

Le discours d'un espace alternatif : Ariano Suassuna au « Rio Scenarium » à Rio de Janeiro

Evelyn Furquim Werneck Lima
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Francisco José Leocádio Cabral
Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana

Introduction

L'expérience spatiale, aussi bien dans le théâtre que hors de lui, offre deux possibilités entre lesquelles toutes les théories de l'espace peuvent osciller : (i) On conçoit l'espace comme un espace vide qu'il faut remplir ; (ii) On considère l'espace comme étant invisible, illimité et dépendant de ses utilisateurs, à partir de coordonnées, de leurs déplacements, de leur trajectoire, comme une substance « à ne pas remplir, mais à développer ». A ces deux conceptions antithétiques de l'espace correspondent deux façons de le décrire : l'espace objectif extérieur et l'espace gestuel (cf. Lima & Caldeira, 2010a).

Patrice Pavis considère *l'espace objectif externe* comme l'espace visible, fréquemment frontal, remplissable et descriptif, où il distingue deux catégories : *le lieu théâtral*, c'est à dire l'édifice et son architecture, son inscription dans la ville, mais aussi le lieu prévu pour la représentation, ou encore, *l'espace scénique*, lieu où évoluent les acteurs et le personnel technique, c'est à dire l'aire de représentation proprement dite et ses prolongements dans les coulisses, le parterre et tout l'édifice théâtral (Pavis, 2003 : 141-142).

Les possibilités du *lieu théâtral* ont évolué en fonction de chaque culture et de chaque temporalité. Les relations spatiales ont surgi à partir de l'organisation de l'espace scénique, et plus particulièrement du développement de l'architecture des salles de spectacle. Dans la Grèce antique, les arts de la scène ont amené à l'amphithéâtre grec. Sur la scène principale, seuls les protagonistes occupaient l'avant-scène, entre la scène et le public, et avaient pour fonction d'exprimer les commentaires et les réactions du peuple face aux nobles et aux dieux. Il y avait ainsi une grande interaction entre les artistes et le public. C'était la même chose dans les amphithéâtres romains qui, bien que construits sur des structures en arche, au lieu d'être creusés dans la roche, avaient toujours une scène en forme d'arène.

Au Moyen-Âge, le Christianisme pourchassait le théâtre profane. L'Eglise ne permettait que la réalisation de « Mystères », et ceci sur le parvis ou dans l'édifice religieux lui-même. De ce fait,

encore au Moyen-Âge, les acteurs ne possédaient pas d'espace propre pour présenter leurs spectacles (Carlson, 1989 : 21) et devaient se limiter à des espaces peu glorieux, tels les charriots, tréteaux et places publiques.

Puis, comme théâtre de création collective, de jeux de scène avec masques et personnages types qui caricaturaient la société, la *Commedia dell'arte* a littéralement amené la professionnalisation du théâtre : les acteurs gagnaient leur vie en jouant dans les espaces publics, les rues ou les châteaux. Ces artistes étaient capables de représenter comédies, tragédies, tragi-comédies, pastorales et naturellement les farces. On a commencé à les voir vers 1550 et ils se sont perpétués dans l'histoire culturelle. Jusqu'à aujourd'hui la *Commedia dell'arte* caractérise des spectacles de type populaire. Si au Théâtre Olympique de Vicence (1585) les acteurs se tenaient encore près du parterre, peu après, la scène italienne reculée et frontale, à la recherche d'espaces créateurs d'illusion, maintenait les spectateurs assez éloignés (cf. Lima & Cardoso, 2010 : 30-37).

A partir de l'implosion de l'espace proposée par le concept d'*encenação* ou **mise en scène** à la fin du XIX^e siècle, et en particulier des considérations faites par André Antoine à ce sujet, il y a eu une révolution dans l'espace scénique quant (i) au rôle et à la fonction du quatrième mur ; (ii) à la définition de l'espace scénique comme contrepoint à l'espace narratif ; (iii) à la discipline des acteurs. Le critique Edélcio Mostaço dit que

L'espace scénique est entrevu à partir de ce moment comme une galvanisation des forces agissantes dans l'espace narratif, une recherche de l'adaptation entre les moyens (de l'infrastructure du langage scénique, de l'illumination et de la scénotechnique, etc.) et les fins (l'articulation des signes à l'intérieur d'un code scénique et de ses possibles décodifications par le spectateur) à accorder à la substance ultime du phénomène théâtral. (Mostaço, s/d).

Les révolutions scéniques du XX^{ème} siècle incluent les propositions de Gordon Craig, qui a établi dans les années 1920 une « cinquième scène » pour remplacer les quatre types d'espaces théâtraux : (i) l'amphithéâtre grec, (ii) l'espace médiéval, (iii) les tréteaux de la *Commedia dell'arte* et (iv) la scène italienne. Cette proposition d'une cinquième scène représentait le remplacement d'une scène statique par une scène cinétique, et pour chaque type de mise en scène, un type spécial de lieu scénique. L'illumination a reçu un traitement inédit jusqu'alors. Craig a fait projeter la lumière verticalement sur la scène et frontalement au moyen de projecteurs placés au fond de la salle, et, proposition innovatrice, les lumières des coulisses et de la rampe ont été supprimés. Dans ce sens le théâtre aurait pour objectif d'absorber ces nouvelles technologies pour les transcender, transformant ainsi la problématique des technologies de communication dans la culture contemporaine (Lima, 2006 : 20).

A la suite des expériences de Jacques Copeau et André Barsacq, qui, depuis les années 1930 jouaient sur les places, dans les hospices et les monastères, d'innombrables metteurs en scène ont commencé à utiliser des espaces alternatifs. Vers les années 60-70, pour susciter une plus grande interaction entre le public et les acteurs, et faisant souvent du théâtre un geste politique, divers groupes dans le monde ont abandonné l'édifice théâtral proprement dit et sont partis à la recherche d'espaces alternatifs, soit dans l'espace public lui-même des villes, soit dans des espaces conçus pour d'autres usages, et qui sont réappropriés comme espaces théâtraux.

Dans le livre canonique *Places of Performance* (1989), Marvin Carlson étudie les caractéristiques du théâtre depuis les temps médiévaux, époque où la rue et la cathédrale étaient utilisées pour les activités théâtrales. D'ailleurs, dans une conférence récente (août 2012) Carlson mentionne d'innombrables groupes européens et nord-américains qui se proposent de jouer dans des lieux inhabituels.

Dès lors, le théâtre ne se destine pas seulement à occuper un espace physique – réel, quotidien, concret – mais cherche à le transposer, et même s'il fait usage de l'espace réel, il prétend créer un espace où les symbolismes puissent être révélés. Les metteurs en scène, en créant les espaces de la scène, produisent des sens, construits à partir d'une expérience particulière. On considère que les sens que les artistes créent au moyen de l'espace dans leurs œuvres se rapportent à des expériences spatiales déjà vécues ou vivement souhaitées. Comme le dit Gaston Bachelard (1993), ces expériences sont réélaborées, et constituées des mémoires et désirs de l'artiste.

I Du magasin d'antiquités à la boîte de nuit : un « espace trouvé »

En 1989, au cours de l'interview accordée à Gaël Breton et publiée dans *Théâtres*, Ariane Mnouchkine a introduit le concept d'espace « trouvé » (Breton, 1989, *apud* Oddey et White, 2008 : 148). L'expression d'« espace trouvé » était incompréhensible pour beaucoup d'architectes spécialistes du théâtre, mais pour les artistes d'avant-garde l'« espace trouvé » annonçait clairement que le théâtre contemporain était différent de ce qu'il était en général et de celui qui est encore représenté dans les théâtres traditionnels. Le concept d'« espace trouvé » implique l'usage créatif d'espaces inhabituels, en d'autres termes de milieux dont le potentiel dramatique dépendra de la main de l'artiste, c'est à dire de la créativité de l'artiste qui modifie, transforme, (ré-)élabore l'espace et interfère dans le projet. Ce concept a permis de penser que « le spectacle ne devrait déjà plus se limiter à la scène, mais devrait envahir l'espace entier. » (Oddey et White, 2008 : 148).

On a clairement appréhendé ce concept dans l'analyse du spectacle de Suassuna, puisque la metteuse en scène Elza de Andrade a commandé au scénographe Colmar Diniz un espace « trouvé »

dans une boîte de nuit – magasin d'antiquités, pour représenter l'histoire du nordestin Joaquim Simão.

L'édifice du « Rio Scenarium »

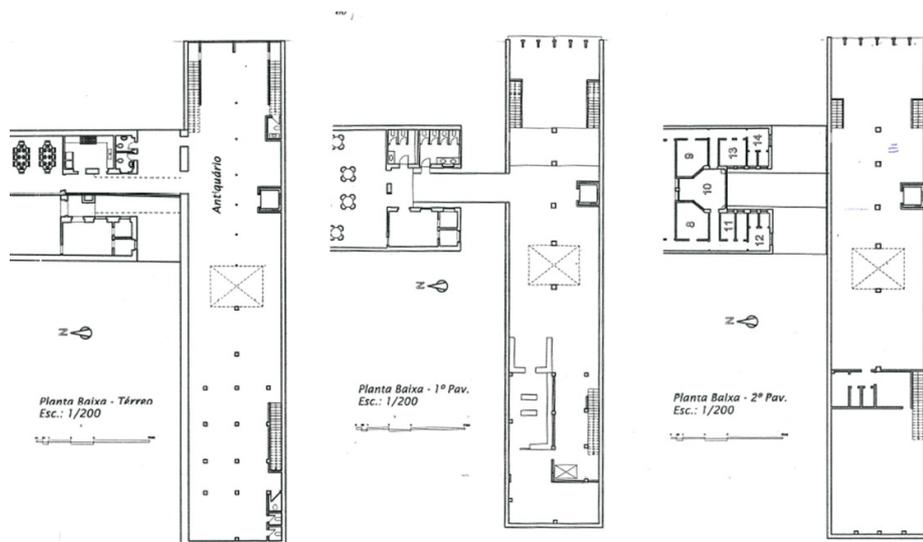
Quand on élabore une synthèse du passé des arts scéniques dans les théâtres de Rio de Janeiro, on constate la pluralité des influences et des emprunts formels présents dans notre Histoire Culturelle, mais on voit que le théâtre brésilien est resté déphasé durant de longues décennies par rapport aux innovations européennes (Lima, 2006 : 87). Curieusement, c'est pour représenter une pièce d'un auteur qui défend notre culture nationale que la production du spectacle *Farsa da Boa Preguiça* a inauguré un espace inhabituel pour une représentation théâtrale ; une édification dans le centre de Rio de Janeiro construite pour un usage résidentiel, et qui abritait un magasin d'antiquités à l'époque du montage (Fig. 1).



[Figure 1 : Façade de la maison, la rue du Lavradio. Photo : Francisco Leocádio, 2014]

Dans le cadre d'une proposition de la Municipalité de Rio de Janeiro pour la revalorisation des maisons anciennes du centre historique de la ville, la zone connue comme *Área do Ambiente Cultural da Cruz Vermelha e Adjacências*, a bénéficié de travaux d'amélioration de l'espace public et de privilèges fiscaux pour la réutilisation d'immeubles protégés par la loi, parmi eux celui du « Rio Scenarium » qui a été restauré au n^o 20 de la Rue du Lavradio, et qui est aujourd'hui à la fois magasin d'antiquités et boîte de nuit ; c'est un espace pour la musique populaire : *choro*, *samba* et *gafieira*, faisant partie de la vie nocturne à Rio de Janeiro.

Cet immeuble est une édification à étages de la fin du XIX^e siècle, qui résulte de la jonction de maisons jumelles étroites de deux étages, le dernier étage ayant été ajouté à une époque plus récente, et dont la façade est de style éclectique d'inspiration classique. Le rez-de-chaussée, assez transformé, ouvre directement sur la rue, et on monte au premier étage par deux escaliers symétriques collés aux murs latéraux (Fig. 2). Tout l'espace est utilisé comme dépôt de meubles et objets anciens, destinés seulement à l'exposition et au plaisir des clients de la boîte de nuit.



[Figure 2 : Plans du rez-de-chaussée, du 1^{er} étage et du 2^{ème} étage. Dessin : Francisco Leocádio, 2001]

Pour une sémiologie de l'espace

Le théâtre, comme d'autres arts, se développe dans le temps et dans l'espace. Pour Patrice Pavis, l'alliance d'un temps et d'un espace constitue ce que Mikail Bakhtin, en littérature, appelle *chronotope*, soit l'unité dans laquelle les indices spatiaux et temporels forment un tout intelligible et concret. On peut donc dire que pour le théâtre, l'action et le corps de l'acteur se conçoivent comme l'amalgame d'un espace et d'une temporalité : le corps n'est pas seulement dans l'espace, il est fait d'espace, et de temps. Cet espace-temps est aussi bien concret (espace théâtral et temps de la représentation) qu'abstrait (lieu fonctionnel et temporalité imaginaire). L'action qui en résulte est soit physique, soit imaginaire. L'espace-temps-action est perçu comme un monde concret et comme un monde possible imaginaire (Pavis, 2003).

Quand il parle des instruments d'analyse du spectacle, Pavis se réfère aux outils indispensables à la réalisation d'une analyse, et énumère : la description verbale, la prise de notes, les questionnaires et les documents annexes, qui vont des photographies au matériel de divulgation. C'est avec cet outillage qu'on a mené cette étude.

On analyse dans cet essai, sur la base des études sémiologiques de Patrice Pavis, de quelle façon les signes de l'espace ont valorisé les signes verbaux de Suassuna dans la *Farsa da Boa Preguiça*, pièce dans laquelle l'auteur discute l'oisiveté créatrice du poète populaire.

Pavis fait clairement la différence entre l'analyse de la mise en scène et celle du spectacle :

A cette conception empirique (et courante) de la mise en scène, s'ajoute celle, utilisée ici, plus précise et technique, théorique et sémiologique, de système de sens, de choix de mise en scène. On fait donc une différence marquée entre l'analyse des spectacles, qui décrit de manière empirique et positiviste l'ensemble des signes de la représentation, et l'analyse de la mise en scène, qui propose une théorie de son fonctionnement global (Pavis, 2007).

Dans cet espace inhabituel a eu lieu la première de la pièce de Suassuna, dont on analyse ici le montage à la lumière de l'analyse de l'espace « trouvé ». Suivant Marvin Carlson, le lieu choisi pour une représentation devient fondamental. En effet, il n'est pas seulement un décor, il se transforme en personnage ou même en « auteur » de l'histoire, ceci dépendant de l'abordage du metteur en scène (Carlson, 2012).

On pense que l'espace choisi pour représenter la pièce est aussi un personnage : il s'agit d'une place du Nordeste du Brésil, espace où les autres personnages s'adonnent à un spectacle ressemblant à la *Commedia dell'arte*.

2. Suassuna et la *Farsa da Boa Preguiça* : un théâtre érudit au cachet populaire

Idelette Muzart-Fonseca dos Santos, l'une des plus grandes spécialistes d'Ariano Suassuna, distingue deux pièces importantes du répertoire de Suassuna : *A Pena e a Lei* [La Peine et la Loi] de 1959, suivie de *Farsa da Boa Preguiça* [Farce de la Bonne Paresse] de 1960.

Elles réintègrent l'espace théâtral nordestin puisqu'elles sont toutes deux montées à Recife et mises en scène par l'ami et compagnon des quinze dernières années d'activité théâtrale, Hermilo Borba Filho, avec lequel il fonde le Théâtre Populaire du Nordeste (TPN). Les deux pièces traduisent la maturité du dramaturge, qui assume ses choix avec lucidité et les défend devant une critique souvent pugnace. Il y discute la possibilité de survie de la culture populaire observée de l'intérieur, face à la pression déformatrice du dirigisme et à la mystification de la plupart des mécénats (Santos, 2008).

En s'intéressant au Mouvement Armorial dans l'œuvre artistique de Suassuna, Santos s'est approfondie dans l'histoire du mouvement, qui comprend le théâtre, les arts plastiques et la musique (Santos, 1999).

La survivance de la culture populaire nordestine apparait dans la *Farsa da Boa Preguiça* où Suassuna, se fondant sur des romans et histoires populaires du Nordeste, montre que la société de consommation est prédatrice, par sa rage à gagner et dépenser de l'argent. Il expose cette résistance à l'argent au moyen du personnage d'un poète pauvre et indolent poursuivi par une femme riche. C'est cette société qui reflète la bourgeoisie, cosmopolite et amorale, qui est représentée dans la pièce par les personnages de Aderaldo Caetano et de sa femme, Clarabela, qui se prend pour une intellectuelle et discute art et poésie sans aucune connaissance réelle. A la lecture de la pièce on se rend compte que le couple riche n'a qu'une relation de convenance et n'accorde aucune importance aux tromperies.

Suassuna est un auteur qui insiste sur la générosité et la bonne foi de l'homme brésilien qui vit plongé dans un Brésil qu'il traite d' « excroissance de la bourgeoisie cosmopolite » (Suassuna, 2012: 15) et qui est représentée dans la pièce par des personnages riches et sans caractère. Dans cet esprit, Suassuna raconte l'histoire du nordestin Joaquim Simão, poète qui n'est pas pressé, et qui crée ses vers couché.

Pour justifier que la paresse – terme par lequel on désigne l'oisiveté créatrice – est la qualité de ceux qui créent, des artistes et des poètes, Suassuna se réfère au théâtre grec, où, par convention, à la fin de l'histoire, l'auteur/dramaturge pouvait donner son opinion sur ce qui était arrivé sur scène. C'était ce qu'on appelait la « licence » ou « moralité ». Et dans la *Farsa* (Fig. 3) il y a deux types de Paresse, celle de Dieu et celle du Diable, comme l'explique l'auteur avant de présenter la pièce au lecteur (Suassuna, 2012 : 13).

Au cours de la discussion sur l'oisiveté créatrice du Poète, son enrichissement et sa trahison, Suassuna introduit les figures religieuses de Saint Pierre, qui défend le poète Simão, Saint Michel, qui protège le riche Aderaldo et Jésus lui-même introduit dans la pièce par Manuel Carpinteiro. Dans une de ses affirmations, Simão Pedro révèle :

Não sei como é que se tem coragem
De reclamar contra o ócio criador da Poesia!
O que acontece, Nosso Senhor,
É que esse rico desgraçado, cada dia
Cria mais raiva de Joaquim Simão
Só e unicamente porque ele é Poeta
E, sendo pobre, vive contente,
Sem a sede e a doença da ambição¹

¹ Je ne sais pas comment on peut oser
Se plaindre l'oisiveté créatrice de la Poésie !
Ce qui arrive, Seigneur Dieu,
Est que ce malheureux riche, tous les jours
Fait grandir la colère de Joaquim Simão
Seulement et juste parce qu'il est Poète

On perçoit un propos moralisateur dans le discours du dramaturge qui met en scène les principes chrétiens par l'intermédiaire de ses personnages. A partir d'un jeu dans lequel trois démons s'efforcent de faire succomber le couple pauvre à la tentation et commette l'adultère, en changeant de partenaire avec le couple riche, le langage du spectacle se concentre sur la culture nordestine avec sa dialectique chrétienne et la lutte des trois saints déguisés qui recherchent le salut. On ne va pas élaborer ici une critique du texte de Suassuna, mais identifier le discours de l'espace dans la boîte de nuit où la pièce a été mise en scène.

Dans le texte original de la *Farsa da Boa Preguiça*, Suassuna souligne que l'histoire se passe dans une

espèce de cour ou place, avec la maison du riche d'un côté (avec porche, grande fenêtre et un coffre) et la maison du pauvre de l'autre côté. Près de cette maison, il y a un banc où le pauvre se couche au soleil, dans les moments de plus grande paresse. Mais la pièce peut se dérouler sans décor, comme, d'ailleurs, cela se passe pour les spectacles populaires du Nordeste, dans l'esprit desquels la pièce est montée (Suassuna, 2012 : 27).

Cette proposition de Suassuna lui-même, la metteuse en scène et le scénographe l'ont bien interprétée et ont créé un espace parfait dont on va analyser à présent le discours.

3. La vitalité de l'espace théâtral « trouvé »

Pour représenter la *Farsa da Boa Preguiça* au Rio Scenarium, en 2001, la production a idéalisé un espace quadrangulaire entourant un cercle marqué par terre, comme s'il s'agissait d'un minuscule théâtre grec, avec des chaises et des bancs qui permettaient de loger 59 personnes au 1^{er} étage de la maison. Pour ce montage, la maison restaurée comme magasin d'antiquités a gardé d'une certaine façon l'ambiance d'une résidence du passé, avec un plancher de longues lames de bois, des escaliers en bois, des murs passés à la chaux et des objets et meubles anciens, qui se marient bien avec l'architecture des maisons du Nordeste.

On y ressent le poids de la suggestion exercée par l'espace sur tout ce qui pourrait s'y passer, en d'autres termes la présence des caractéristiques spatiales, qui non seulement précèdent la mise en scène, mais se trouvent également renforcées par elle. La maison, simple, de Joaquim Simão, est juste suggérée dans l'espace scénique de l'édifice ancien construit comme une habitation. L'espace

Et, étant pauvre, vit content

Sans la soif et la maladie de l'ambition ! (Suassuna, 2012: 35)

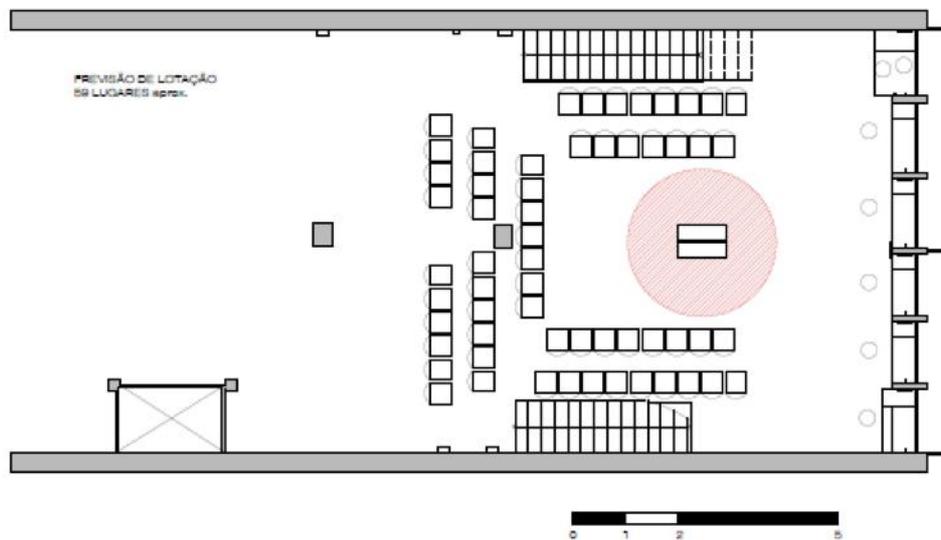
du premier étage était rempli de meubles empilés qui ont été déplacés pour l'installation d'un espace scénique (Fig.4).



[Figure 3 : Intérieur du premier étage de la maison avant les interventions qui l'ont transformé en espace théâtral.
Dessin : Francisco Leocádio, 2001]

Le choix si bien calculé de l'équilibre entre le verbe et l'espace semble se consolider dans ce spectacle, créé pour être joué au premier étage de l'édifice. Il ne s'agit pas seulement du bon accueil de l'espace à la présentation scénique, mais aussi des rares et essentielles interférences décidées par le scénographe en fonction de l'espace gestuel, suivant le concept élaboré par Pavis (2010 ; 142), résultante des accords entre la metteuse en scène de la pièce et le scénographe qui ont constaté la force narrative existante dans l'espace trouvé. On se rend compte par la vidéo et les images du spectacle que le traitement de l'espace a été la résultante du choix du nombre de spectateurs, pour qu'ils aient une bonne visibilité et qu'il reste de la place pour l'évolution des acteurs. Se révèle ainsi la visualité de l'espace scénique comme un tout – le scénographe a également endossé le rôle de costumier –, ce qui se cachait et ce qui se montrait dans l' « espace trouvé » qui permettrait de mieux montrer et de contribuer au pacte illusionniste où le spectateur serait amené à comprendre cette salle d'un étage supérieur d'une maison de la fin du XIX^{ème} siècle comme une place avec ses maisons, suivant la suggestion d'une note annexe au texte.

Puisque l'accès à la mezzanine n'était possible que par une volée de marches, et que là, l'espace offert pour les représentations était interrompu par un pilier, presque central, la limite qui sépare scène et spectateurs a été établie à partir de la disposition des rangées de chaises en « U » (fig. 5) donnant sa forme à l'espace de représentation sur le modèle d'une arène de cirque ou même de la place publique indiquée dans le texte de Suassuna.



[Figure 4 : Réorganisation de l'espace du 1er étage de l'édifice. Dessin : Francisco Leocádio, 2001]

Au fond de l'espace consacré à la représentation, pour empêcher l'entrée de la lumière par les six arcs en bois qui composent la façade, le scénographe a installé des rideaux et des miroirs avec illumination, à chaque intervalle entre les colonnes, pour que les acteurs puissent changer de costume sur scène pendant le spectacle. Ce traitement donné à l'espace a davantage fonctionné comme proposition de limitation de l'espace central que comme panneau allégorique pour le déroulement du spectacle.

Celui-ci commence avec l'arrivée de quelques personnages jouant des instruments typiques du Nordeste. Ils viennent de l'étage supérieur et descendent les deux escaliers latéraux, occupant donc l'espace verticalement, comme dans le théâtre élisabéthain. Cette première scène indique que l'étage supérieur est utilisé comme une grande loge où les acteurs se préparent avant d'entrer en scène dans l'arène.

L'action se déroule sur la bâche étalée par terre près de la façade de la mezzanine : le scénographe a créé un tapis rond, rouge, qui délimite la place. Là, deux bancs de bois, articulés comme s'ils n'en formaient qu'un, servent de maison au couple riche et au couple pauvre. Les rotations des bancs de bois blanc qui figurent dans les notes du texte servent de changement de décor. Le banc est utilisé par le personnage principal dans ses actions-symbole pour l'éloge de la paresse, et c'est là que Simão dort. Mais il sert aussi de pivot pour le déclenchement des actions des personnages, et on le change de place au centre de l'espace à mesure que se succèdent les actes de la pièce.

Quand on observe la vidéo et les images, on se rend bien compte que le scénographe a composé la visualité du spectacle en s'inspirant des couleurs des villes de l'intérieur, le ciel bleu, la

terre rouge, les tons crus avec les coloris qui rappellent les maisons chaulées et les décorations des fêtes religieuses promues par l'église catholique du *sertão* nordestin.

Le bleu et l'incarnat (rouge) qui sont aussi les couleurs traditionnelles de la culture populaire de base catholique constituent des ressources évidentes pour cette transition post-productive à la façon de Nicolas Bourriaud (2009). Celui-ci, suivant son concept pour cette action, dit qu'utiliser un objet, c'est l'interpréter et quelquefois trahir son concept, puisque l'appropriation est la première phase de la postproduction, et qu'en choisissant un objet au lieu de la fabriquer, il est possible de l'utiliser ou de le modifier suivant une intention spécifique (Bourriaud, 2009 : 21-22). Dans cette interférence, le scénographe a choisi de créer seulement un filtre bleu, et de peindre les murs et le toit qui délimitent l'espace scénique où spectateurs et acteurs se rencontrent.

On se rend compte que l'espace ainsi délimité, même sans les panneaux – qui créeraient la boîte noire, mais masqueraient l'histoire qui transpire des murs du lieu – permettait une parfaite symbiose du public et des acteurs. Comme on n'a utilisé aucune séparation physique entre l'espace de la scène et le reste de l'étage, le bleu utilisé pour peindre tout l'espace a servi à l'intégration des acteurs et des spectateurs dans une même ambiance.

Il a été choisi d'intervenir peu dans l'espace, ce qui montre la sensibilité de la présence de l'« espace trouvé » en tant que complément du déroulement de l'histoire, comme s'il avait été pensé exclusivement pour recevoir le texte d'Ariano Suassuna. On observe que la force de l'espace doit beaucoup à son caractère de temps suspendu préservé, car le lieu a été abri, demeure, magasin d'antiquités et boîte de nuit, enfin adapté comme espace théâtral. Jusqu'à aujourd'hui cet étage est resté peint en bleu, dans une action temporaire qui a laissé des marques permanentes, comme le rapporte Adriana Sansão Fontes quand elle parle de l'amabilité urbaine (Fontes, 2013 : 15).

Comme dans la *Commedia dell'arte*, la joie, la musique et le jeu des acteurs ont envahi l'espace scénique et ont valorisé le texte de Suassuna, monté dans cet espace inusité. Dans un article publié dans le Journal *O Globo*, où elle commente le montage de la pièce, Barbara Heliodora insiste sur la capacité de Suassuna, auteur extrêmement érudit, à s'identifier aussi pleinement à la culture populaire. Pour elle,

[..] l'usage du mot « *auto* » (jeu scénique) pour définir le genre de ses œuvres dramatiques révèle déjà en soi l'influence déterminante de la dramaturgie médiévale sur celles-ci, qui pourraient rester inexpressives et ennuyeuses si ce n'était deux faits cruciaux, l'intimité absolue et l'identification de l'auteur avec toutes les formes de culture populaire de son Nordeste, et la sincérité ardente de sa foi religieuse et de ce que cela implique en termes de comportement (Barbara Heliodora, 2001, *O Globo* : Brasil com 's' de Suassuna, samedi 23 février 2002).

La critique est très élogieuse envers la metteuse en scène de la *Farsa da Boa Preguiça*, Elza de Andrade, qui « construit un spectacle agile et divertissant, tout en respectant la tradition populaire et montrant une élaboration technique considérable ». La critique mentionne aussi « les excellents costumes et la scénographie de Colmar Diniz, l'illumination de Jorginho de Carvalho et les accessoires et objets exceptionnels de Carlos Alberto Nunes ». (Barbara Heliodora, 2002, *O Globo*).

Quelques considérations

L'espace de l'édifice ancien, d'abord transformé en magasin d'antiquités, et accumulant déjà en 2001 la fonction de boîte de nuit à la mode, est ainsi devenu un véritable « espace trouvé » plein de signifiés, d'histoires et de contes, pour abriter le spectacle. Le public réparti autour de la scène représentée par un tapis en forme de cercle, assis sur des chaises garnies de rouge, a participé à un espace théâtral pleinement partagé entre les acteurs et les spectateurs. On a pu ressentir au Rio Scenarium une parfaite symbiose entre le texte de Suassuna et le discours de l'espace trouvé pour la représentation de la *Farsa da Boa Preguiça*. Avec les interventions visuelles qui ont contribué à instaurer une ambiance de farce, un peu à la manière de celle d'un cirque, on reproduit ce que Carlson a dit sur l'espace qui tient le rôle d'un personnage racontant l'histoire.

L'édifice ne ressemble plus à la majorité des maisons d'habitation en milieu urbain dans le Rio de Janeiro de notre contemporanéité, ce qui a effectivement facilité le détachement du monde réel dans lequel vivaient les spectateurs, et les a emmenés plus facilement dans l'univers rural et provincial, quelquefois magique, auquel l'auteur se réfère dans le texte.

On a également vu que l'intimité de l'espace créé par l'équipe technique a mis en valeur la participation du public, qui a applaudi avec enthousiasme au spectacle de Suassuna.

Références Bibliographiques

BACHELARD, G., [1978]. *A poética do espaço*, Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle, São Paulo, Ed. Abril.

BOURRIAUD, N., [2009]. *Estética relacional*, Trad. Denise Bottmann, São Paulo, Martins.

CARLSON, M., [1989]. *Places of Performance, The Semiotics of Theatre Architecture*, Ithaca, New York, Cornell University Press.

CARNEIRO DA CUNHA, B. H., [2002]. *O Globo*: Brasil com 's' de Suassuna, sábado, 23 de fevereiro de 2002.

- COSTA, K. S. I., [2006]. *A Farsa da boa preguiça na sala de aula: o ideário cristão e o riso entre a cultura popular e a erudita*, Dissertação de Mestrado, João Pessoa, UFPb.
- FONTES, A. S., [2008]. *Intervenções Temporárias, marcas permanentes*, Apropriações, arte e festa na cidade contemporânea, Rio de Janeiro, Casa da Palavra.
- LIMA, E. F.W., [2008]. *Espaço e performatividade*, Urdimento (UDESC), v. 11, p. 33-49.
- LIMA, E. F.W. & CALDEIRA, S. P., [2010]. “O espaço teatral, o corpo e a memória”, *O Percevejo Online*, v. 02, p. 1362-7108. Disponível sur www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/viewFile/1362/1129. (Consulté le 10/08/2014).
- LIMA, E. F.W & CARDOSO, R. J.B., [2010]. *Arquitetura e Teatro: O edifício Teatral de Andrea Palladio a Christian de Portzamparc*, Rio de Janeiro, Contracapa.
- MOSTAÇO. E., [2014]. “O texto e a encenação: percursos”. IX Festival Universitário de Teatro de Blumenau, Santa Catarina. Disponível sur www.furb.br/futb/artigo/o_texto.php. (Consulté le 29/10/2014).
- SANTOS, I. M.-F. dos, [1997]. *La littérature de cordel au Brésil : mémoires des voix, grenier d'histoires*, Paris, L'Harmattan.
- SANTOS, I. M.-F. dos, [2008]. Ariano Suassuna, « L'homme, l'œuvre et ses parcours », *Plural-Pluriel* n.1, Disponível sur www.pluralpluriel.org (Consulté le 12/08/2014).
- SANTOS, I. M.-F. dos, [1999]. *Em Demanda da poética popular : Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*, Campinas, UNICAMP.
- SUASSUNA, A., [2012]. *Farsa da Boa Preguiça*, Rio de Janeiro: José Olympio.
- ODDEY, A. & WHITE, C., [2008]. “As potencialidades do espaço: teoria e prática da cenografia e da encenação”, in LIMA, E. F.W. (org), *Espaço e Teatro – do edifício teatral à cidade como palco*, Rio de Janeiro, 7Letras.
- PAVIS, P., [2003]. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Salvia Coelho, São Paulo, Perspectiva.
- PAVIS, P., [2010]. *A encenação contemporânea: Origens, tendências, perspectivas*. Trad. Nancy Fernandes, São Paulo, Perspectiva.