au delà de la diversité des créations, c'est cette quête artistique et technique qui donne à l'oeuvre de Josef Svoboda sa signification profonde et son unité.

A direvrai l'appellation „décorateur de théâtre“ convient mal à Josef Svoboda. Car il sait que son métier n'est point d'orner, ni d'illustrer l'oeuvre dramatique avec plus ou moins de goût. Il ne crée point un décor qui enjoliverait le drame, il s'inspire directement du drame, de son action, de ses motifs majeurs, de sa philosophie, de la culture qui l'a vu naître, pour en créer l'espace, pour réaliser sur le plateau une „mise en scène plastique“ qui en porte et en souligne les significations. Oeuvre personnelle, où l'instinct, l'intelligence et la connaissance technique participent à l'élaboration des projets successifs qui sont autant d'étapes avant que soit choisie la solution définitive. Oeuvre collective aussi, car Svoboda ne conçoit pas la scénographie comme une activité qui trouverait en elle-même sa propre fin et sa justification: il se veut engagé dans une aventure commune, l'un des responsables de l'état-major qui commande aux divers éléments du spectacle. Point de création valable sans un accord étroit avec l'auteur et le metteur en scène. Le spectacle est le résultat d'une série d'échanges, d'une fusion entre des éléments qui ne peuvent agir les uns sans les autres. Lui parle-t-on théâtre que Svoboda évoque



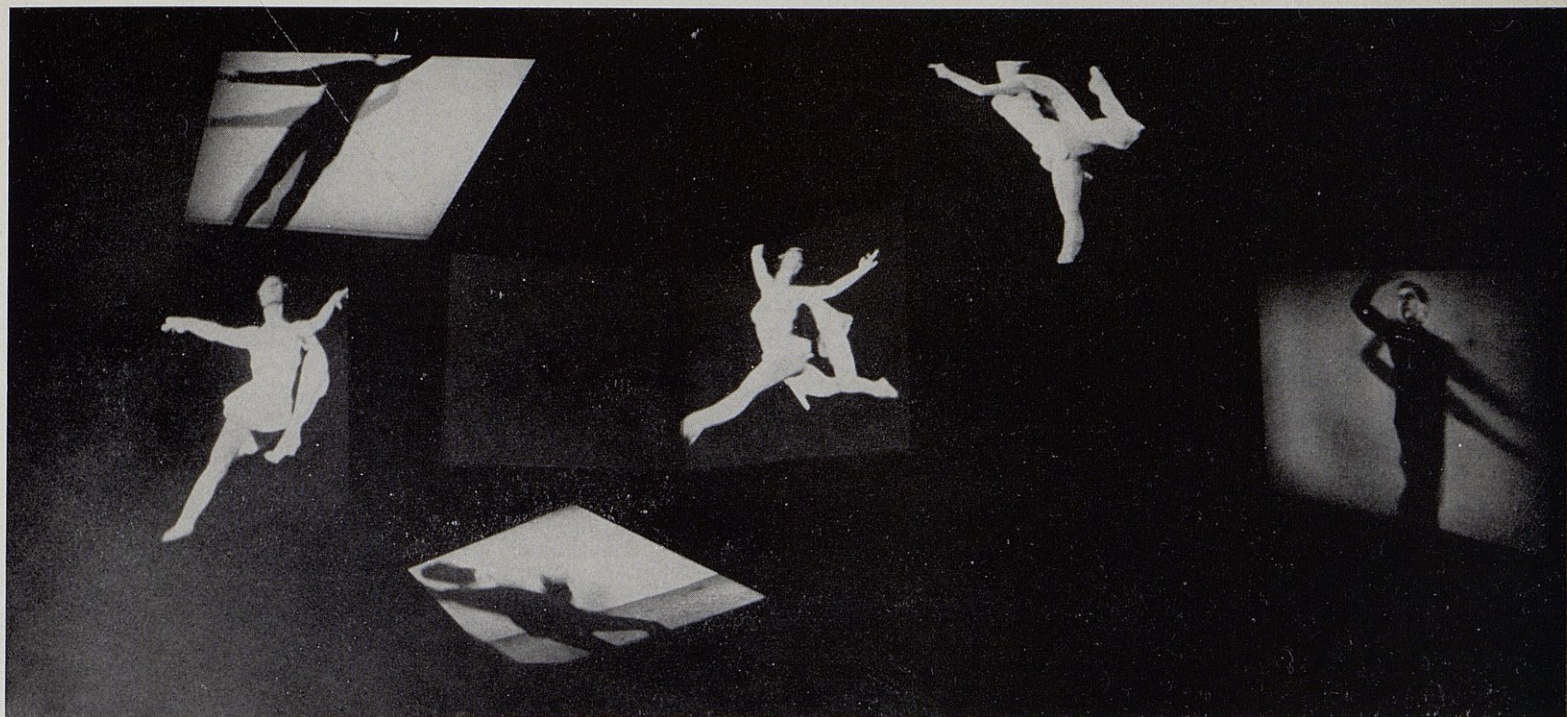
volontiers le caractère orchestral du travail scénique: „La scénographie est l'un des instruments de ce grand orchestre que forment les divers moyens d'expression du théâtre“.

De même qu'il n'est point l'homme d'une théorie, Svoboda n'est point celui d'un style. Il refuse de se laisser enfermer par les principes ou enchaîner par les procédés. Il n'est point homme à travailler uniquement pour des oeuvres qui correspondent à une seule formule scénique et il rejette les cadres rigides. Tous les moyens d'expression sont bons, toutes les techniques sont utiles pourvu qu'ils confèrent au drame son efficacité maxima. Il ne s'agit point là d'éclectisme, il importe seulement de trouver pour chaque oeuvre le meilleur moyen de communication avec le spectateur. C'est pourquoi s'il n'est point partisan d'un théâtre illusionniste, il ne renonce pas à utiliser l'illusion en tant que moyen d'expression lorsqu'il estime que tel drame l'exige: l'illusion cesse alors d'être la caractéristique d'un style pour devenir un matériau artistique. De même il choisit matières et procédés techniques en fonction des oeuvres et de leur mise en scène, sans se limiter a priori à une gamme restreinte. Ce qui compte, c'est d'exprimer la réalité profonde du drame. Mais ce réalisme-là n'a rien à voir avec le naturalisme: il impose au scénographe de choisir les couleurs et les formes (fussent-elles abstraites), les matières et les techniques

(fussent-elles les plus surprenantes) qui rendront le mieux compte de l'idée fondamentale et de l'univers de l'oeuvre.

On comprend donc que Svoboda n'affiche point à l'égard des techniques modernes les méfiances, voire le mépris, qu'elles suscitent chez certains artistes qui, sous prétexte de maintenir le théâtre dans la „pureté“ de ses origines, se refusent à utiliser les moyens qu'elles proposent. Sa position est claire: les techniques modernes ont profondément modifié la sensibilité du spectateur et il serait absurde de ne point tenir compte de cette transformation. Le théâtre d'aujourd'hui en est bien souvent resté aux pratiques artisanales, mais il „a droit aux nouvelles techniques comme les maisons modernes ont droit aux ascenseurs, aux buanderies ou aux séchoirs“. L'important est de les utiliser à bon escient, de se rappeler qu'avec l'électricité on peut tuer un homme ou le guérir, en un mot de s'en rendre maître. Pour Svoboda la technique n'est pas un but, mais un moyen et une aide. Elle ne doit jamais apparaître comme un obstacle entre l'oeuvre et le public, mais grâce au jeu de ses mécanismes invisibles elle doit faciliter la perception et la compréhension du drame par le spectateur.

S'il est un domaine où l'originalité de Svoboda se manifeste avec le plus de force, c'est bien celui de l'espace et de la lumière. Il sait que son premier travail est d'organiser le volume de la scène au service



du drame et du jeu de l'acteur. L'acteur ayant trois dimensions, il sait que le meilleur moyen de garantir l'unité plastique du spectacle est de construire la scène en volume au lieu de la livrer à la prolifération des surfaces peintes. Mais à une époque dominée par les notions de mouvement et de dynamisme il rejette la conception traditionnelle du décor fixe conçu pour chaque scène et tend à lui substituer un dispositif scénique entièrement mobile, un espace modelable que définissent des éléments dont le déplacement permet de conférer au spectacle un rythme propre qui respecte la continuité et la discontinuité de l'oeuvre, qui traduit la progression, souligne les rapports psychologiques ou dramatiques, met en valeur l'idée majeure de la pièce: „Je souhaite, déclare-t-il, avoir une scène cinétique, où le mouvement deviendra une loi, une scène qui pourra changer de forme, de structure, durant le drame et selon ses besoins, son mouvement propre, et naturellement en accord avec son contenu“. Pour une telle conception la machinerie traditionnelle et les scènes tournantes classiques sont trop stéréotypées, dans la mesure où elles imposent des mouvements prédéterminés: Svoboda préfère donc concevoir le dispositif propre à chaque mise en scène (plateaux roulants ou coulissants, plateaux mobiles, plateaux basculants, plateaux tournants multiples, podiums sur élévateurs hydrauliques, etc. . .) qui correspond plus exactement

à ses besoins et lui permet de faire de l'espace scénique le reflet plastique et agissant du drame. Ainsi pour *Hamlet* monté au Théâtre National de Prague en 1959 imagine-t-il de créer un décor composé de 24 panneaux recouverts de plastilique noire de 3 mètres de large sur 9 de haut. En se déplaçant parallèlement au cadre de scène ces panneaux modifient l'espace scénique et évoquent les divers lieux de l'action, en même temps que leurs lignes verticales s'opposant aux horizontales du plateau semblent refléter le conflit de la Renaissance et du Gothique qui est au centre de la pièce.

Lorsqu'il crée les décors des *Propriétaires de clefs* de Kundera (1962), Svoboda conçoit deux podiums complétés par quelques accessoires typiques (les deux pièces de l'appartement des Krůta) qui glissent sur rails pour s'approcher plus ou moins du public selon l'action et l'importance relative des dialogues qui y sont prononcés simultanément: solution qui met merveilleusement en valeur les rapports entre les personnages, et souligne, tout en la clarifiant, l'évolution psychodramatique. Dans les scènes de „vision“ (retour en arrière, projection vers l'avenir, etc. . .) les podiums gagnent le fond de la scène, des dispositifs cache-écran à diaphragme camouflent les deux parois qui limitent à l'arrière les pièces de l'appartement des Krůta, et le spectateur découvre un espace abstrait





[1958] THÉÂTRE NATIONAL PRAGUE / FRANTIŠEK HRUBÍN / UN DIMANCHE D'AOÛT

où le jeu de faisceaux lumineux dirigés sur un miroir qui les renvoie vers les premiers plans de la scène crée une perspective lumineuse irréaliste.

Le dispositif de *Roméo et Juliette* (1963) comprend notamment un large cadre en épaisseur dont les panneaux latéraux peuvent se déplier vers le public. En avant de ce cadre un vaste proscenium comporte, côté jardin, un système de podium mobile (tour à tour fontaine, lit ou tombeau), côté cour un escalier descendant vers les dessous et bordé latéralement d'un mur parallèle au cadre de scène, mur qui s'élève ou s'abaisse à volonté, quitte à disparaître totalement. En arrière du cadre, des panneaux en caisson qui glissent parallèlement à celui-ci, un vaste podium mobile en hauteur, et le balcon aux fines arcatures qui demeure constamment présent durant le spectacle, mais avance plus ou moins vers le public. Extraordinaire mobilité de ces divers éléments dont le mouvement s'adapte au rythme de l'action, assure une succession des scènes sans rupture et agit sur le spectateur à la manière d'un fluide poétique, tandis que la beauté des proportions et le rapport variable de l'acteur à l'espace suffisent à créer l'impression humaniste de la Renaissance tout en laissant à l'oeuvre shakespearienne son efficacité actuelle.

Pour *Le Trouvère* de Verdi (1966) l'élément central de décor est double: il se compose de deux plateaux tournants carrés dont chacun est doté d'une tour. Au gré de l'action les tours se rapprochent ou s'éloignent, traduction plastique du contenu de l'oeuvre, image d'une dualité, du conflit qui oppose les deux frères. Cet exemple montre clairement comment Josef Svoboda conçoit ses décors à partir d'une idée majeure, il montre aussi que la cinétique scénique n'a rien de gratuit: si elle correspond à certaines tendances parmi les plus vivantes de l'art moderne, Svoboda l'utilise à des fins d'expression dramatique.

Svoboda accroît encore les possibilités d'expression spatiale de sa scène en recourant parfois au jeu de miroirs qui créent une nouvelle dimension ou introduisent un élément surnaturel. Dans *La Flûte enchantée* par exemple ou dans *La Vie des Insectes*, mieux encore dans *Hamlet* présenté à Bruxelles en 1965: là encore des éléments mobiles construits, imbriqués les uns dans les autres (plate-forme, mur, escalier, etc. . .) s'avancent plus ou moins vers le public. Mais à l'arrière de ces éléments un vaste miroir incliné à 45° réfléchit leur mouvement à la verticale et le jeune Hamlet, au lieu de s'adresser au spectre de son père, dialogue avec lui-même ou plutôt avec son image reflétée à l'horizontale.

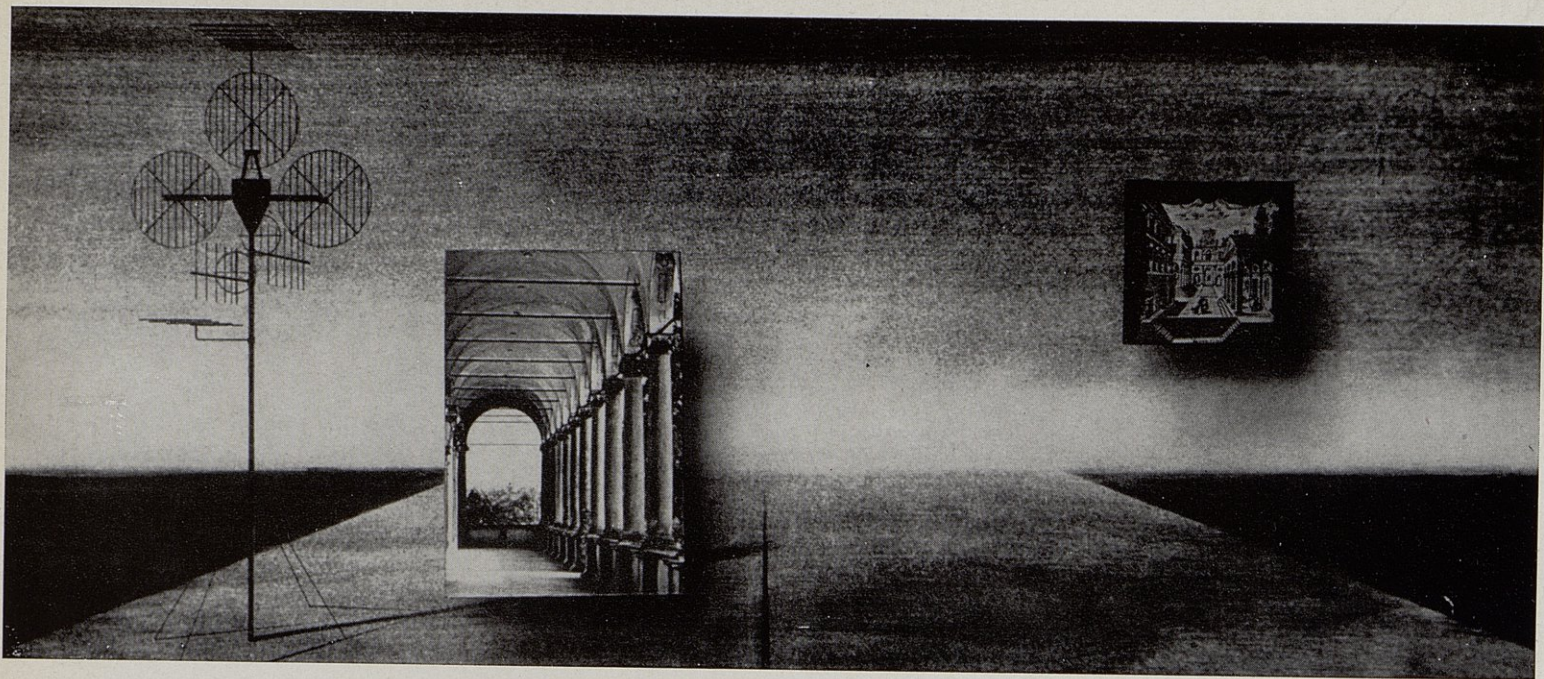
La mise en valeur de l'espace scénique implique une utilisation concertée de l'éclairage scénique. Svoboda en connaît les pouvoirs et il y prête une attention toute particulière: il sait que la lumière construit l'espace, l'anime ou le dématérialise, crée l'ambiance ou suggère une présence. Il n'hésite donc pas à en accroître les possibilités non seulement par l'utilisation de techniques spéciales (basse tension, etc. . .), mais encore par l'emploi de procédés comme le rideau de lumière ou le faisceau réfléchi. Cette lumière peut être également la source de projections fixes ou mobiles, et la projection est, avec l'espace et la cinétique, le domaine où Svoboda se livre à ses recherches les plus audacieuses. Certes son originalité n'est point d'avoir eu recours au décor projeté, car cette technique n'était point nouvelle, mais d'avoir compris que la projection multiple permettait de faire éclater les structures traditionnelles de l'espace et de provoquer une perception nouvelle de la réalité.

Son nom est lié au Polyeccran et à la Laterna Magika dont il est l'inventeur. Le Polyeccran, système de projection simultanée sur plusieurs écrans répartis dans l'espace. La Laterna Magika, qui allie la projection cinématographique (trois projecteurs de 35 mm, écrans multiples mobiles et variables), la projection fixe (diaprojecteurs), le son stéréophonique, le jeu de l'acteur vivant, la danse... Cette alliance de l'acteur vivant et des projections multiples doit faire de la scène un organisme polyspatial où l'acteur est confronté de manière inédite avec lui-même comme avec le monde des objets, tandis que les écrans s'intègrent à la composition plastique de l'univers scénique.

Une telle technique était susceptible d'être appliquée à la mise en scène d'oeuvres théâtrales et Josef Svoboda ne cesse de poursuivre ses expériences dans cette direction. Dès 1959 pour la pièce de Topol *Leur Jour* il combinait le jeu de l'acteur aux projections fixes et cinématographiques dont le rythme s'accordait à celui du drame comme au mouvement des plateaux qui apportaient sur la scène les éléments plastiques. La scène était alors dotée de neuf plans de projection, qui pouvaient apparaître ou disparaître à volonté, et Svoboda devait déclarer à propos de cette réalisation: „Décomposant et recomposant l'espace, nous avons employé les images d'un point de vue cubiste et pour créer une vérité poétique entièrement nouvelle“. *Intolleranza* de Luigi Nono au Théâtre de la Fenice à Venise en 1961, *Roméo, Juliette et les ténèbres* de J.F. Fischer au Théâtre National de Prague (1963) étaient autant d'étapes dans l'expérimentation de ces formules nouvelles, mais avec la réalisation d'*Intolleranza* à Boston (1965) Svoboda franchissait un nouveau pas qu'il considère lui-même comme très important: il introduisait au théâtre les techniques les plus modernes de la télévision qui lui permettaient de projeter sur des écrans répartis sur la scène du théâtre l'image télévisée prise au même moment dans des salles de répétition (scènes de chœur, etc. . . ; parties graphiques: journaux, textes, slogans, etc. . .) et de l'unir avec un synchronisme parfait à l'action scénique. Lors d'une scène de discrimination raciale les spectateurs découvraient même leur image projetée sur écran et d'un seul coup, l'image passant du positif au négatif, ils se voyaient transformés en noirs. Lorsqu'il dresse le bilan actuel de ses recherches, Svoboda estime que cette technique est beaucoup plus moderne que celle de la Laterna Magika qui recourait au film tourné à l'avance, beaucoup plus théâtrale aussi car elle permet de travailler dans l'instant, d'improviser, de transformer, et ceci sans laboratoire.

L'art théâtral vit d'un perpétuel échange entre l'oeuvre et les moyens d'expression scénique. S'il est vrai que l'oeuvre appelle certains modes de représentation, il est tout aussi vrai que la scène et ses moyens d'expression suscitent l'activité créatrice de l'auteur et l'influencent. L'histoire du spectacle est celle-même de ce rapport dialectique. L'originalité de Svoboda est de savoir utiliser les formules d'aujourd'hui au service des dramaturgies passées et présentes, tout en poursuivant une recherche artistique et technique qui met à la disposition de l'auteur dramatique les éléments d'un langage scénique radicalement nouveau et permet même d'envisager de nouvelles formes de spectacle.

DENIS BABLET

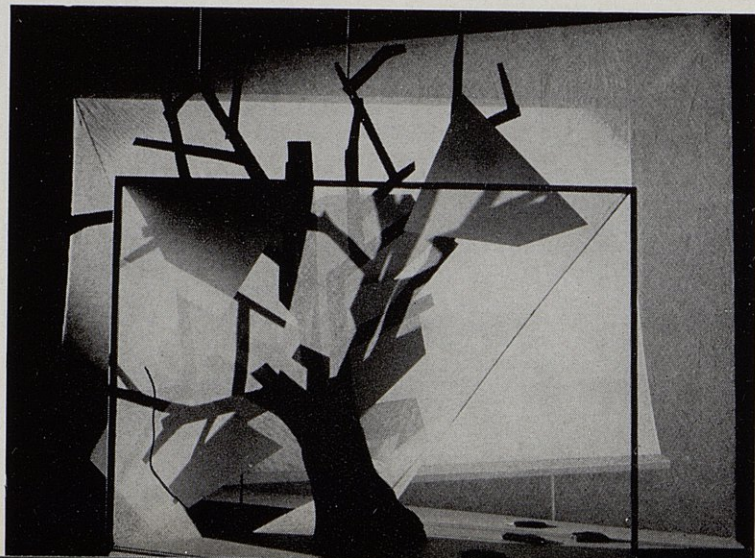


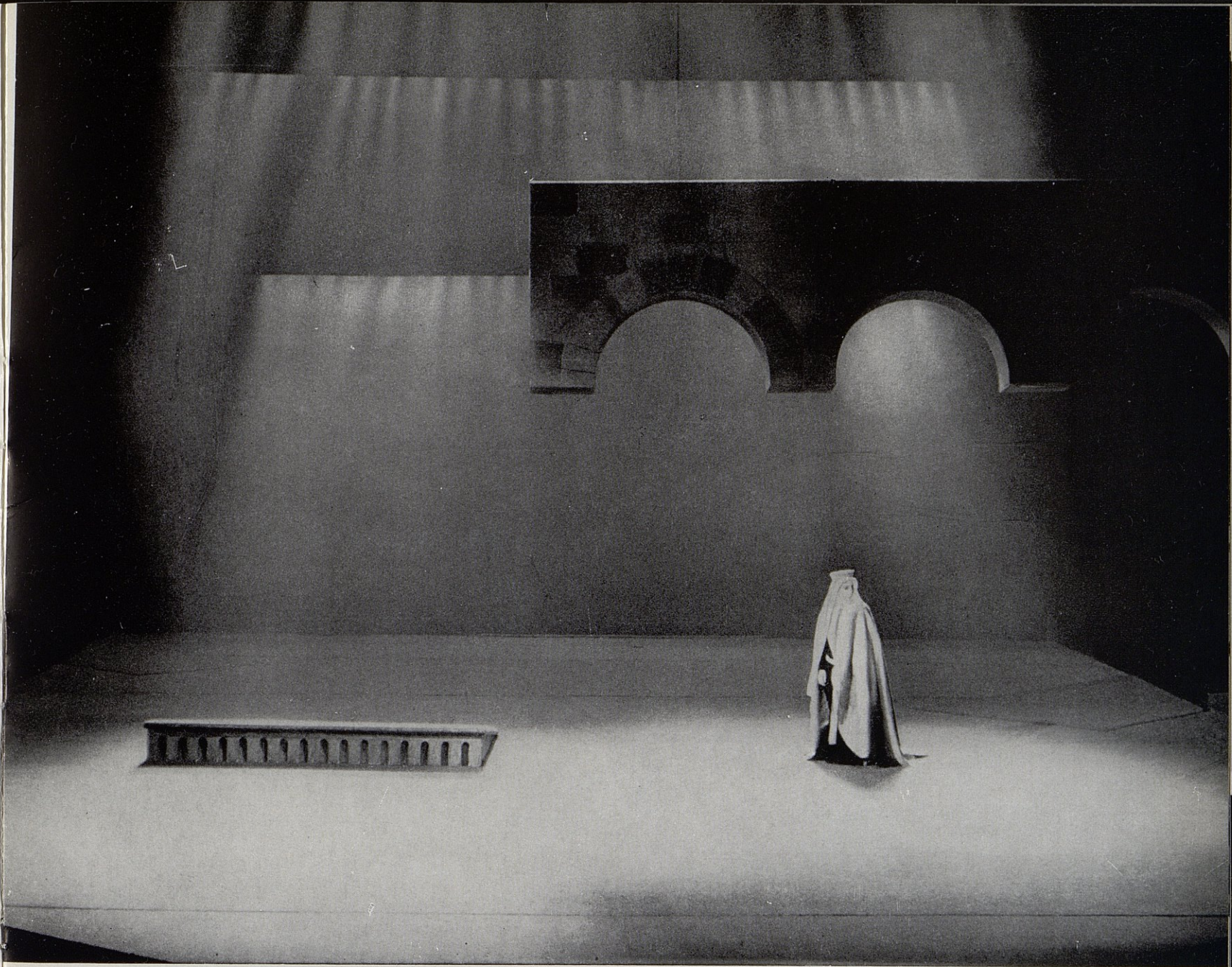
[1959]  
THÉÂTRE NATIONAL PRAGUE  
ALFRÉD RADOK / LATERNA MAGIKA



[1960]  
THÉÂTRE NATIONAL PRAGUE  
VÍTĚZSLAV NOVÁK / LA LANTERNE

[1960]  
THÉÂTRE NATIONAL PRAGUE  
A. P. ČECHOV / LA MOUETTE

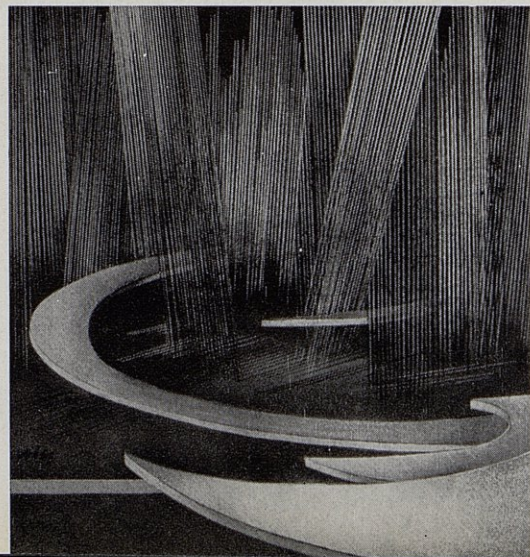


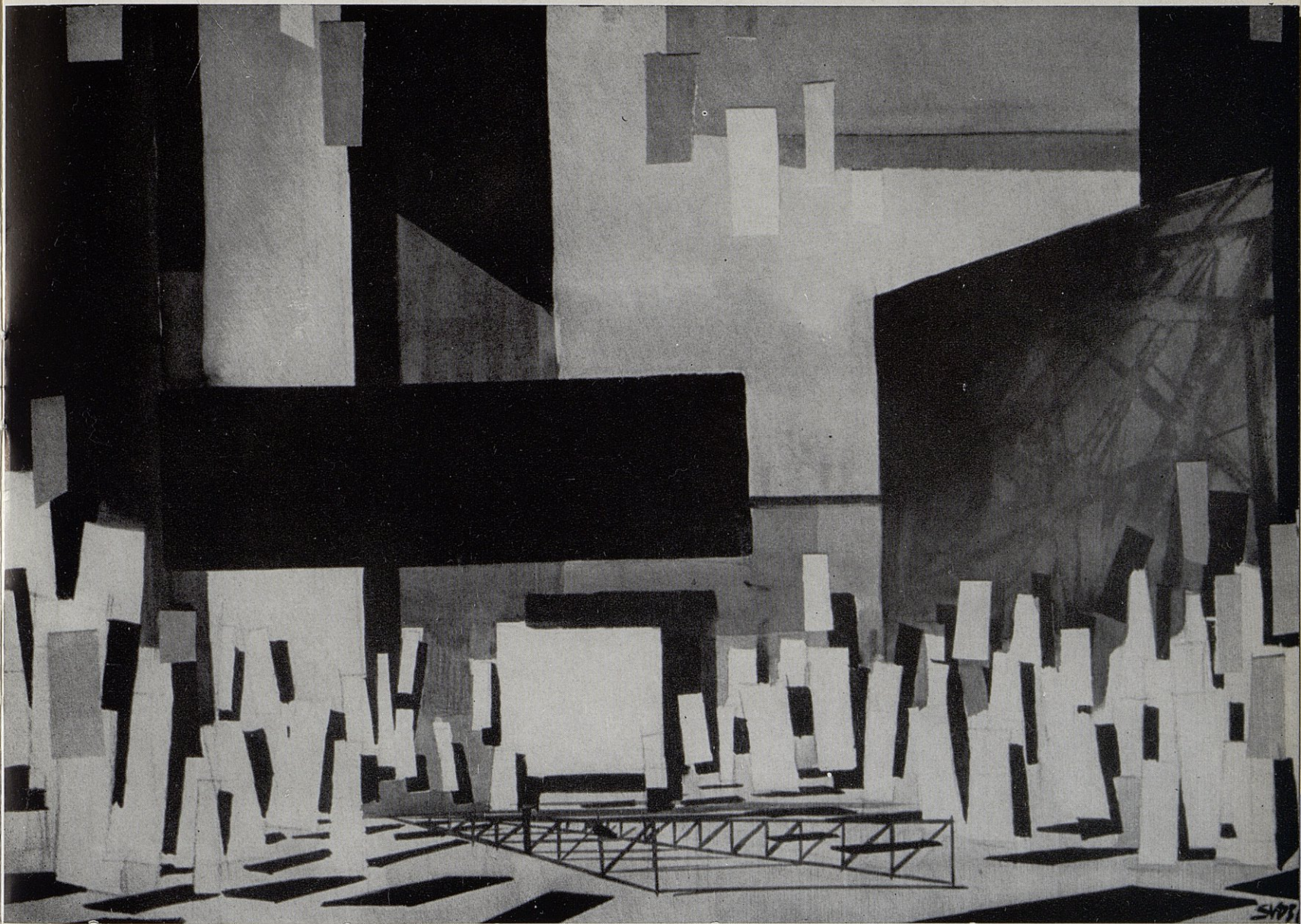


[1960] THÉÂTRE NATIONAL PRAGUE / J. K. TYL / DRAHOMÍRA

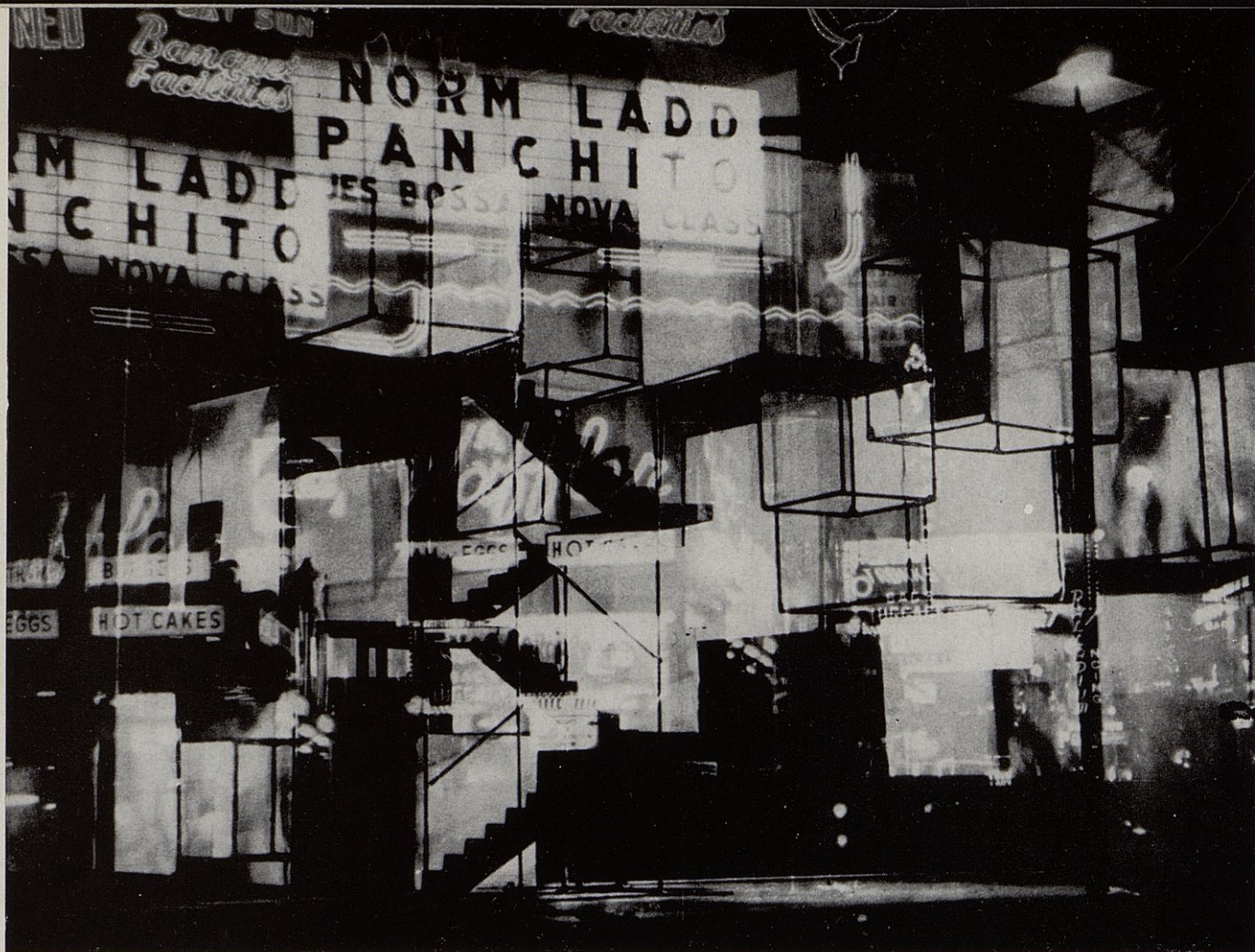


[1961]  
THÉÂTRE NATIONAL PRAGUE  
SERGEJ PROKOFJEV  
HISTOIRE D'UN HOMME VÉRITABLE

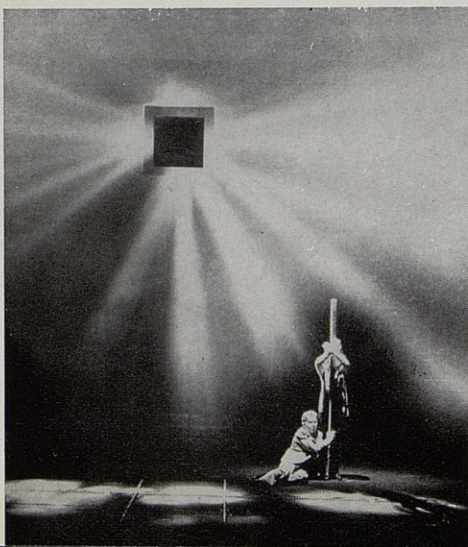




[1961] TEATRO LA FENICE VENISE / LUIGINONO / INTOLLERANZA

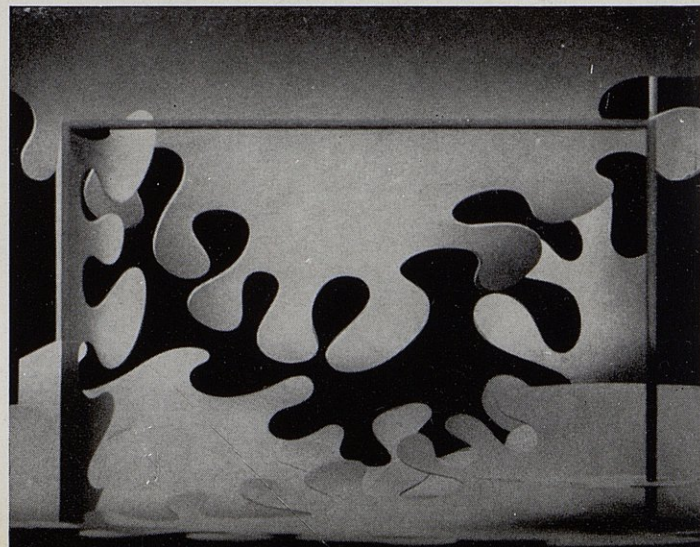


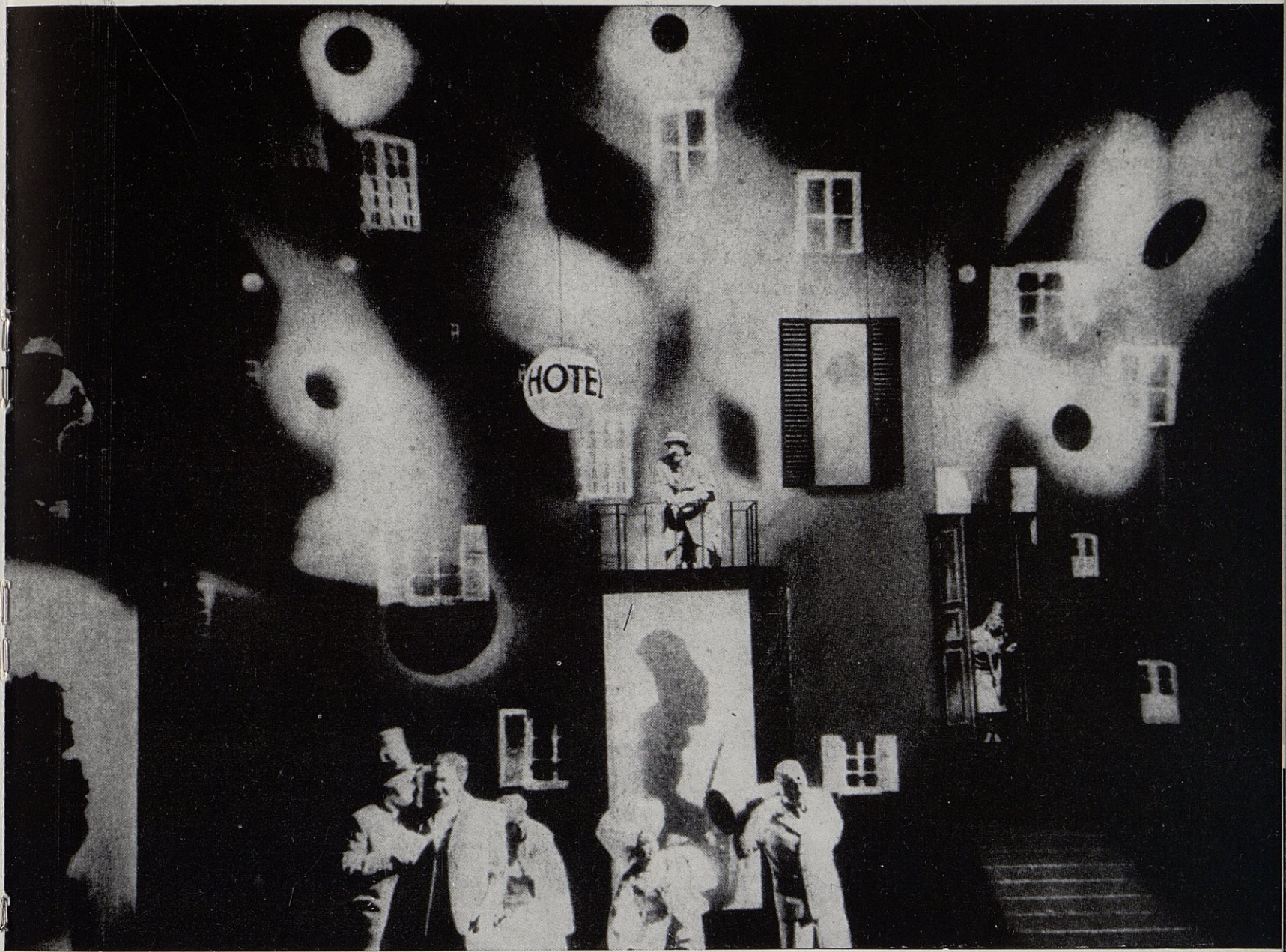
[1962]  
 THÉÂTRE  
 NATIONAL  
 PRAGUE  
 J. F. FISCHER  
 ROMÉO,  
 JULIETTE  
 ET  
 LES TÉNÈBRES



[1962]  
 THÉÂTRE NATIONAL  
 PRAGUE  
 MILAN KUNDERA  
 LES PROPRIÉTAIRES  
 DE CLEFS

[1963]  
 THÉÂTRE  
 OLDŘICH STIBOR  
 OLOMOUC  
 ZDENĚK FIBICH  
 LA TEMPÊTE



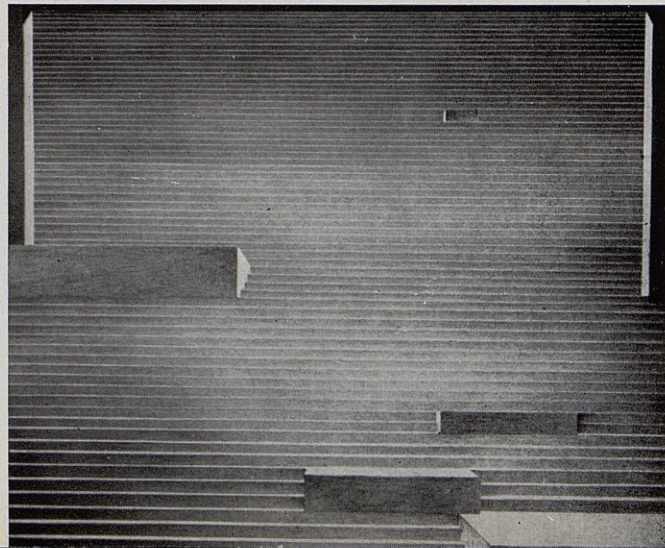


[1963] THÉÂTRE NATIONAL PRAGUE / BOHUSLAV MARTINŮ / JULIETTA

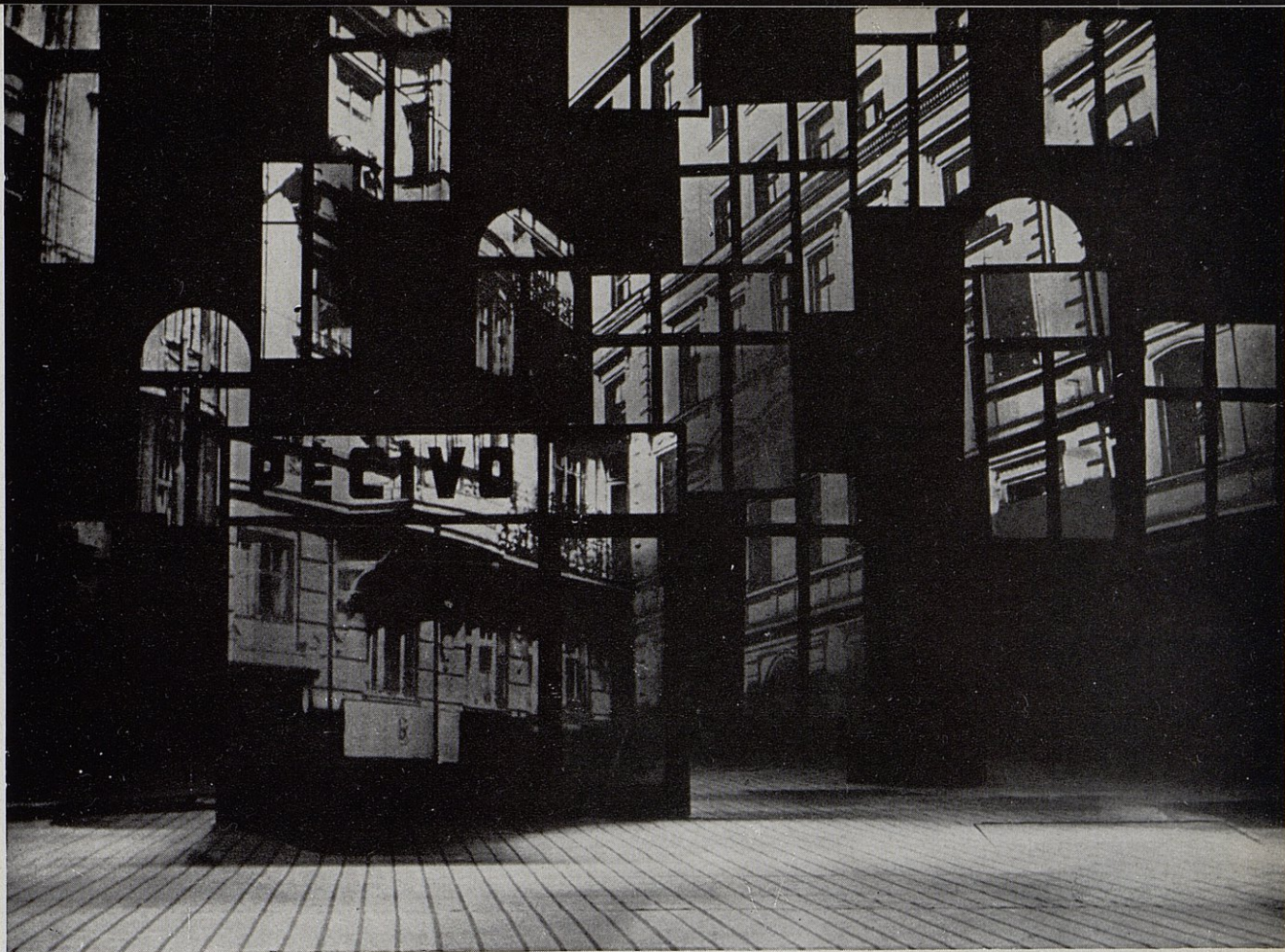




[1963]  
THÉÂTRE NATIONAL PRAGUE  
SOPHOCLE / OEDIPE ROI

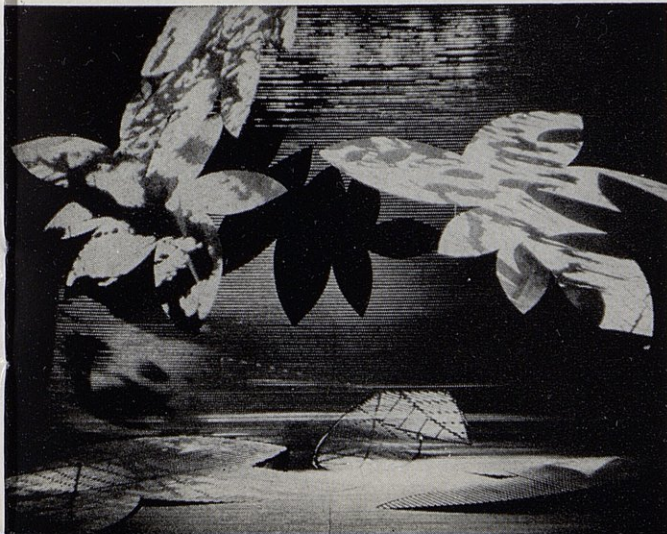


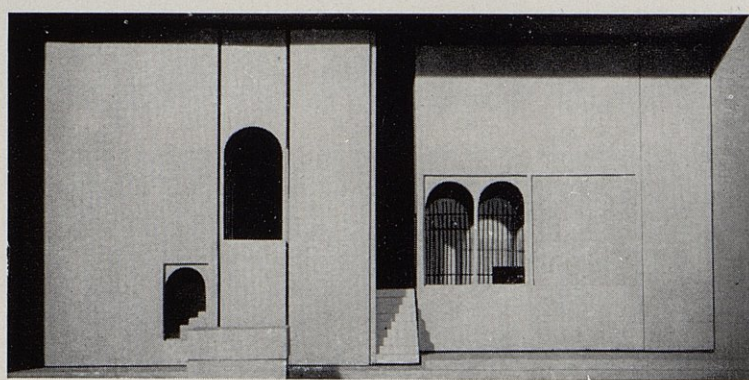
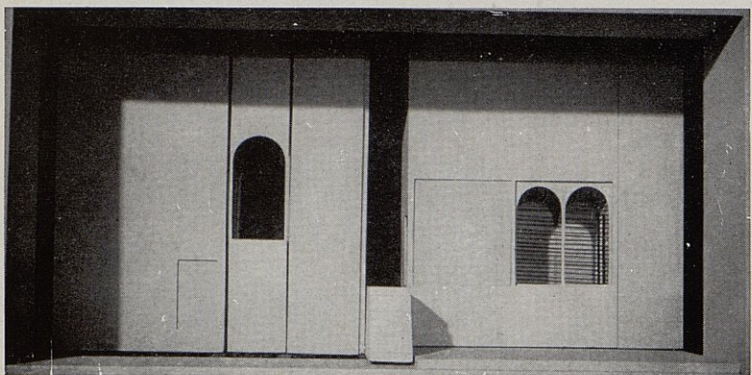
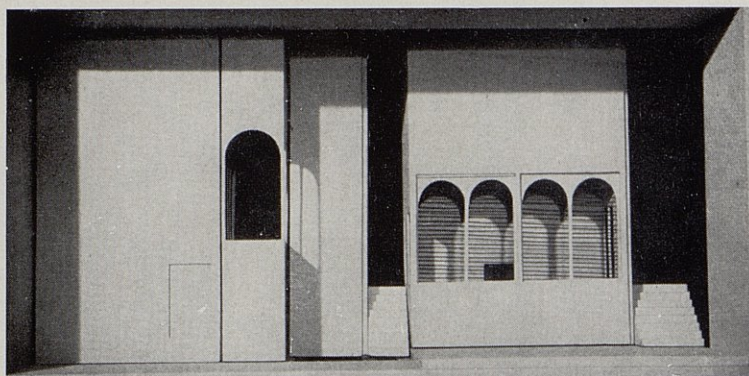
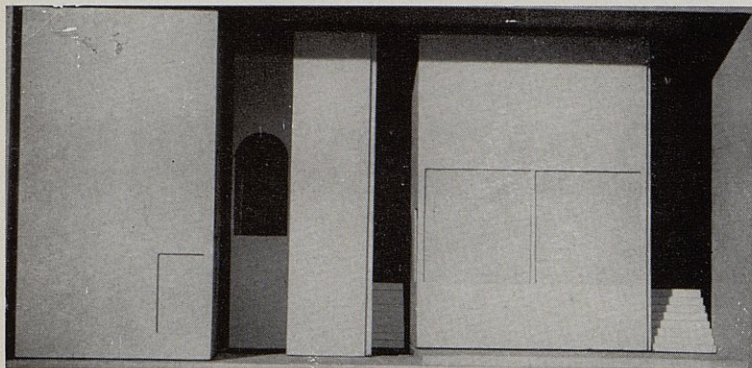
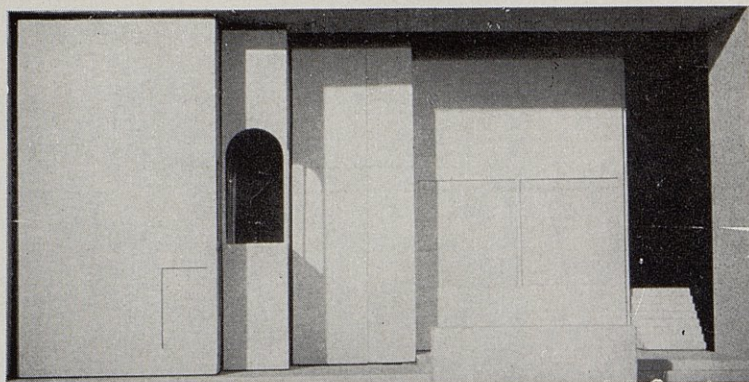
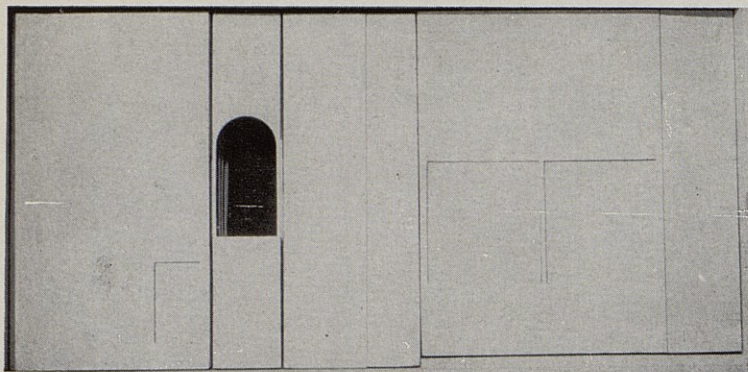
[1964]  
THÉÂTRE  
NATIONAL  
PRAGUE  
M. SLOMCZYŃSKI  
LA SOLITUDE



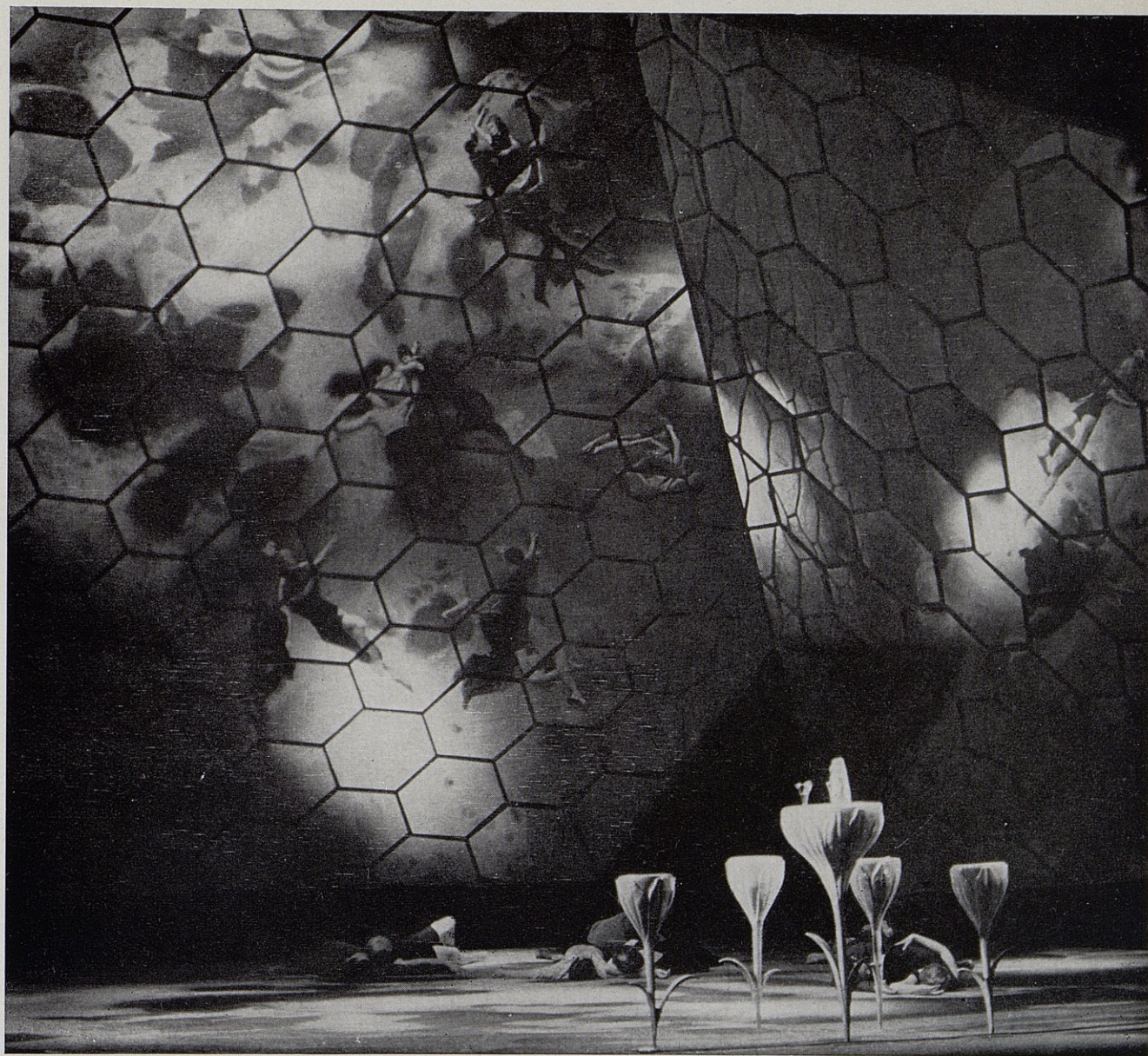
[1964]  
THÉÂTRE NATIONAL PRAGUE  
W. SHAKESPEARE  
LE SONGE D'UNE NUIT  
D'ÉTÉ

[1964]  
THÉÂTRE NATIONAL PRAGUE  
JOSEF TOPOL  
FIN DE CARNAVAL





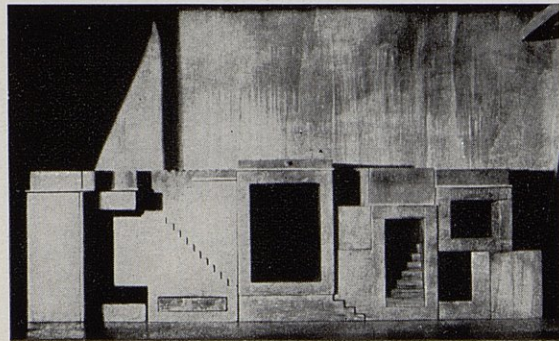
[1964] TEATRO MALLA HAVANE / W. SHAKESPEARE / ROMÉO ET JULIETTE



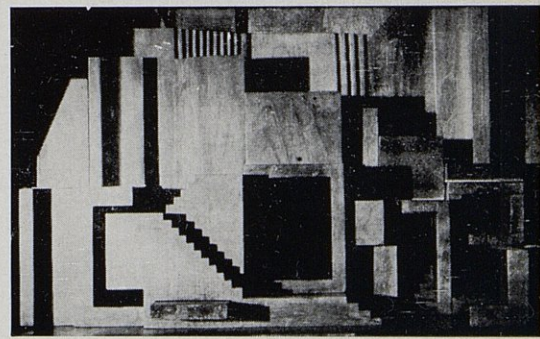
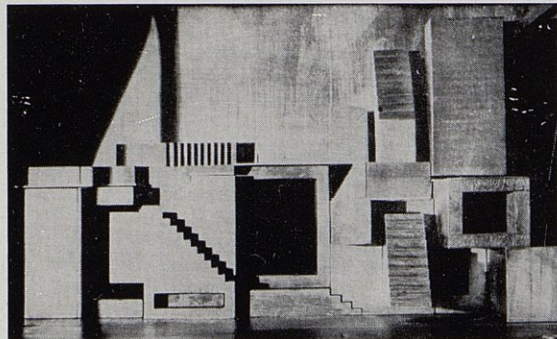
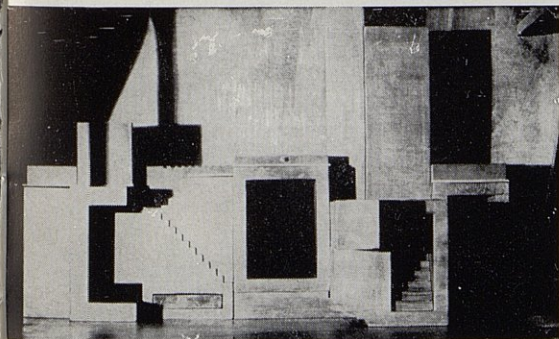
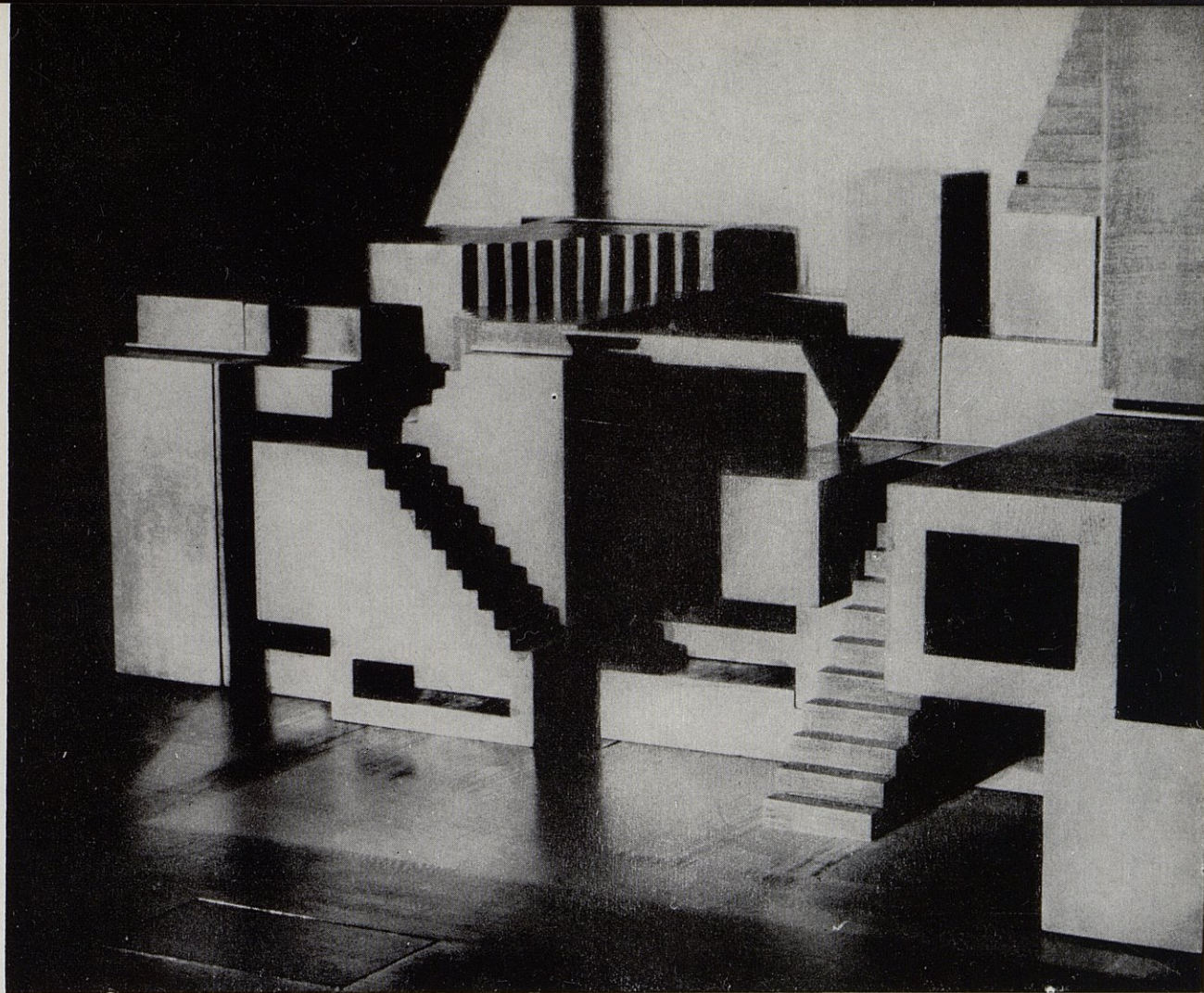
[1965] THÉÂTRE NATIONAL PRAGUE / KAREL ET JOSEF ČAPEK / LA VIE DES INSECTES

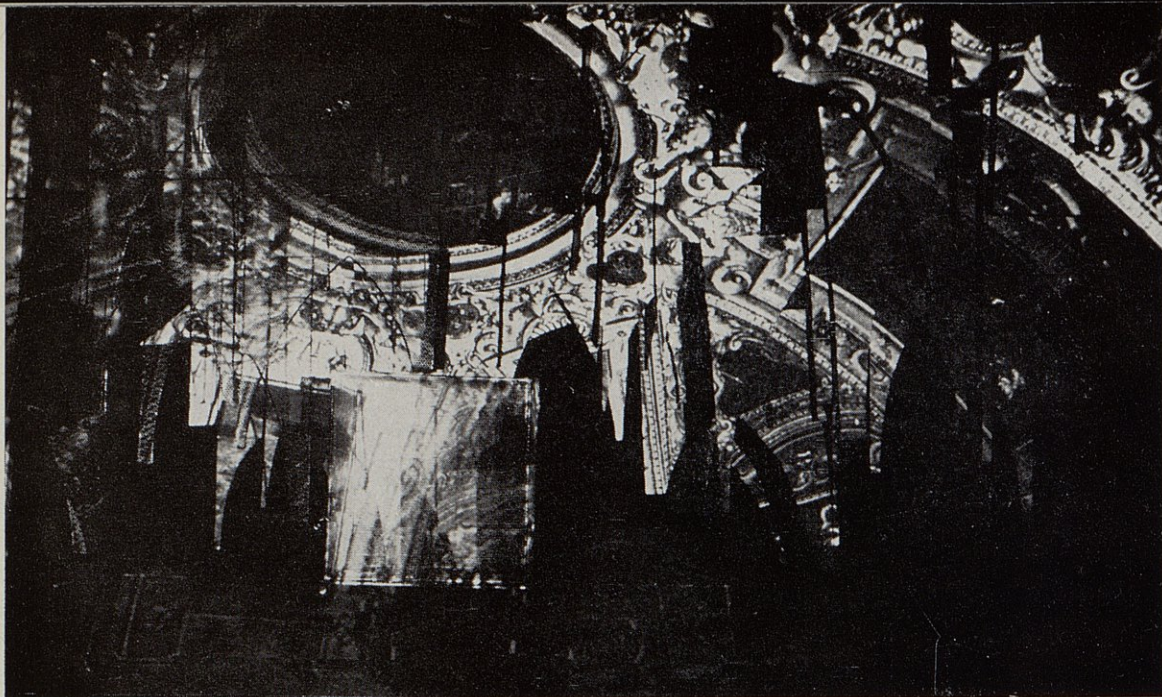


[1965]  
THÉÂTRE NATIONAL PRAGUE  
W. SHAKESPEARE / ROMÉO ET JULIETTE



[1965]  
THÉÂTRE  
NATIONAL  
DE BELGIQUE  
BRUXELLES  
W. SHAKESPEARE  
HAMLET

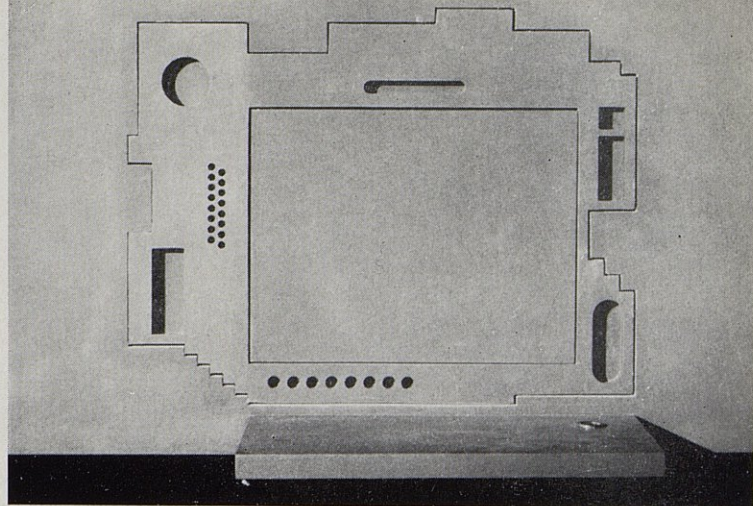




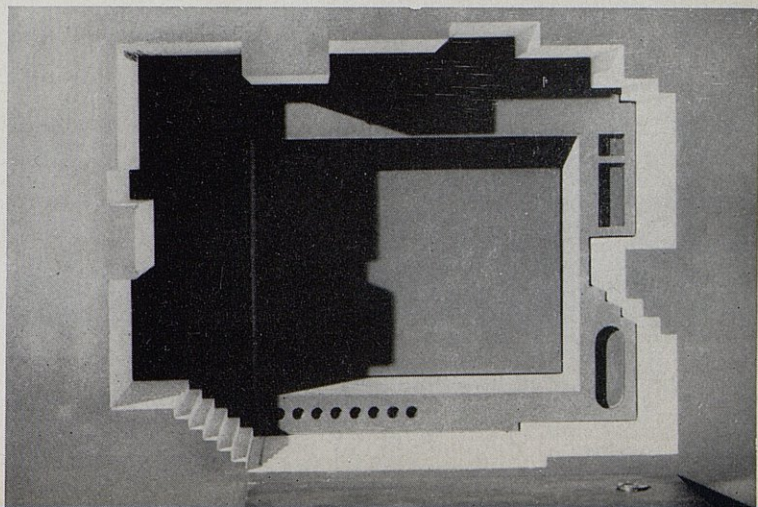
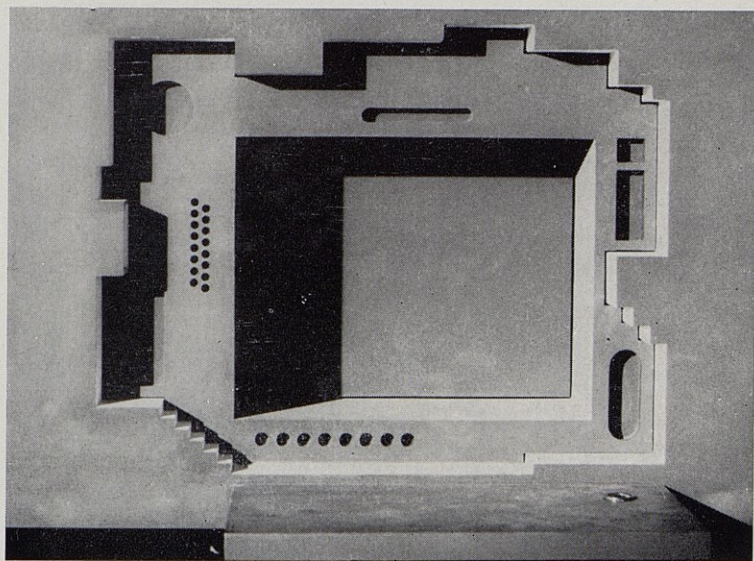
[1965]  
TEATR WIELKI  
WARSZAWA  
CHARLES GOUNOD  
FAUST



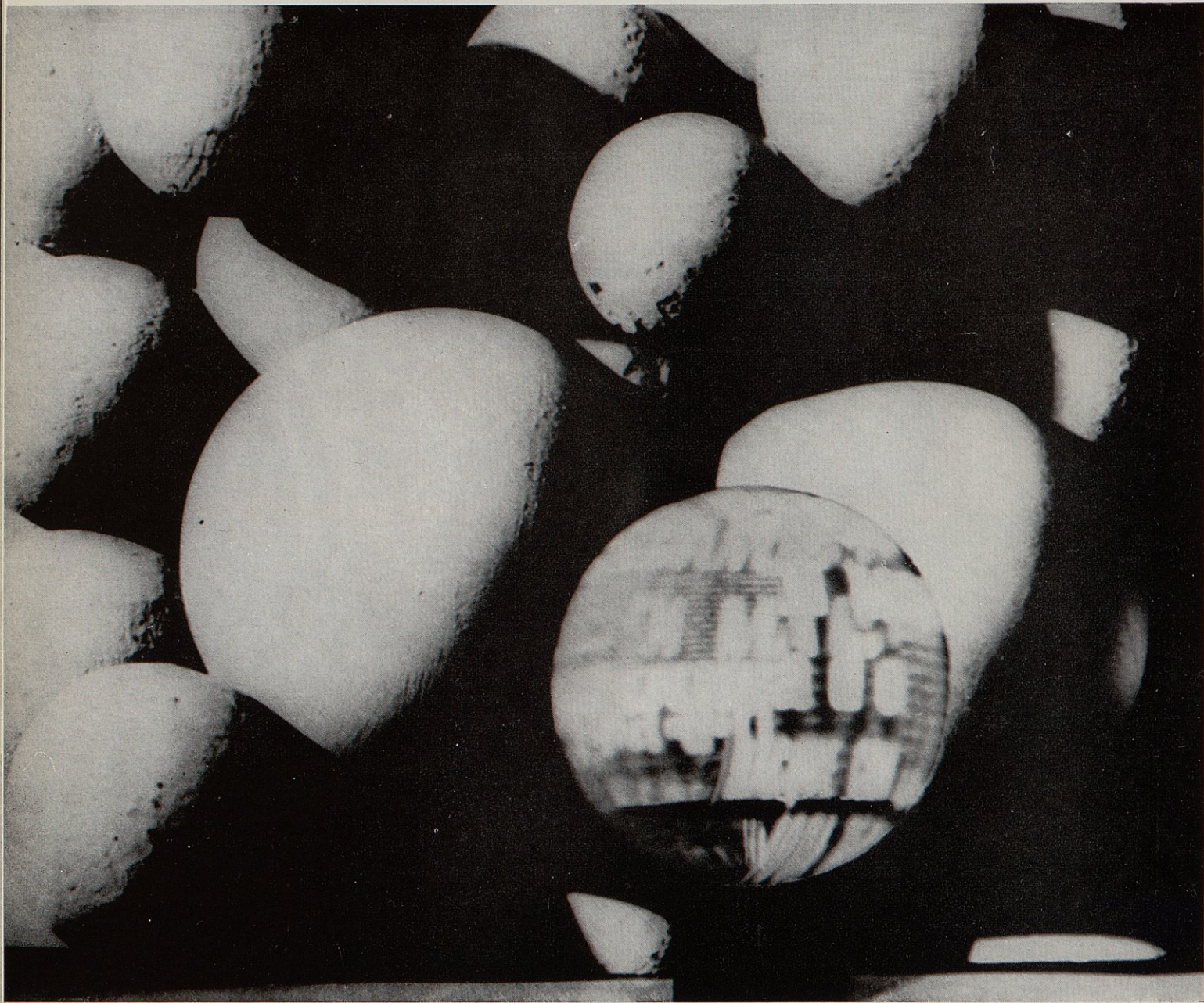
[1965]  
THÉÂTRE NATIONAL  
PRAGUE  
LEOŠ JANÁČEK  
L'AFFAIRE  
MAKROPULOS



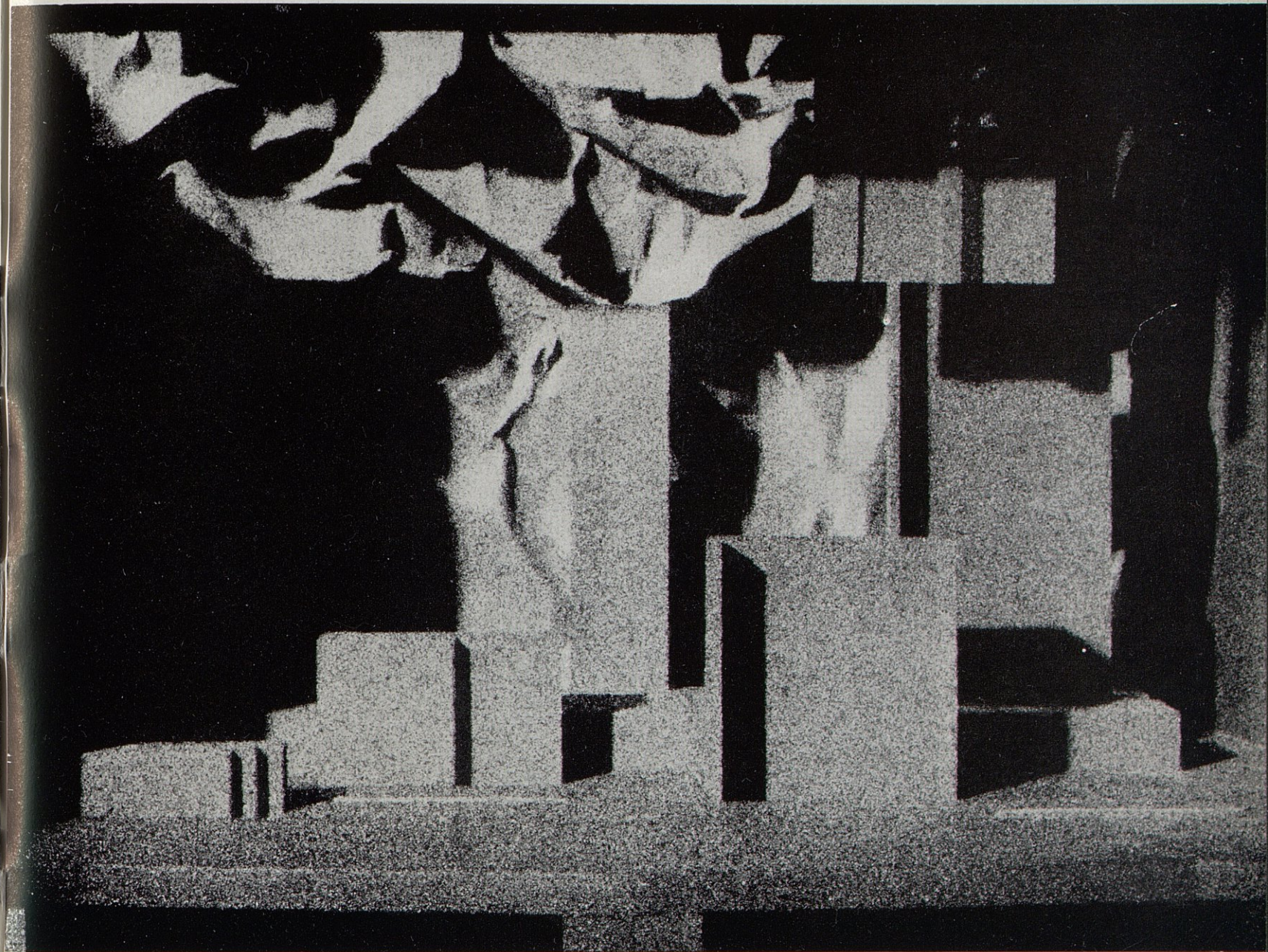
[1965]  
SOPHOCLE / ÉLECTRE  
ÉTUDE



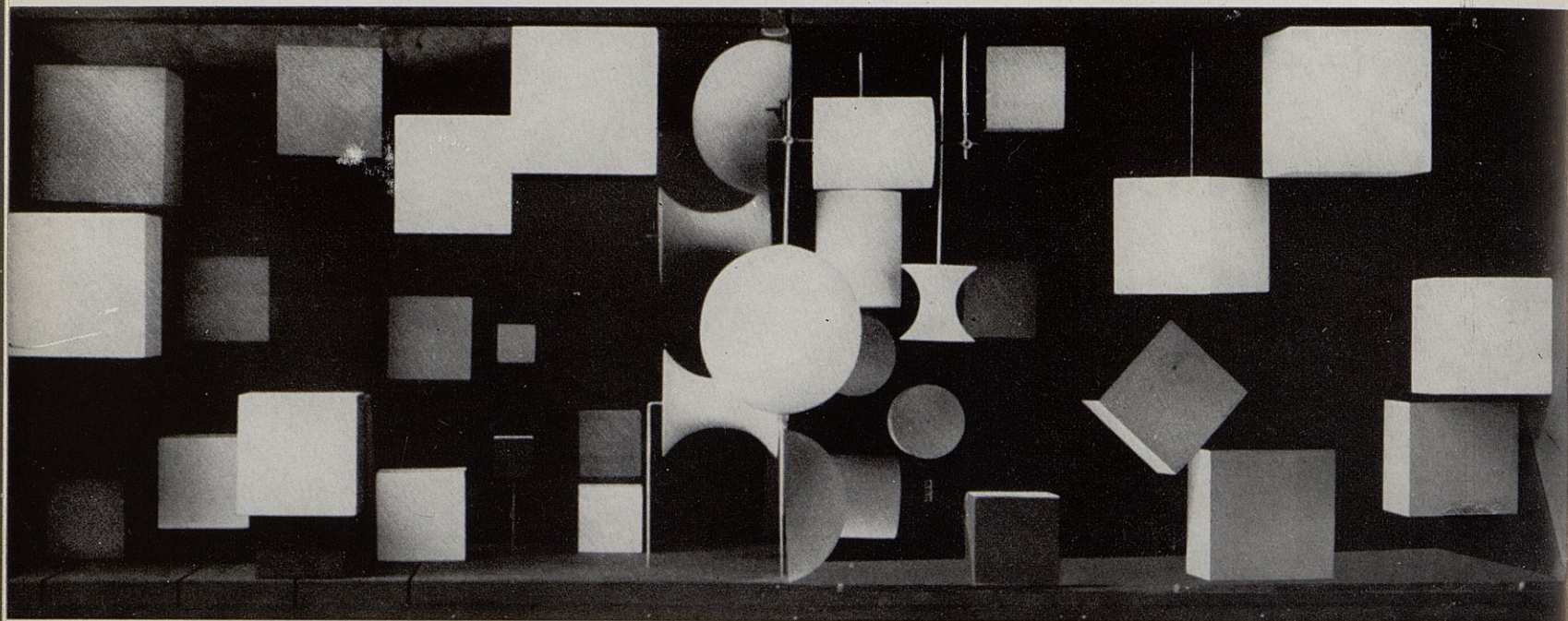




[1965] PICCOLO TEATRO LA SCALA MILANO / G. MANZONI / ATOMTOD

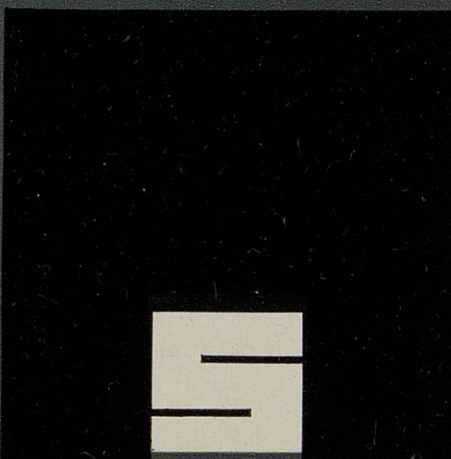
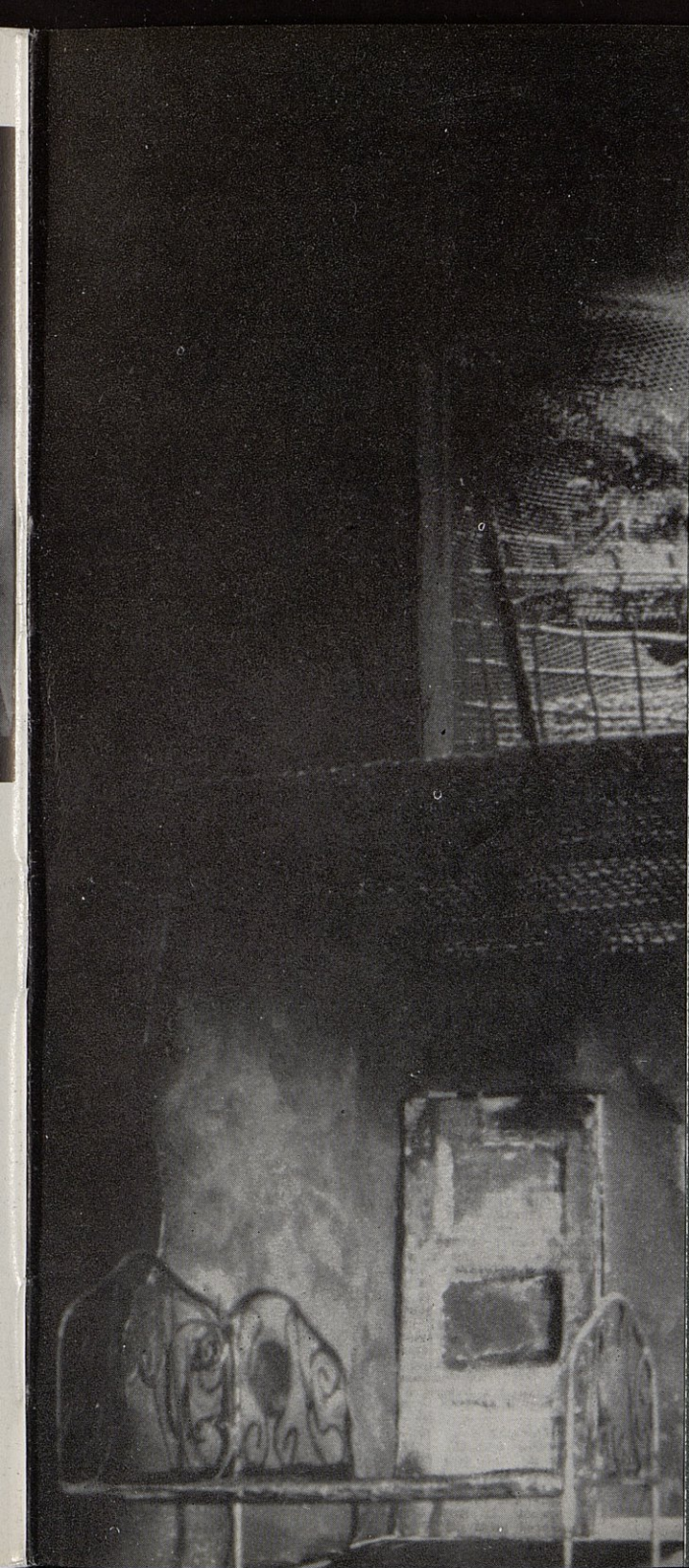


[1966] TEATRO SAN BABILA MILANO / W. SHAKESPEARE / MACBETH



[1966] EXPOSITION MONDIALE MONTREAL

[1965]  
TEATRO LA SCALA  
MILANO  
PONTI  
L'ALBERGO DEI POVERI



Édité par l'Institut du Théâtre,  
Prague 1, Valdštejnské nám. 3,  
comme 77e publication en langue  
française et anglaise.

Couverture et arrangement  
graphique par Bohuslav Blažej.  
Photographies par Miroslav Pflug,  
Zuzana Straková et Jaromír  
Svoboda.

© Divadelní ústav, Praha, 1967

Vytiskly Středočeské tiskárny, n.p.,  
prov. 04, Praha 1, Myslíkova 15

