

ALAIN SATGE
JORGE LAVELLI
avec la collaboration de
SERGIO SEGALINI

LAVELLI

OPÉRA ET MISE A MORT

AVANT-PROPOS DE
GUY SAMAMA

Les auteurs remercient Sergio Segalini de sa collaboration : son travail de recherche et de documentation et son intérêt constant pour les œuvres de Jorge Lavelli ont été très précieux pour la réalisation de cet ouvrage.

Fayard

AVANT-PROPOS

Au théâtre, cercle de magie noir et or, l'événement crée son encerclement, et celui-ci est mis à mort par la cruauté voluptueuse d'une image suspendue — comme au fil d'une marionnette livrée à l'obsession d'un mouvement pendulaire : assis devant le miroir qui nous scinde, nous ne pouvons ni nous déplacer ni demeurer sur place, en place. Le fil toujours tremble, et la dérision ne peut dégonfler l'illusion, pas davantage que l'illusion ne peut dégorger la dérision. A l'Opéra, la continuité onirique d'une ligne imaginaire dépourvue d'orientation, comme désaxée, nous fait pénétrer dans les délices de l'envoûtement ; elle déplace l'illusion et la mène, isolée, comme dotée de volonté, jusqu'à l'affectivité, cette dérive de tout savoir, de toute fiction, même cohérente. Notre être se reconvertit en quelque chose d'autre qui pourrait bien être des « larmes dans la voix » si celle-ci n'était étranglée ; le non-événement, la diaphanéité d'une étoffe de songe fine qui circule autour de nos corps crée l'audition, cette fluidité particulière, cette pulsation, ce rythme, cette respiration interne, composés de pensées floues et non-pensées précises prélevées dans un quotidien tout à coup essentialisé, mythisé, grand rêve nomade et mélancolique qui ressemble aux petits matins blafards qui ne ressemblent à rien. La couleur des noces avec l'étrange : le blanc. La figure de l'innocence dans laquelle s'enveloppe, se drape, le crime rituel constitutif

du temps de l'Opéra. Le blanc : cet aveuglement de l'éloignement, cette « distanciation » rapprochée.

Le blanc : plaie béante et boursoufflure du silence ; notre douleur aseptisée.

Comment concilier deux univers déclencheurs de mythes, celui du son, celui du sens ?

Comment apparier, dans un geste (au sens de « chansons de geste ») unificateur, notre mort enfantine et notre amour suicidaire ? Comment notre délire se fait-il notre plaisir ? Telles sont quelques-unes des questions qu'Alain Sargé se pose, nous pose, au travers d'une réflexion sur Lavelli qui, avec l'aide de celui-ci, dépasse Lavelli : réflexion si troublante, pour ceux du moins qui parfois veulent bien être troublés, sur l'autre côté de la frontière : ce terrain vague, ce « no man's land » où l'implicite pose, propose ses effets et sa fonction d'un être plein mais muet, spéculaire, et faisant réceptacle.

Guy SAMAMA

PROLOGUE

Opéra et subversion

Il est devenu banal de souligner que l'opéra, après avoir été considéré entre les deux guerres comme le plus poussiéreux des arts du spectacle, coupé non seulement du mouvement théâtral, mais de toute l'évolution esthétiquе contemporaine, et paraissant entré définitivement dans l'ère du musée, connaît aujourd'hui un regain d'intérêt, et attire depuis une dizaine d'années un public nouveau.

Il est presque aussi banal de mettre en rapport ce renouveau avec la récente « théâtralisation » du genre, c'est-à-dire le rôle de plus en plus important que jouent, dans la conception et l'organisation de la représentation, des metteurs en scène souvent venus du théâtre parlé, qui proposent de nouvelles lectures des œuvres du répertoire.

Mais ce phénomène recouvre de nombreuses ambiguïtés, et prête à des confusions multiples. On associe souvent, par exemple, parmi les artisans de cette « révolution » des années 50, les noms de Callas et de Wieland Wagner, sans évoquer tout ce qui oppose une conception individualiste du spectacle, encore romantique, reposant sur l'improvisation et les inspirations (fussent-elles géniales) d'une chanteuse-actrice, et le travail collectif, impliqué par toute mise en scène au sens « moderne » du terme, qui exige la subordination de tous les éléments représentatifs à une idée directrice.

On entend aussi parler d'une « mode » des « nouveaux metteurs en scène » d'opéra, comme s'il ne s'agissait que d'un nouveau vedettariat succédant à celui des chanteurs, et à celui des

chefs d'orchestre ; donc d'un épisode éphémère de l'histoire de l'art lyrique, d'une déviation passagère, après laquelle le genre retrouverait naturellement la tradition à laquelle on l'aurait attaché.

Mais on peut aussi, plus sérieusement, s'interroger sur la vraie portée d'une « modernisation » qui s'attache presque exclusivement aux œuvres du passé — et souvent de préférence à celles qui sont le plus ancrées dans la tradition et suscitent le plus de « références » dans la mémoire du spectateur ; ne pourrait-elle constituer une sorte de compensation, ou d'alibi, à l'absence de création lyrique ? Et surtout, une « revalorisation » formelle, une simple réforme de l'esthétique de l'opéra, adaptée à retardement à celle des autres arts de la scène, ne sert-elle pas à masquer d'autres carences ? La lourdeur de la machine administrative, l'archaïsme des conditions de travail, l'absurdité du système des « reprises » avec changements de distribution, aussi bien que, par exemple, l'architecture des salles, le coût des places ou la composition du public, posent des problèmes de structure, et relèvent de choix à la fois politiques et éthiques.

Sont-ils aussi du ressort du metteur en scène, c'est-à-dire sont-ils liés aux problèmes esthétiques ? Doivent-ils être réglés d'abord, ou peuvent-ils être provisoirement laissés de côté ? Ne peut-on, moins naïvement, traiter les uns de façon à obliger les autres à se poser avec urgence ? Ces questions n'ont cessé de préoccuper Jorge Lavelli, et constituent un fil conducteur de sa réflexion. Les remarques qui suivent, inspirées à la fois de propos tenus par Lavelli, et du texte d'un exposé prononcé à Beaubourg en mai 1978, pourraient être considérées comme une série de « propositions imaginaires » du metteur en scène.

Opéra et mise en scène

Apporter une esthétique nouvelle à l'opéra, c'est peut-être, simplement, considérer le théâtre lyrique comme du théâtre. Rien d'autre en somme, que vouloir enfin « mettre en scène l'opéra »... Naïveté ? Prétention, ou modestie ? Tout est, ici, affaire de

définitions. La représentation lyrique, jusqu'aux années 50, appartenait aux musiciens, assistés d'un peintre, qui s'inspire de l'ouvrage pour illustrer les lieux de l'action, et communiquer un certain nombre d'informations sur les situations, et les conflits en jeu. Reste un personnage obscur, ignoré du public (et qui d'ailleurs ne figure pas sur les distributions) ; plutôt que d'un metteur en scène, il s'agit d'un régisseur de scène, chargé d'organiser la circulation sur le plateau, de régler les entrées et les sorties, et de composer, quand l'ouvrage s'y prête, des « tableaux » grandioses avec les chœurs. Quant au « jeu » proprement dit, il est déterminé par une série de signes conventionnels, un nombre limité de gestes, passés dans les mœurs, destinés à indiquer, schématiquement, amour, vengeance, ou répudiation... Ainsi s'est constitué un véritable code, un système de normes en partie implicites, en partie incorporées dans la partition et les livrets, qui fixaient une fois pour toutes les conditions de la représentation. Ce système, contrairement à ce qu'on pourrait croire, est loin d'être aboli ; il est toujours en usage sur la plupart des grandes scènes lyriques d'Europe et d'Amérique, sans que la majorité du public en soit apparemment choquée, ou même gênée. Public d'aveugles ? — se demande Lavelli. Public, en tout cas, que l'attachement exclusif à l'interprétation musicale et vocale — pour ne pas dire aux acrobaties et aux exploits personnels qui assimilent souvent l'opéra aux jeux du cirque — rend indifférent à la présentation scénique des œuvres, permettant à la « tradition » de se perpétuer indéfiniment. Lavelli raconte comment, en retrouvant intacts, vingt ans après, ses impressions d'enfant devant les spectacles lyriques de Buenos Aires, il a été frappé par ce temps suspendu, ce « temps immobilisé », à la fois fascinant et aberrant ; et par cette nécese d'un genre, le seul peut-être qu'on ait pu protéger, prolonger, préserver, « comme en conserve ».

Tant que personne ne s'interroge sur le sens de ce qui est chanté, sur ce qui est véhiculé par la musique et par le drame, on peut à la rigueur parler de « mise en place », sûrement pas de mise en scène, au sens qu'on donne à ce terme au théâtre depuis la fin du XIX^e siècle : celui d'un art autonome, d'un moyen d'expression indépendant, qui dispose de sa propre écriture, de sa propre idéologie, et se propose de réinterpréter un système de signes dramatique et

musical, dans un espace précisément défini. De ce point de vue, il n'est pas exagéré d'affirmer que la mise en scène d'opéra vient de naître, que tout reste à faire pour passer du concert costumé à la représentation théâtrale, que par conséquent le théâtre lyrique offre au metteur en scène un champ immense, encore inexploré.

Du théâtre à l'opéra

Considérer l'opéra non seulement comme du théâtre, mais comme l'« aboutissement de l'expression théâtrale dans sa totalité », ne va donc pas de soi, et implique, au moins, certains choix esthétiques. Lavelli ne voit pas entre les deux genres de différences fondamentales même si à l'opéra, comme l'a souligné Appia, le metteur en scène n'est plus maître de la durée, rigoureusement fixée par la partition. Différence peut-être moins essentielle qu'il n'y paraît d'abord : dans un cas comme dans l'autre, mettre en scène ne consiste pas à illustrer ou à animer des mots, à interpréter le sens littéral d'un texte ou d'un livret, parti pris « presque ridicule dans le cas du théâtre lyrique, et extrêmement pauvre dans le cas d'un ouvrage dramatique », écrit encore Lavelli. Au théâtre chanté comme au théâtre parlé, la mise en situation dramatique, qui est réinterprétation, et reconstruction au-delà de l'anecdote, ne peut passer que par une constante « musicalité » de la mise en scène.

C'est ce que fait apparaître tout l'itinéraire théâtral de Lavelli, depuis le *Mariage*¹, déjà qualifié par la critique d'« opéra parlé » : les acteurs s'y exprimaient, dit Lavelli, « selon des lois non-stanislavskyennes », échappant à tout naturalisme psychologique, sans pour autant recourir forcément à la déclamation ou au « song » brechtien, comme éléments systématiques de distanciation : autrement dit, sans que l'articulation saccadée, rythmée, discontinue du texte, n'interdise le retour périodique à un débit plus régulier. Dans cet opéra sans musique, la musicalité de l'élocution apparaissait d'emblée comme un mode d'expression plus riche, plus large, plus libre ; c'est-à-dire, comme le moyen privilégié d'un

1. Gombrowicz, Théâtre Récamier (1963).

dépassement du réalisme, sous toutes ses formes, qui constitue sans doute la principale caractéristique du style de Lavelli. Qu'elle soit verbale, vocale ou instrumentale, la fonction de la musique est d'arracher le théâtre au quotidien, aux « circonstances » ; d'en faire non l'instrument de l'observation ou de la reproduction d'une « actualité » — mais un « instrument de synthèse », synthèse d'une situation et d'un personnage : synthèse de la vie, de l'homme présenté dans sa totalité avec ses désirs, ses angoisses, et ses rêves.

L'utilisation dramaturgique de la musique, et des musiciens, a donc été une constante du travail théâtral de Lavelli, selon des modalités très diverses : mélange de musique enregistrée et de musique « en direct » dans le Concile d'amour¹, ou Beaucoup de bruit pour rien², utilisation d'instruments de musique, ou de simples cailloux frappés les uns contre les autres, de chœurs scandés sur des registres différents, ou de musique composée (par Xénakis) dans *Medea*³. Dans tous les cas, ce qui importe pour Lavelli est la présence des musiciens sur le plateau, chargés d'une double fonction, musicale et dramatique. Cette recherche aboutit bien sûr à l'idée d'un spectacle total, ou en tout cas, selon l'expression de Lavelli, « interdisciplinaire », réalisé avec Orden⁴ ; cette première expérience de théâtre musical (qui, pour Lavelli, ne diffère vraiment de l'opéra que sur le plan éthique) nous conduit à la fois au seuil du travail lyrique du metteur en scène, et au point d'articulation des problèmes éthiques et esthétiques dans le théâtre chanté.

D'une esthétique à une éthique

Si la démarche de Lavelli dans Orden touche autant aux problèmes moraux et politiques qu'aux problèmes formels, ce n'est pas seulement à cause du sujet de cet « opéra militant » qui, à propos de

1. Panizza, Théâtre de Paris (1969).
2. Shakespeare, Théâtre de la Ville (1969).
3. Sénèque, Théâtre de l'Odéon et Avignon (1967).
4. Bourgade, Arrigo, Avignon (1969). Direction musicale : Ch. Ravier.

la guerre d'Espagne, décrit « l'affrontement entre le peuple et les forces réactionnaires, l'alliance de l'armée et d'une certaine église, et, après l'horrible guerre, le triomphe fasciste, l'ordre enfin imposé » (G. Erismann)¹. Il est sans doute plus important que les conditions de travail, la collaboration entre Bourgeade, Arrigo et Lavelli, le rôle actif de la musique, la fonction dramatique des musiciens, mêlés aux acteurs, transformés en acteurs, aient abouti à une destruction au moins partielle de la structure hiérarchisée sur laquelle repose tout le système de l'art lyrique. Cette hiérarchisation, unique dans la situation de l'art contemporain, se retrouve à tous les niveaux de l'institution, et du spectacle ; hiérarchie administrative, artistique, technique, hiérarchie sur le plateau et hiérarchie dans la salle : une « série interminable de contradictions », écrit Lavelli, régit les différents métiers des musiciens, chefs d'orchestre, chefs de chant, choristes, solistes et techniciens de toutes les branches qui participent à la construction d'un spectacle — se traduisant par un « divorce absolu de toutes ses composantes ». Cette séparation suffirait à placer l'opéra aux antipodes de l'activité théâtrale, essentiellement collective — ce qui ne signifie pas seulement qu'elle est une « réunion basardeuse de disciplines complémentaires », mais qu'elle s'efforce de définir une pensée, une politique, une morale cohérentes et communes.

Cette cascade de hiérarchies, et cette accumulation de contradictions ne sont évidemment que la reproduction, dans le théâtre, des structures socio-politiques qui existent à l'extérieur. L'architecture de la salle à l'italienne en offre un reflet ; l'enterrement du musicien dans la fosse, aveugle, étranger au spectacle qui se joue au-dessus de sa tête, en propose une sorte de métaphore vivante. Faire monter les musiciens sur scène, en les empêchant de se cacher derrière leur partition, en les forçant à trouver à leur démarche une raison d'être, c'est, déjà, d'une certaine façon, faire tomber les barrières qui fossilisent l'opéra ; c'est surtout, en mettant sur le même plan tous les participants du spectacle, en refusant de dissocier musiciens, choristes, acteurs, esquisser, de manière circonscrite et fictive, mais exemplaire, la cohérence, la

totalité, qui devraient caractériser le théâtre lyrique comme « forme idéale d'art collectif ».

En ce sens on pourrait évidemment considérer qu'Orden indique une limite (une utopie ?) en deçà de laquelle se situent les expériences menées ensuite par Lavelli dans le cadre de l'« institution » lyrique. Dans la mesure où on considère que toutes les réformes visant à « rééquilibrer le théâtre lyrique » par une « reconsidération de ses valeurs dramaturgiques », ne sont rien sans une remise en cause radicale de toutes ses structures, quel est exactement aujourd'hui le pouvoir du metteur en scène ? Quelle est sa marge de liberté, face au poids énorme d'une « machine » artistique, administrative, politique, sociale, dont il ne peut à lui seul enrayer le fonctionnement ?

Son premier devoir est en tout cas, selon Lavelli, la prise de conscience, et l'exercice de cette lucidité sans laquelle il ne peut rien apporter sur le plan esthétique. Faut-il détruire cette structure, il s'efforce plutôt de la déconstruire peu à peu, de la démonter, d'en montrer les mécanismes, et les contradictions. En la « minant » de l'intérieur, en la pervertissant, il sème le doute ; il détruit des certitudes, il trouble des bonnes consciences, il oblige les questions à se poser sur un rythme accéléré : aux termes de révolution, de destruction ou de démolition, Lavelli préfère celui de « subversion », qui s'applique mieux au caractère général de sa démarche.

Mais en même temps que des conventions s'effondrent, qu'une tradition tombe en poussière — qu'un genre se conteste lui-même — quelque chose se construit. Au croisement du théâtre et de la musique — de l'espace et du temps — naît une écriture puissante, vivante, dont la force de conviction pourrait atténuer l'antinomie signalée plus haut, entre la mise en scène du « répertoire », et les exigences de la création lyrique. Il est probable qu'un renouveau de la création à l'opéra passerait aujourd'hui par le metteur en scène ; parce que c'est justement cette écriture scénique qui, en démontrant l'activité de la musique, en prouvant qu'au théâtre, elle est récit, et qu'elle est espace, paraît le plus capable de susciter, par contagion, les écritures convergentes d'un compositeur et d'un écrivain.

L'ensemble de ce livre est organisé autour de l'idée de parcours. Un premier parcours relie des thèmes, des figures, des

1. Orden et le théâtre musical, in Jorge Lavelli, par D. Noret et C. Godard (1970), p. 237, éd. Bourgeois.

images, des fantasmes en un réseau dont on essaiera de montrer à la fois l'imité et la faculté de métamorphose. L'objet de cette étude n'est pas de porter des jugements de valeur, ni d'émettre des « opinions », mais de décrire le fonctionnement d'un système de signes. Ce système est apparu comme une totalité, qui ne se laisse pas vraiment diviser : il n'est pas possible (ou en tout cas, pas intéressant) d'y choisir certains éléments, d'en critiquer certains moments ou certaines étapes, et d'en approuver d'autres. La liberté du spectateur, ici, n'est que le choix d'adhérer à cette vision du monde, de plus en plus complètement, de plus en plus profondément d'un spectacle à l'autre, ou de la rejeter en bloc. Peut-être cette force contraignante permet-elle à l'analyse d'échapper dans une certaine mesure au basard, ou du moins au subjectivisme, tant il semble que ce soit la structure même de cet univers qui impose un parcours logique, un parcours sensible, un parcours nécessaire.

Un deuxième circuit emprunte l'ordre chronologique, et propose une analyse de chaque opéra, une description des dispositifs scéniques, mais surtout un montage de certains textes et « propos recueillis » de Lavelli, dispersés dans les programmes des représentations et les revues spécialisées : il a paru intéressant de rapprocher et d'articuler entre eux ces « fragments d'un discours sur la mise en scène », qui permettent de dégager une terminologie, peut-être une idéologie du metteur en scène.

L'iconographie, enfin, dessine un troisième itinéraire : les photographies ne sont disposées ni selon l'ordre des spectacles ni selon l'ordre des séquences à l'intérieur de chaque spectacle, ni même selon l'ordre du texte. On a tenté de dépasser tout souci purement « illustratif », pour inventer un ordre différent. Les images, en réagissant les unes sur les autres, selon des associations d'idées, des analogies et des contrastes, des récurrences thématiques, et surtout des rythmes, réaffirment cette liberté de circulation d'un spectacle à l'autre, qui a semblé un facteur essentiel de la perception et de la compréhension de l'œuvre de Lavelli.

C'est, par son ambiguïté même, l'expression de « mise à mort » qui a paru la plus propre à désigner cette circulation d'un niveau de lecture à un autre, à manifester ce jeu d'échanges entre les préoccupations ébiques, et les constantes thématiques et esthétiques de

la mise en scène. Cette mise à mort n'est évidemment pas seulement celle des conventions de l'opéra, de ses traditions, de sa routine — mise à mort qui donne au genre une vie nouvelle. Le terme traduit aussi la prise de conscience de la fragilité et de l'irréversibilité de l'acte théâtral : le rideau final est mise à mort de la durée de la représentation, peut-être de celle du spectateur. Il évoque encore, bien sûr, les dénouements somptueux, pathétiques ou dérisoires — la mise à mort comme métamorphose, ou comme transfiguration d'héroïnes qui, par ce « passage », naissent sans doute à la liberté. Cette mort, parfois, inaugure l'opéra : présente dès le lever du rideau, comme une obsession, elle frappe d'irréalité tous les événements, elle transforme les images en rêves ou en souvenirs, et fait de l'œuvre lyrique un cycle — l'espace d'un éternel retour.

Dans toutes ses acceptions, la notion de mise à mort exprime en tous cas la permanence de cette tension tragique, qui chez Lavelli naît toujours de l'essence de la musique.

Alain Saigé

PARCOURS I

Thèmes et constantes



INTRODUCTION

Cercles

— ou encore, d'*Alcina*, où, comme dans *Faust*, ils n'ont pas de visages ? Cette procession de corps unis par le même manteau traverse-t-elle la scène d'*Idoméneé* ou de *Faust* ? L'atmosphère morbide de fête fellinienne, outrancière et dérisoire, des salons de Violetta et Flora se retrouve dans la Kermesse de *Faust*, dominée par les essaïms de ballons blancs qui s'envolent à la fin du *Carnaval de Venise*...

Sur la scène imaginaire d'un Grand Opéra Permanent — peut-être ce « Grand Théâtre d'Oklahoma » inventé par Kafka, dont, selon Carlos Fuentes, Lavelli serait le metteur en scène² — sur ce théâtre de la Mémoire, pour lequel on rêve d'une représentation sans fin, on revôit d'abord des mouvements : des huis clos s'entr'ouvrent, des fantômes et des fantasmes sont dissipés par la lumière ; on plonge au fond d'une prison ou d'un souterrain, une lourde coupole descend, un voile, une cage de tulle, immatériels, s'envolent. Les corps eux-mêmes s'enfoncent, s'enlisent, et Alcina, enfouie jusqu'à mi-corps, rejoint inopinément Marguerite : d'un opéra à l'autre, d'un genre et d'un siècle à l'autre court le même fil ; un parcours se dessine, transversal, et réversible.

On revôit aussi ces rangées de « tromblons » (projecteurs métalliques mobiles, devenus pour beaucoup comme la « signature » de Lavelli et de son décorateur Bignens), qui inventent des espaces abstraits et éphémères, définissent les aires d'un jeu amoureux ou guerrier sur un plateau désert, ou créent instantanément des intérieurs en plein air. On pense encore à des objets, raréfiés ou proliférants : des chaises vides (pour quels impossibles spectateurs ?), des tables transformées en scènes, des voiles et des draps, qui servent de rideaux et de coulisses ; partout, des petits théâtres sur le théâtre, et des actions secondes qui imitent ou reflètent le drame central.

Avant toute analyse, il apparaît qu'une grande figure obsédante, et sans cesse variée, ordonne ce parcours, traversant et unifiant tous les niveaux de ce spectacle géant : la figure

1. *L'Amérique*.

2. *Festival d'automne à Paris*, n° 6 : « Autour des Quatre Jumelles de Copi », 1973.

même du retour, le cercle, inspire à la fois la conception des décors, la forme des objets, la direction des acteurs et des foules. Cercle qui ensorcelle, enferme, emprisonne : magiquement, l'homme encercle la femme, le meurtrier, sa victime, et la sorcière, ses amants — à moins que, par un renversement constant chez Lavelli, elle ne soit encerclée par eux... Cercle de l'arène, du cirque, de l'amphithéâtre. Cercle du théâtre en rond de *Fidelio* — scène idéale, sans doute, selon laquelle on pourrait imaginer de reconstruire tous les spectacles lavelliens. Cercle des témoins, des invités, des voyeurs — des spectateurs à l'intérieur du spectacle, qui en dénoncent l'artifice, ou en exaltent la théâtralité. Cercle des ballons et des cerceaux, des carrousels, des rondes enfantines ; les jeux d'enfants, qui dénouent si souvent l'opéra selon Lavelli (sur le modèle de *Wozzeck* ?), la marelle idéaliste de *Faust*, le colin-maillard pathétique de *Madame Butterfly*, la ronde allégorique d'*Alcina*, sont chaque fois associés à la mort : encore un cercle, encore un cycle, celui de l'éternelle répétition, que l'on retrouve, peut-être parodié, en tous cas traité humoristiquement, dans la première séquence de *Carmen*. Sur la « place », surélevée et seulement visible à travers une fenêtre, défilent mécaniquement un mariage, dont les participants tournent vers le public un sourire figé, des enfants qui jouent au ballon, un corbillard ; comme dans la scène célèbre des porteurs d'échelle d'*Helzapoppin*, c'est le même enfant de chœur qui ouvre et ferme la marche... A la sortie de Micaëla, le cortège repasse, mais à reculons, comme tiré en arrière, ou comme dans un film qu'on projetterait à l'envers : parfaite transposition, sur le mode mineur, du thème métaphysique du retour du Même...

Un univers si cohérent, d'une unité si profonde et si organique, ne semble pas vraiment se morceler, ni même se constituer peu à peu, d'un opéra à l'autre ; tout se passe comme s'il était totalement présent dans chacune de ses manifestations, si diverses soient-elles (et pourquoi reprocher à un metteur en scène sa « répétitivité », quand on reconnaît un écrivain à ce qu'il écrit toujours le même livre — sinon parce que les mélomanes sont encore loin de considérer la mise en

scène comme une création...); à tel point qu'on pourrait sans doute retrouver toutes les composantes du monde de Lavelli, et la logique interne de ce monde, en poussant assez loin l'analyse d'une seule de ses productions.

Sans doute choisirait-on celle d'*Idoménée*, qu'il n'est pas exagéré de considérer comme une sorte de matrice de tous les spectacles futurs : quand on les « relit » à l'envers, en partant de *Carmen*, on s'aperçoit que les formes, les structures, les images, la gestuelle, les thèmes développés et variés d'un opéra à l'autre étaient déjà là, en germe : comme les éléments d'un vocabulaire, répertoriés en une sorte de dictionnaire, et surtout comme les éléments d'une syntaxe, classés et organisés en une grammaire générale de l'œuvre.

Pour reprendre la métaphore littéraire, *Idoménée* serait ainsi l'introduction du « roman » lavellien, mais aussi (encore un cycle) sa table des matières... Même si on ne peut maintenant s'empêcher de l'envisager rétrospectivement, il serait intéressant de rendre d'abord à *Idoménée* son statut de spectacle « premier », en tous les sens du terme : chronologiquement, structurellement (comme une sorte d'archétype de la mise en scène de la musique selon Lavelli), et thématiquement. Spectacle « primitif », en ce qu'il met en œuvre des forces originelles, des principes — des éléments : ceux de la nature, mer, terre, forêt, soleil et vent ; ceux de la psychologie, réduite à ses « atomes », amour, jalousie, haine et souffrance ; ceux de la société — peuple, prêtres et soldats — et du pouvoir — paternel, politique — eux aussi analysés en leurs composantes essentielles, mais encore (surtout ?) ceux du théâtre : un plancher en bois incliné, une toile de fond, percée des trois entrées du théâtre grec (celle du Palais, celle de la Ville, celle de la Campagne), deux trappes, un voile, une chaise — et le théâtre, de ses éléments minimaux, naît encore une fois.

Les mélomanes qui, à Angers, Orléans ou Paris découvriraient alors le monde de Lavelli n'ont sans doute pas oublié le choc visuel — ou plutôt sensible, émotif, du lever de rideau : ce qui se découvrirait d'abord, ce n'était pas un décor,

rideau : ce qui se découvrirait d'abord, ce n'était pas un décor, des praticables, des objets ou des personnages, ce n'était même pas vraiment une scène, mais, noyée de lumière, éblouissante de blancheur — une autre planète. Des toiles volatilisées et des planches brûlées par les projecteurs ; une grande page vierge, sur laquelle allaient s'inscrire, en pleine lisibilité, comme sur une épure, les signes flagrants et rigoureux du théâtre, les hiéroglyphes nécessaires, engendrés par la musique.

Quatre ans après, les images s'enchaînent avec la même nécessité, comme si elles s'engendraient les unes les autres, à partir de la grande cage transparente, éclairée par deux tromblons, qui semble n'être que la réduction du dispositif scénique d'ensemble. « Cellule » centrale, en tous les sens du mot ; cellule initiale, d'où sort tout l'opéra (et d'où sortiront, peut-être, tous les autres), par dépliement, déploiement, démultiplication. Presque par déduction. Cette cage de tulle, qui n'est rien, qui n'est nulle part, réalise, d'emblée, la situation du personnage lavellien, moins prisonnier d'un lieu que d'une angoisse, d'une solitude (au tableau suivant, sur le plateau nu, rongé par la lumière, Idoménée, minuscule, prostré, paraîtra — en l'absence de toute prison — aussi « enfermé » qu'Iliia) ; moins victime des circonstances que d'une contradiction intérieure (ce n'est pas la défaite des Troyens, mais son amour de Troyenne pour le vainqueur grec qui emprisonne Iliia) ; moins opprimé par les autres que par lui-même.

Au commencement, une cage de tulle : enfermement, et transparence. Il n'y a pas d'opacités dans le monde de Lavelli ; tout y est visible, tout apparaît à tous, chacun s'offre aux regards croisés des spectateurs, et des autres acteurs, qui sont aussi des spectateurs. Dans le mouvement par lequel les événements, les situations extérieures, l'anecdote s'intériorisent, les drames intérieurs se projettent au-dehors, et les rapports psychologiques s'inscrivent, dévoilés, évidents, translucides, dans l'espace de toile blanche.

On aimerait s'arrêter sur cette première image, la fixer, avant que le film ne se déroule encore une fois, que le

de la scène
de la scène
de la scène

processus irréversible ne se déclenche à nouveau, ne se *répète* ; car dans le théâtre de Lavelli tout a déjà eu lieu, tout est fini avant d'avoir commencé, et le rideau ne se lève jamais que sur un spectacle rétrospectif : ce qui sous nos yeux semble s'inaugurer est un rituel, cent fois célébré, la première image de *la Traviata* est, d'avance, la dernière, et Violetta est sans doute déjà morte au début de l'opéra.

On voudrait donc résister au temps, retenir un récit qui n'en finirait pas de commencer, de redire sans cesse son commencement, au moment où rien n'a pris consistance, où rien ne s'est encore solidifié, où le décor est à peine « posé », à peine dessiné (aussi léger que la projection d'un plan de maison sur un cylindre amovible, au début de *Madame Butterfly*), où les lignes paraissent incertaines, labiles, prêtes à s'effacer sans laisser de traces, ou à se convertir, aussitôt, en d'autres lignes. Dans ce qui n'est pas encore un lieu git ce qui n'est pas encore un personnage : une forme, recroquevillée, repliée sur elle-même, foetale, se déplie peu à peu ; une silhouette se dessine, encore floue ; un peu déhanchée, et momifiée, les bras croisés sur la poitrine, et enveloppés dans un voile, comme immobilisée dans un cocon : le personnage, lui aussi, « naît » sous nos yeux.

Il n'a pas encore de nom : ce n'est pas l'un des personnages de l'opéra, mais, résumés en une figure unique, et indifférenciée, tous les protagonistes de l'œuvre. Ce pourrait être Électre, victime de sa passion, prise dans le conflit de sa royauté et de sa jalousie, comme Idoménée, victime de son voeu insensé, paralysé par la contradiction entre son amour paternel et ses responsabilités publiques ; mais ce pourraient être aussi Violetta, Marguerite, ou Butterfly... Ce personnage indéterminé, universel se précise pourtant ; entraîné dans le temps du récit, il s'individualise : Ilia, la première prisonnière lavellienne, prise d'un lent vertige, tourne sur elle-même, puis effleure longuement les parois de sa prison ; cage à peine réelle, puisqu'il suffit de la présence de l'« autre », du contact avec Idamante, de la chaleur de gestes déjà amoureux qui démentent la retenue des paroles échangées, et brisent d'un

seul coup la solitude et le doute, pour qu'elle s'efface : elle s'envole, se dissout dans les airs, comme si elle n'était qu'une idée de cage ; déjà, le changement de décor ne sert pas d'abord à illustrer un changement de lieux, ni même seulement à assurer une continuité dramaturgique, mais à traduire une transformation des situations, et des rapports entre les personnages. Le décor tout entier est un décor intérieur, dont les évolutions inscrivent leur trace sur un théâtre mental.

En s'effaçant, la cage d'Ilia a laissé apparaître, comme en un « fondu » cinématographique, une autre cage, presque identique : celles des prisonniers troyens. Passage, ou plutôt glissement, de l'individuel au collectif, de la cage idéale à la cage réelle, de la prison psychologique à la prison politique ; liés par le même sort, les captifs sont liés par la même robe : cette idée de costume commun (qui rappelle peut-être, sur le plan esthétique, les exigences éthiques du metteur en scène, et sa conception du travail théâtral) constitue un autre fil conducteur de la dramaturgie ; elle évite d'interpréter en un sens individualiste, et étroitement psychologique, le processus d'intériorisation dont on vient de parler : il ne s'agit pas pour Lavelli d'isoler ses personnages, de les couper de toute réalité, de réduire leur condition à un solipsisme psychologique ou moral, mais au contraire, très souvent, de faire, apparaître des solidarités entre les situations, de décrire les réactions en chaîne provoquées par des conflits collectifs — et, dans tous les cas, de dépasser le singulier, les circonstances et les aventures particulières vers l'universalité du mythe.

Le peuple, réparti en trois groupes circulaires, les marins, et les soldats sont à la fois unis et entravés par ces costumes unitaires, qui permettent de dessiner tantôt les figures de la détresse (reptations, fuites, paniques, noyades), tantôt celles de la joie (rondes, rosaces, corolles, fresques) ; tout l'opéra est ainsi construit sur l'alternance brutale, précipitée, de sentiments et de situations opposés ; sans transition, la victoire s'inverse en échec, l'allégresse en désespoir, le bonheur en souffrance, le calme en tempête. En cela, *Idoménée* apparaît particulièrement proche de cette « dramaturgie des contraires »

qui semble caractériser tout le théâtre de Lavelli, dans lequel, par un jeu de perpétuels renversements, la vie sans cesse sort de la mort, et la mort de la vie.

On pourrait donc très bien imaginer, pour rendre compte des intuitions et des obsessions du metteur en scène, d'entreprendre une sorte de monographie d'*Idoménée* ; en analysant en détail chaque séquence, et en suivant jusqu'au bout le « fil » de l'opéra, on réussirait sans doute à décrire la genèse d'un univers. Sans aller si loin, il a paru intéressant de renoncer d'abord au « quantitatif », c'est-à-dire à un parcours chronologique : plutôt que de replacer la production lyrique de Lavelli dans la durée, j'ai choisi de commencer par la projeter dans un espace unique, en reliant entre elles des « constellations » qui se dessinent presque d'elles-mêmes : il est évident par exemple que, hors du temps *Fidelio*, *Alcina*, et *Carmen* constituent une trilogie de la liberté ; et que, dans le temps, *la Traviata*, *Faust*, *Madame Butterfly* forment une trilogie bourgeoise, une trilogie féminine, une trilogie du XIX^e siècle, dont la mise en scène souligne la forte unité dramatique, esthétique, idéologique. Exemples privilégiés, par conséquent, pour faire apparaître la continuité d'une vision du monde, décrire un véritable réseau obsessionnel, et analyser les constantes d'une thématique. Mais dans quelle mesure est-il légitime de parler non seulement des images, des formes, du style d'un metteur en scène, mais de sa thématique, voire de sa problématique ? C'est l'une des questions auxquelles cette étude s'efforcera de répondre.

PREMIERE PARTIE

Lectures

Musique et parole

Il est traditionnel d'ironiser sur la faiblesse à la fois dramatique et poétique de la plupart des livrets d'opéra du XIX^e siècle — exception faite, à la rigueur, de ceux de Wagner —, et de dénoncer la complication inutile des intrigues, le manque de logique du développement de l'action, la pauvreté de la psychologie, et la platitude « littéraire » du texte lui-même.

Plusieurs des opéras montés par Lavelli (qui n'a pas jusqu'ici abordé Wagner) semblent en tout cas relever de ces critiques : le *Faust* de Gounod passe pour une caricature de son modèle théâtral, la *Traviata* pour un mauvais mélodrame, et *Madame Butterfly* pour une japonaiserie sentimentale. Or, dès que la mise en scène lyrique est conçue comme un véritable travail théâtral (et non comme une simple mise en place, dans un somptueux décor), elle se propose à la fois de mettre en relief des *situations*, jusque-là laissées prudemment dans l'ombre, et de faire entendre un *texte* : les mots, d'ordinaire « noyés » dans la musique, perçus phonétiquement, comme matière indifférente du chant, ou prétextes à vocalises, doivent reprendre un sens. On voit le danger d'un tel traitement : à mettre l'accent sur ce qui apparaît comme la faiblesse constitutive du genre, on risque, au lieu de le restaurer et de lui rendre une vie dramatique, d'en exposer l'inanité, et de le discréditer, même (surtout) aux yeux des amateurs de théâtre.

Ici intervient le travail spécifiquement « dramaturgique » — terme auquel on donnera pour le moment sa signification technique d'un travail préalable d'analyse et de recherche sur le texte, qui, parfois au prix de coupures, d'interpolations, de transpositions (qui posent le problème de la marge de liberté du metteur en scène) vise à « donner sa chance » au livret.

Cette tâche est souvent confiée à un « dramaturge » — universitaire, historien, théâtrologue ou philosophe ; pour expliquer qu'il ne recourt pas aux services d'un intellectuel spécialisé (autrement dit, qu'il soit son propre dramaturge), Lavelli cite l'exemple de l'analyse marxiste par laquelle Lucien Goldmann rendait compte de façon parfaitement cohérente de la mise en scène du *Marriage* en 1963. Entièrement convaincu par cette interprétation, le metteur en scène se félicite qu'elle soit venue *après* : comme si une dramaturgie rigoureuse, préexistante au travail scénique, ne pouvait constituer qu'un carcan, et limiter les possibilités d'invention, de transformation et de réinterprétation des situations. Ce qui revient à privilégier un certain type d'intuition, voire d'instinct, sur une approche purement théorique du drame.

Le statut particulier du livret d'opéra, qui n'existe qu'en fonction de la musique et du chant, semble donner une justification supplémentaire à ce choix. Le metteur en scène d'opéra ne peut esquiver la question (qui constitue le sujet du *Capriccio* de Strauss) de la hiérarchie parole-musique, et, surtout s'il vient du théâtre parlé, risque d'être suspect de répéter à son tour « prima le parole, dopo la musica », autrement dit, de jouer le jeu du texte, au détriment de la musique.

Sur ce point, toutes les déclarations de Lavelli (qui, on l'a vu, aborde même le théâtre dramatique de façon « musicale », mettant en scène les intonations, les débits, les silences, c'est-

à-dire introduisant un « tempo », une durée nécessaire dans le texte parlé) vont dans le même sens. Non seulement il ne lit les livrets que musicalement, avec la partition ou le disque, comme si la musique était l'instrument même de la lecture, mais il ne cesse d'affirmer que la musique va « plus loin » que le texte : c'est elle qui permet de dépasser — ou de mettre en scène — les apparentes limites du livret ; et, surtout, de « basculer » des données extérieures, purement matérielles, ou superficiellement sociologiques, de l'intrigue au monde intérieur des personnages, à l'essence du drame ; donc de passer, selon une expression courante chez le metteur en scène, « de l'anecdote au mythe ».

Ici intervient une autre notion-cléf de la terminologie de Lavelli, sur laquelle je reviendrai plus loin : le théâtre lyrique est pour lui un « théâtre de synthèse » — un théâtre qui vise, au-delà du psychologisme, au-delà de tout souci descriptif ou illustratif, et grâce à la puissance d'abstraction et de symbolisation de la musique, à mettre en évidence la totalité d'une « situation ». Encore un terme récurrent dans les écrits et les propos de Lavelli, souvent employé dans une acception assez sartrienne, et dont j'essaierai de préciser le sens.

Cette notion de « synthèse » excède évidemment le domaine strictement dramaturgique : produite par une lecture musicale du livret, elle est manifestée par les constantes de la direction d'acteurs, par le pouvoir unificateur des dispositifs scéniques, qui s'engendrent les uns les autres, et par le pouvoir métamorphosant des costumes, qui renvoient à leur tour à la démarche dramaturgique. Encore un cercle — en tout cas, un des fils conducteurs qui nous guideront à travers le labyrinthe lavellien.

L'analyse des spectacles devrait permettre de montrer avec quelle souplesse ces intentions sont réalisées, de préciser le contenu et les modalités de cette musicalité de la mise en scène, et de définir les composantes de son pouvoir de synthèse.

1. Sans doute en dirait-il autant de l'interprétation psychanalytique que donne Simone Zimmer des *Quatre Jumelles* de Copi (programme du Festival d'automne, 1973).

I. Relire

La relecture et l'analyse du livret ne semblent pas, on l'a vu, procéder pour Lavelli d'une démarche uniquement intellectuelle. J'ai parlé du rôle moteur de la musique ; le metteur en scène appuie également sa conception du drame sur des discussions approfondies avec son décorateur : les options dramaturgiques fondamentales sont liées autant ou plus à de grandes options décoratives, qui peuvent constituer de véritables points de départ de l'invention, et inspirer certains principes de la direction d'acteurs, qu'à des présupposés théoriques et idéologiques. Pour autant qu'on puisse analyser la genèse d'un spectacle, on pourrait imaginer le schéma suivant : quelques choix dramaturgiques essentiels déterminent une structure décorative qui à son tour détermine la plupart des choix de détail. Ce rapport dialectique entre décor et dramaturgie apparaît très clairement dans *Madame Butterfly* par exemple, où l'idée dominante de solitude entraîne l'invention d'une cage amovible, qui à son tour permet de « relire » l'acte II, en dédoublant les personnages du drame (chanteurs à l'extérieur de la cage, pantins à l'intérieur) ; ou encore dans *Pelléas et Mélisande*, où une maquette mobile de château, illustrant le thème global de l'oppression morale, du poids de la Loi familiale, permet d'éclairer, par ses variations à la fois géographiques et symboliques, le changement des situations.

Il existe pourtant un stade proprement « littéraire » du travail sur l'opéra : celui qui porte sur le découpage du texte, sur son ordre, éventuellement sa quantité, et dont l'objet peut être de « sauver » un livret plus ou moins défectueux, d'en éliminer les incohérences, les faiblesses, ou simplement d'y faire apparaître une unité jusque-là méconnue. Cette tâche, « dramaturgique » au sens strict du terme, peut se transformer en un véritable travail de montage, ou de collage, qui remanie profondément le livret, jusqu'à intervertir l'ordre traditionnel de présentation des actes, ou à changer la lettre du texte.

Chez Lavelli — dans la mesure où c'est d'abord la musique qui est mise en scène — les modifications apportées à l'original ne vont pas si loin, et portent seulement sur les problèmes de structure. Il s'agit toujours de donner à l'œuvre une cohérence, une nécessité interne, une continuité, d'abord en intervenant sur le découpage, c'est-à-dire sur le rythme, parfois sur le sens du texte. Le découpage de *Pelléas et Mélisande* (3 + 1 + 1) oppose la progression ininterrompue des premiers actes, où tous les changements se font « à vue », à un double dénouement : il isole l'acte de la mort de Pelléas, et l'acte de la mort de Mélisande ; le baisser de rideau entre les actes IV et V fait sentir le passage d'une durée mal déterminée, et présente le dernier tableau comme un épilogue. De même, lors des représentations de *Fidelio* à Toulouse, la décision de conserver l'ouverture Léonore III au milieu du dernier acte tend à faire de la scène finale un épilogue ajouté au drame proprement dit, qui s'achèverait avec la libération de Florestan par Léonore.

Mais c'est dans le *Carnaval de Venise*, où la juxtaposition de « numéros » chantés et dansés, sur une trame très lâche, peut donner une impression de disparate, que la mise en scène implique un véritable travail de découpage et de collage, destiné à resserrer l'action, à éliminer des épisodes secondaires, à enchaîner des séquences séparées. Tout le montage, inspiré par l'idée directrice de la théâtralité (déjà indiquée, au niveau de l'intrigue, par la représentation d'un opéra, *Orphée aux Enfers*, à l'intérieur de l'opéra), opère la « mise en abîme »

d'une fiction qui, par un perpétuel jeu de miroirs, réel ou métaphorique, semble se refléter elle-même à l'infini, un peu comme dans le *Huit et demi* de Fellini.

Ce processus de mise en abîme (mouvement par lequel une œuvre reproduit en réduction, à l'intérieur d'une scène particulière, son architecture d'ensemble, réfléchissant ainsi sur son organisation et sur son sens) caractérise la plupart des solutions apportées par Lavelli aux principaux problèmes de structure que pose l'opéra (classique et romantique) : celui de l'insertion des ballets, et celui du traitement des interludes musicaux.

1. INTÉGRER :

Le problème du ballet

« Lier la danse à l'action ; imaginer des scènes analogues aux drames ; les couder adroitement aux sujets... »

« Tant que les ballets de l'Opéra ne seront pas unis étroitement au drame, et qu'ils ne concourront pas à son exposition, à son nœud et à son dénouement, ils seront froids et désagréables¹. »

L'insertion d'un ballet dont l'argument est complètement étranger à celui du drame, et qui intervient à un moment arbitraire de l'action, constitue un bon exemple des problèmes dramaturgiques que peut poser l'opéra au metteur en scène de théâtre.

Dans le cas de l'opéra-ballet (*le Carnaval de Venise*) on peut même dire que la tâche essentielle de la mise en scène consiste à intégrer la danse dans le spectacle. Pour effacer la frontière ou, selon l'expression de Noverre, opérer la « couture », Lavelli multiplie à la fois les procédés de théâtralisation du ballet, et de « chorégraphisation » du théâtre. Ainsi les danseurs tendent-ils à fusionner avec les chanteurs et les choristes : dans le Prologue, les évolutions des choristes-déménageurs, munis de têtes-de-loup géantes, et préparant le nouveau théâtre, suivies de l'irruption de personnages fantastiques, constituent déjà une forme de chorégraphie, qui permet d'enchaîner sans rupture sur le ballet prévu.

De même, la fiction du ballet transformé en « leçon de danse » assimile les danseurs, qui « jouent » la maladresse, aux choristes, qui ne dansent qu'à moitié, amorçant les pas, avec, cette fois, une maladresse non feinte — un peu comme les choristes de *Faust*, qui, dans la scène de la Kermesse, se balancent lourdement, grotesquement, sur place, esquissant une impossible valse. C'est un parti pris analogue qui, au début du deuxième acte de *Carmen*, assure l'intégration

dramatique de la scène de danse chez Lillas Pastia (prenant exactement le contre-pied de la mise en scène réalisée par Karajan pour la télévision, dans laquelle l'épisode est complètement détaché du contexte, et, par l'insertion de la musique de *l'Arlésienne*, présenté comme un véritable intermède). Dans des meubles dépareillés (vieux divan, fauteuils usés, chaises de paille) Carmen, Frasquita, Mercedes sont affalées, rêveuses ou ennuyées comme à la fin d'une fête ratée ; elles marquent distraitemment, du bout des doigts, un rythme, qui s'impose peu à peu, mais sans se manifester par un numéro de danse ; il semble au contraire s'intérioriser, pénétrer de plus en plus loin dans le subconscient des trois femmes, penchées autour de la table, têtes baissées, concentrées, possédées par la musique. Carmen, enfin, se détache, esquisse quelques pas, mais pour elle-même, sans que la chorégraphie devienne autonome, et rompe avec le jeu dramatique.

Ce sont donc ici les chanteurs qui se transforment en danseurs ; au deuxième acte du *Carnaval de Venise*, les danseurs sont noyés dans la foule des figurants, des passants, et obligés, comme l'écrit encore Noverre, « d'abandonner leur allure, et de prendre une âme... », « d'oublier en quelque sorte leurs pieds et leurs jambes, pour penser à leur physiologie et à leurs gestes¹ ». Les « soli » des danseurs, enfin, sont souvent traités en véritables numéros de théâtre, et c'est alors ce décalage qui les justifie. Dans tous les cas, la tâche « dramaturgique » consiste ici à déplacer tel ou tel ballet, à anticiper ou à retarder, à interpoler, pour faciliter l'incorporation de la danse au spectacle, et faire du ballet, selon l'expression de Noverre, un « ballet d'action ». Dans une mise en scène où, comme on le verra en analysant le travail de direction d'acteurs, tout est chorégraphié, il ne saurait y avoir de chorégraphie séparée.

Le problème de l'intégration du ballet se pose évidemment en termes un peu différents dans le cas de l'opéra

1. Noverre, *Lettres sur la Danse*, éd. Ramsay, p. 163, 165.

1. (Op. cit., p. 165).

romantique ou postromantique, qui ne compte qu'un, à la rigueur deux ballets. On peut dire que, paradoxalement, la multiplicité des ballets favorise leur incorporation dans le spectacle ; le ballet unique, comme simple survivance, produit un effet de rupture, ou de dispartate, plus difficile à éliminer. Selon les oeuvres abordés, trois attitudes sont possibles :

- conserver au ballet son caractère d'intermède ; en faire un simple divertissement, en refusant de le justifier, c'est surenchérir sur son artifice, et d'une certaine façon, dénoncer sa gratuité. C'est la première position adoptée par Lavelli lorsqu'il accepte pour *Faust* la chorégraphie traditionnelle de Balanchine, totalement étrangère au style de la mise en scène :

- supprimer purement et simplement le ou les ballets, pour resserrer le drame : solution choisie pour la reprise de *Faust*, mais aussi, dans une large mesure, pour *Alcina* ;

- essayer d'intégrer le ballet, en montrant (ou en inventant) un rapport entre son argument et le sujet du drame. C'est évidemment la solution la plus intéressante : dans *la Traviata*, Verdi semble avoir esquissé cet effort pour raccorder dramatiquement et scéniquement le ballet à l'opéra, par la fiction du bal masqué : ici le ballet cesse d'être une pièce rapportée, exclusivement musicale et chorégraphique, pour accéder à une certaine vérité dramatique, puisque les personnages de l'opéra y sont impliqués — au moins comme spectateurs. Lavelli s'est contenté de prolonger cette tentative, en utilisant les travestissements du bal pour présenter, « en abîme », le sujet de l'opéra.

Cette conversion s'opère à la faveur d'un simple — et lumineux — renversement : à cette mascarade, pas de masques ; les invités n'ont pas besoin de se déguiser, puisqu'ils sont *déjà* costumés ; ils n'ont pas besoin de se masquer, puisqu'ils s'avancent toujours masqués. Comme acteurs de la comédie mondaine, et comme acteurs tout court : ce bal sans masques renvoie d'abord à la nature même du jeu théâtral, et à son perpétuel jeu de reflets ; il met en scène des personnages réduits à leur apparence. Mais il renvoie aussi à un jeu social, à des fonctions mondaines. Bohémiens et matadors : les deux

« emplois » du bal espagnol donné par Flora à ses invités, les protagonistes de l'opéra les tiennent tous les soirs. « Dire le futur », un futur que chacun connaît : c'est le réseau des persiflages et des petites calomnies bourgeoises ; exciter pour nuire, c'est le jeu cruel des séductions mortelles, qui fait la trame de l'opéra. Deux opérations ordinaires de la mondanité quotidienne, qui toutes deux soulignent les coupures essentielles qui traversent l'opéra : celle qui sépare les grands bourgeois des parvenus et des demi-mondaines ; celle qui sépare les hommes des femmes.

Les deux temps de ce faux ballet, ainsi rendu à sa vérité, s'enchaînent dès lors avec une logique rigoureuse. La diseuse de bonne aventure est le double de Flora (elle porte la même robe mauve), en deuil, la tête couverte d'un voile noir, comme une Erda bourgeoise. Pour elle, dire l'avenir, c'est dire le présent : de même que dans *Faust*, Méphisto n'a pas besoin de déganter ses victimes pour lire leur destinée, Flora se contente de révéler au marquis la vérité de tous les jours sur la fidélité masculine (« *Marchese, voi non siete model di fedelta* ») — provoquant aussitôt la scission entre hommes et femmes, les unes groupées le long de l'escalier, en spectatrices, les autres debout, impassibles, derrière la table de jeu.

Mais c'est surtout l'épisode de la corrida qui présente, résumée et comme radiographiée, l'histoire de l'opéra mimée à l'intérieur de l'opéra : le matador est en smoking ; monté sur la table de jeu, comme Violetta au premier tableau, il utilise comme muleta une serviette blanche — la serviette du dîner, le blanc des premières robes de l'héroïne, le blanc qui reste lié chez Lavelli à l'image de la femme. Et ce qu'il joue — ce qu'il danse — ce sont les trois morts de Violetta. Ses trois mises à mort successives, de la plus apparente à la plus secrète. Le meurtre de Douphol, qui, en entretenant Violetta, la « réifie », et l'arrache à son amour, est le plus grossier, le plus voyant : reposant sur le mépris de la femme, c'est le crime que commet sans cesse la société toute entière. Le deuxième matador, Germont, assassine plus subtilement, sacrifiant une femme à la cause de la féminité, tuant Violetta au nom d'une

de pouvoir, Bockelson entraîne le peuple dans son idéologie aberrante.

Lorsque les vainqueurs entrent dans la ville, le Bourgmestre, qui représente la sincérité, la pureté, sera torturé, alors que Bockelson se fait engager dans la troupe des comédiens de l'Evêque.

LES ANABAPTISTES, de Friedrich Dürrenmatt.

Décors et costumes de Jean-Claude Maret.

Création au Grand Théâtre de Genève (1969), avec François Simon (Bockelson), Philippe Mentha (Matthison), Pierre Tabard (le Bourgmestre), Claire Dominique (sa fille), Jean-Pierre Mortaud (Charles Quint), Richard Vachoux (le Moine), Paul Ichac (l'Evêque).

Pendant la guerre de Trente Ans, un mystique illuminé, Matthison, entraîne la population de Münster à résister au catholicisme ; il est accompagné par un ancien comédien Bockelson. La ville est assiégée par les princes et par son Evêque. Matthison se sacrifie pour prouver sa foi, et Bockelson prend le pouvoir : il décrète la communauté des biens, légalise la polygamie. Ce régime dura trois ans et Münster fut obligé de se rendre.

Les Anabaptistes se découpent en deux parties et vingt tableaux, montrant alternativement les assiégés et la ville assiégée : d'abord ville joyeuse dont les habitants font confiance à Dieu qui doit soutenir leur juste cause. Après sa prise

autre femme. Mais c'est Alfredo qui tue le dernier, et qui tue pour de bon : par lâcheté, et par égoïsme. Après l'ultime mise à mort, le matador remonte sur la table, petite scène sur la scène, et de sa muleta se voile pudiquement la face : l'opéra peut reprendre...

La Traviata, ou le Bal Démasqué : dans ce ballet à l'envers, ce qui est dansé, c'est le sens même de l'opéra ainsi dédoublé et comme replié sur lui-même. Par ce radical retournement, le moment le plus faible et le plus anecdotique de l'œuvre devient le plus signifiant, le plus révélateur : le miroir dans lequel se reflète la vérité du drame.

2. ANIMER : Le problème des interludes

D'un point de vue dramaturgique, on peut rapprocher le problème du ballet de celui que posent les divers préludes ou interludes orchestraux, et, plus généralement, toute intervention développée de la musique non chantée dans l'opéra, qui met chaque fois en jeu le rapport de la scène et de la fosse.

Ici encore, Lavelli adopte une attitude très souple : dans *Fidelio*, l'ouverture *Léonore III*, dont l'insertion, avant le dénouement, paraît souvent contrarier l'action¹ accompagne d'abord la lente et pénible remontée de Léonore et de Florestan du fond de la prison à l'air libre, le long d'un immense escalier métallique (première forme visible, sensible, de libération) puis est jouée comme « musique pure », dans l'obscurité. De même, dans *Madame Butterfly*, le metteur en scène adopte une solution mixte : le début de l'intermezzo entre l'acte II et l'acte III est joué, Suzuki, Butterfly et son enfant descendent lentement toute la scène, fixant le public, puis remontent ensemble, jusqu'à ce qu'ils soient à nouveau enfermés dans le grand cylindre de tulle — qui après avoir symbolisé l'intimité du couple, figure désormais (encore une inversion de sens) la solitude de l'héroïne. L'enfant se couche sur les genoux de sa mère, et le rideau tombe, invitant le spectateur à fixer et à prolonger, à l'aide de la musique, cette dernière image, qui n'a pas changé quand le rideau se relève : seul le décor s'est légèrement transformé, les objets qui l'encadraient (notamment les pantins, fétiches et fantômes de Butterfly) ont disparu, et la scène a retrouvé la nudité du premier acte (encore un cycle), — seulement parsemée de fleurs artificielles, désormais absurdes. Ici encore, par conséquent, l'interlude est à moitié réalisé, à moitié imaginaire, et le baisser du rideau manifeste à la fois la permanence d'une situation objective (l'attente de Butterfly), et la modification d'un univers mental (à l'approche de Pinkerton, Butterfly s'est libérée de ses fantômes).

1. Cette ouverture a été coupée lors des représentations d'Angers.

Dans *Pelléas*, enfin, c'est la solution la plus radicale, et la plus difficile, qui a été choisie : tous les interludes écrits (et parfois rallongés...) par Debussy pour permettre les changements de décor, sont visualisés.

L'adoption systématique des changements à vue pose une question qui touche à la problématique de la mise en scène d'opéra ; elle a d'ailleurs été soulevée, en termes tout aussi polémiques, à propos de la figuration visuelle de la marche funèbre de Siegfried dans *le Crépuscule des dieux* monté à Bayreuth en 1976. Il s'agit du vieux débat sur le conflit de l'œil et de l'oreille, que les mélomanes formulent, un peu naïvement, de la façon suivante : voir n'empêche-t-il pas d'entendre ? L'agitation de la scène ne risque-t-elle pas de distraire de la musique — qu'on écouterait mieux, plus « intensément » les yeux fermés — ou au contraire, au théâtre, la musique doit-elle être, le plus souvent possible, articulée sur des images, sur des objets et des formes, sur des mouvements scéniques ?

Souignons d'abord combien il est surprenant que des « amateurs d'opéra » restent insensibles à la jouissance particulière du changement à vue — jouissance double, théâtrale et musicale à la fois, jouissance proprement opératique, de voir la musique engendrer des images, et le temps se convertir en espace, selon les mots de Gurnemann au début de la *Verwandlungsszene de Parsifal* : « On ne peut pas plus oublier les images puissamment musicales du premier changement à vue de *l'Or du Rhin* monté par Peter Stein¹ par exemple, que celles du premier changement de *Pelléas* : la lente entrée du double cortège, symétrique, de servantes en noir, au visage violemment fardé, la magie de la lumière vacillante des candélabres, et du crescendo des éclairages, la lente ascension du château, sur la housse blanche duquel se concentre toute l'intensité des projecteurs, enfin, la sortie processionnelle du long drap, dont les plis réguliers réunissent les servantes comme le manteau unique des chœurs d'*Idoménée* ou de *Faust*,

tout cela produit un violent choc esthétique, qui se renouvelle à chaque changement, transformé en un véritable rituel. Mais chez Lavelli, la vérité d'un moment scénique, si beau soit-il, ne se mesure jamais à sa photogénie : ce qui importe ici, c'est la façon dont la mise en scène justifie, *dramaturgiquement*, la nécessité technique de l'intervention périodique de ces figurantes-machinistes. D'abord purement fonctionnelle (bien que déjà profondément liée, comme tout cérémonial lavellien, à l'obsession de la mort), elle se transforme une première fois à la fin du quatrième acte : au moment du meurtre de Pelléas, les visages fantomatiques émergent tous en même temps d'un buisson² ; l'apparition angoissante de ces témoins silencieux illustre l'une des lois essentielles du spectacle lavellien : tout événement engendre, sur scène, ses propres spectateurs ; et les spectateurs, dans la salle, n'assistent alors qu'à un spectacle d'un spectacle ; élément capital d'un travail de « distanciation », dont j'analyserai plus loin les composantes.

Au dernier acte enfin, tableau unique, sans changements de décor, les servantes réapparaissent, mais cette fois comme actrices : telles qu'elles sont prévues par le livret, pour signifier la mort imminente de Mélisande. En échangeant leur fonction scénographique contre une fonction dramaturgique, elles se trouvent rétrospectivement justifiées — surjustifiées : on remonte à cet instant tout le cours de l'opéra, comme si on le relisait à l'envers, à partir de la fin ; comme si l'intrusion finale des servantes refluit, d'apparition en apparition, jusqu'au premier acte ; comme si leur première entrée avait déjà contenu l'annonce du dénouement : encore un retour, encore un cycle.

On retrouve ici l'extraordinaire capacité d'*intégration* de la mise en scène, qui s'empare d'un « hors-d'œuvre » comme le ballet de *la Traviata*, ou de transitions comme les interludes de *Pelléas*, non seulement pour les assimiler à la texture de l'opéra, mais pour en faire le point de focalisation, où vient se recueillir et se concentrer tout le sens de l'œuvre.

1. « Zum Raum wird hier die Zeit ».

2. Opéra de Paris, 1976.

1. De même qu'à la mort de Carmen, des visages blafards surgissent de l'intérieur de l'arène.

II. *Distancier*

« Ce qu'à voulu Brecht, ce qu'ont voulu nos classiques, c'est provoquer ce que Platon appelait la « source de toute philosophie », c'est-à-dire l'étonnement, en donnant comme non familier ce qui est familier. »

(Sartre, *Un théâtre de situations*, Idées, p.101.)

La deuxième étape du travail de « lecture » (qui appartient déjà à la mise en scène proprement dite) consiste non plus en une réforme du texte ou de la structure de l'opéra, mais en une « mise à distance » de certains éléments du livret, ou même, de la musique ; au lieu de transformer ou de supprimer, on conserve, mais en adoptant une attitude critique à l'égard d'un contenu (d'une phrase, d'un personnage, d'une idéologie), ou d'une esthétique : moyen plus subtil d'« actualiser », et de rendre acceptable, pour une sensibilité moderne, ce qui pouvait sembler caduc, démodé ou ridicule.

« Actualiser », « dépolier », « moderniser » : tous les termes employés pour caractériser le travail de Lavelli sur le « répertoire » comportent une ambiguïté que le metteur en scène a souvent dénoncée : il refuse toute forme d'actualisation extérieure, « journalistique » ou « démagogique », qui relèverait de la « lâcheté artistique » ; et c'est dans *Fidélío* (sans doute l'œuvre lyrique dans laquelle Lavelli a retrouvé le discours politique et social le plus proche de celui qu'il tient au théâtre) que toute tentative d'illustration est le plus soigneusement écartée : actualiser le thème de la prison politique, et de la répression en général, ce n'est pas représenter le nazisme, « figurer le Goulag ou le Chili », mais montrer de façon immédiate, urgente, que le libéré est un problème d'actualité.

L'efficacité de la démonstration est bien sûr renforcée par l'utilisation d'un lieu nouveau ; la Halle aux grains de Toulouse, circulaire, permet d'établir un rapport inhabituel à la fois entre scène et salle, et entre scène et fosse, mais le dispositif scénique est d'abord l'instrument d'un travail dramaturgique sur le regard : ce jeu sur le dédoublement, sur la multiplication des regards, omniprésents chez Lavelli, suffirait à rapprocher les deux œuvres, pourtant très différentes, dans lesquelles il a été poussé le plus loin.

Dans *Fidelio*, l'échange de regards entre le chef et les chanteurs est relayé pour des raisons techniques (il arrive que le chanteur tourne le dos à l'orchestre) par des caméras et des écrans de télévision disposés tout autour du plateau (on sait, en même temps, comment la télévision peut servir d'instrument de surveillance et de contrôle dans la société contemporaine) ; mais cet échange est aussi perçu — ou surpris — par les spectateurs, qui complètent leur vision directe du spectacle, forcément partielle, par la vision télévisée. Dans *le Carnaval de Venise*, la présence continue, sur le plateau ou aux fenêtres, de témoins de l'action, se thématise dans un ballet d'hommes-miroirs, qui regardent se regarder les personnages du drame ; ce jeu infini de regards et de reflets correspond au jeu vertigineux d'emboîtement de la fiction dans la fiction, dont on ne sait pas où il va s'arrêter — sinon, dit Lavelli, dans le lieu propre de la théâtralité, l'espace scénique.

Que la mise en scène des regards s'incrive dans le contexte de la théâtralisation, ou dans un jeu en partie ironique sur l'audio-visuel, sa signification est la même ; rien n'est vu « directement », c'est-à-dire naïvement, mais seulement obliquement, par réflexion, par la médiation d'un autre regard, ou du regard d'un regard ; tout est « revu », le spectateur ne fait que prendre le relais de la vision d'un autre, et la modernité du spectacle s'inscrit dans ce détour, dans ce « second degré » du regard, principe constant du processus de distanciation chez Lavelli. Ce n'est pas d'abord la réalité montrée qui est contemporaine (décors, costumes ou jeu), mais le regard porté sur elle, qui en fait une image d'aujourd'hui.

Ici se pose une nouvelle fois la question : peut-on appliquer à l'opéra ce qui — depuis longtemps — fonctionne au théâtre ? On sait que la notion de distance a été systématisée par Brecht, dont le « théâtre épique » se propose de « montrer », c'est-à-dire, finalement, de montrer qu'il montre, ou encore de montrer le théâtre, et de rappeler au spectateur qu'il est au spectacle, détruisant toute illusion de participation ; mais on retrouverait cet « effet d'éloignement » dans le théâtre classique français, par exemple, et tous les théoriciens ont souligné que la distance était constitutive du genre dramatique opposé au cinéma ou au roman, qui supposent toujours un processus d'identification.

Le paradoxe du théâtre lyrique apparaît aussitôt : comment concilier théâtralité et lyrisme, comment surmonter l'antinomie entre la nécessité de montrer et celle d'émouvoir ? Autrement dit, l'ironie est-elle compatible avec le chant ? Si la mise en scène vise à la distanciation, comme élément de réactualisation, comme instrument de relecture, mais aussi comme condition de la prise de conscience du spectateur, ne risque-t-elle pas de contrarier la vertu de « sympathie » de la musique, de jouer contre sa puissance d'envoûtement ? J'essaierai de montrer comment Lavelli choisit d'affronter et de dépasser une antithèse que la plupart des metteurs en scène préfèrent ignorer ou contourner.

Les moyens utilisés par Lavelli pour introduire un certain décalage entre ce qui est dit ou chanté, et ce qui est montré — donc pour créer une ambiguïté, un deuxième niveau de lecture de l'œuvre, relèvent d'un travail de *déplacement* : la « transposition », véritable transplantation de l'opéra dans le temps, qui permet de jouer sur les effets d'anachronisme et d'ironie, et la théâtralisation, qui souligne les éléments du jeu théâtral, et, au lieu de chercher à masquer la convention, la met en évidence, contribuent à arracher le spectateur à une illusoire et impossible naïveté.

I. TRANSPOSER

Dans la mise en scène des œuvres du passé, le processus de transposition participe de l'ambiguïté que j'ai signalée plus haut. Utiliser des costumes et des décors « modernes » pour rendre la fiction (ou en tout cas l'anecdote) contemporaine du spectateur est une démarche qui, bien que souvent dénoncée par la critique conservatrice, peut renvoyer à un mythe essentiellement conservateur : celui de l'éternité des conflits humains, identiques en tous lieux et en tous temps, qui consiste à présenter la nature bourgeoise comme une « nature humaine ». Il conviendrait donc de distinguer ce modernisme naïf, et finalement réactionnaire, qui, en « mettant les chanteurs en blue-jeans », selon une expression familière à Lavelli, déracinerait l'œuvre de toute histoire, d'une transposition qui, à l'inverse, démontrerait son actualité en l'inscrivant dans une histoire. Mais laquelle ?

A. OPÉRA ET HISTOIRE

Chaque opéra est « traversé » par plusieurs histoires superposées : celle de son « sujet », celle de son écriture, celle de ses représentations et réinterprétations successives, celle de ses spectateurs... Mais le metteur en scène qui situe le drame à une époque différente de celle prévue par le librettiste, et convenant mieux soit au texte et à l'idéologie du livret, soit au style de la musique, choisit le plus souvent de le rattacher à l'époque de la naissance de l'œuvre, et aux préoccupations de ses contemporains. Ce type de transposition repose évidemment sur un postulat : détacher un opéra de l'histoire de sa fiction pour le relier à celle de sa composition serait aussi le rapprocher du spectateur d'aujourd'hui, en lui permettant de le « relativiser ». La généralisation de cette pratique historiciste conduirait sans doute à souligner une nouvelle fois le rôle initiateur de la mise en scène wagnérienne : la majorité des nouvelles productions de la *Tétralogie* depuis les années 70 se

sont en effet attachées à mettre l'œuvre en rapport avec les idéologies de la deuxième moitié du XIX^e siècle, en faisant apparaître par exemple dans les affrontements de l'*Or du Rhin* un conflit de classes au moment de la montée du capitalisme.

Ici encore, ce qui frappe, c'est la diversité des solutions adoptées par Lavelli, et la complexité du rapport de ses mises en scène avec l'Histoire. Les nombreuses déclarations dans lesquelles le metteur en scène insiste sur l'« intemporalité » d'une situation, et sur le fait qu'elle pourrait être « contemporaine », confirmées notamment par l'indétermination temporelle des décors et des costumes d'*Idoménée* ou d'*Alcina*, par exemple, pourraient faire croire à un véritable anti-historicisme lavellien : arracher les opéras à une histoire, pour les renvoyer aux catégories d'une psychologie (la solitude, l'impuissance, la souffrance, l'ennui...) serait la condition de leur universalisation ; et la neutralisation des éléments historiques trop précis illustrerait, au même titre que le dépouillement décoratif, la nécessité de se libérer de l'anecdote et de la couleur locale.

Tel est d'ailleurs le jugement que porte la revue *Travail théâtral* sur les deux premiers spectacles lyriques de Lavelli, dont le rapprochement peut surprendre, puisqu'ils semblent procéder de démarches opposées : si *Idoménée*, dont Lavelli écrit dans le programme que « le temps et l'histoire » y ont « une moindre importance », et que « les conflits humains y prennent le pas sur l'anecdote », est sans doute l'un des spectacles les plus intemporels (ou multitemporels) du metteur en scène, *Faust* passe au contraire pour l'un des plus nettement inscrits dans une histoire. Aussi n'est-ce plus dans ce cas le parti pris de mise en scène qui est visé, mais le principe même de la relecture des œuvres du répertoire lyrique.

Dans son article intitulé « Archéologie bourgeoise » (peut-être pourrait-on même parler d'une archéologie de la sensibilité bourgeoise), Bernard Dort souligne d'abord la « cohérence de cette nouvelle lecture de *Faust*, et voit dans le

spectacle un « panopticum du théâtre bourgeois du Second Empire » (Jacques Joly écrit plus loin « une récapitulation de tous les tropes de l'imaginaire bourgeois »), mais il s'interroge sur le fait que des metteurs en scène comme Lavelli, Chéreau ou Ronconi se tournent vers l'opéra, et y trouvent « l'occasion de grands spectacles qui sont autant de célébrations (même irrespectueuses) du théâtre du passé » : « Ne choisiraient-ils pas de dire et de redire, chacun à sa façon, la nostalgie d'un théâtre mort, par crainte ou par impuissance devant les exigences et les incertitudes de la création contemporaine ? » (P. 189.)

L'article de Jacques Joly sur *Idoménée* aboutit, pour des raisons différentes, à des réserves analogues. S'il qualifie justement cette version d'*Idoménée* d'opéra « essentiel », ou « primordial », se déroulant dans un « no man's land théâtral », un « espace métaphysique » qui confère à la représentation « l'essentialité nécessaire pour que résonnent pleinement les passions éternelles des personnages », c'est pour dénoncer une « utopie séduisante, mais sans doute illusoire » : celle d'un « théâtre existant hors de l'histoire — d'un univers de signes et de sentiments appartenant à notre culture ou à notre inconscient collectifs, et qui atteignent au mythe en dépit des conditions historiques et des circonstances individuelles dans lesquelles ils sont nés. » (P. 190.)

Plusieurs des spectacles postérieurs de Lavelli obligent évidemment à réviser ces positions. Dans *Fidélis*, le décor de barbelés et de miradors manifeste d'emblée l'intention d'historiciser une situation (pourtant aussi « universalisable » que celle d'*Idoménée*), tout en lui conférant par l'ambiguïté des costumes une certaine indétermination géographique. Mais la présence oppressante des soldats armés, comme l'entrée finale du chœur en costumes de ville (aussi bouleversante que l'irruption du peuple à la fin du *Crépuscule des dieux* dans la régie de Chéreau) installe délibérément l'opéra en plein XX^e siècle, par une sorte de projection vers l'avant, qui, dépassant la date de composition de l'opéra, l'inscrit au cœur de notre présent.

Surtout, le cadre historique apparaît comme le premier facteur d'unité de la « trilogie » que j'ai évoquée plus haut. *Madame Butterfly*, *la Traviata* et *Faust* sont situés par Lavelli entre 1880 et 1910, soit à la « Belle Époque », dans un temps et un espace qui semblent fasciner le metteur en scène. Ce qui suppose évidemment trois types très différents de transposition : dans le cas de *Butterfly*, la période de composition, celle de l'action, celle de la mise en scène coïncident, et le déplacement s'opère dans l'espace, grâce notamment à l'ambivalence des costumes (dont le rôle est essentiel dans tout processus de transposition) : face au costume traditionnel de Suzuki, les longues vestes noires et les « chapeaux-cloches » des servantes (et plus encore les complets et les chapeaux melons des trois personnages qui les suivent — domestiques, policiers, croque-morts ?) renvoient moins à un univers oriental qu'à l'Europe des années 20 : l'exotisme, dont on pouvait déceler des signes dispersés dans les décors d'*Idoménée*, et même de *Traviata* (dont les parois légères, les matières transparentes, les panneaux coulissants, le jardin minéralisé, faisaient par moments un monde discrètement japonais), est au contraire le plus possible gommé de *Butterfly*.

Dans *la Traviata*, dont l'action est également à peu près contemporaine de la composition, la légère transposition opérée par Lavelli (une trentaine d'années) est sans doute destinée à mettre en scène une société « industrielle », plus proche de la nôtre que la bourgeoisie romantique, et à rapprocher le monde de *la Traviata* de celui de *Faust*, dont les thèmes et l'idéologie sont souvent proches. C'est évidemment la transposition de l'opéra de Gounod qui est la plus radicale, et la plus choquante pour une partie du public. Que *Faust* ait été le seul spectacle lyrique de Lavelli qui ait vraiment fait scandale n'est pas un hasard, et révèle une caractéristique de la sensibilité du public d'opéra : pour la plupart des mélomanes, ignorants de l'évolution du langage théâtral, « mise en scène » signifie à peu près : décors et costumes — conformément à la tradition de la « mise en scène » d'opéra, longtemps réduite à une mise en place devant les décors les plus luxueux possible

(jusqu'à une date assez récente, seul le nom du décorateur figurait à l'affiche, et il existe encore des théâtres dans lesquels on applaudit les décors...). L'énorme architecture métallique, inspirée des Halles de Baltard, des draps à la place d'un jardin, Faust et Méphisto en habits et hauts-de-forme : voilà ce que retenaient du spectacle les spectateurs du Palais-Garnier, aveuglés au travail de direction d'acteurs — de même que les mélomanes wagnériens ne savaient voir, dans les nouvelles mises en scène de *l'Anneau*, que le scandale des Wotans en smoking.

Or, c'est certainement dans *Faust* que le principe de la transposition s'impose avec le plus de rigueur et le plus d'à-propos, pour des raisons non seulement idéologiques (l'image de la femme, le moralisme hypocrite et les stéréotypes dramatiques et littéraires de Barbier et Carré peuvent difficilement être rattachés au Moyen Age...), mais surtout musicales : peu de musiques sont aussi datées que celle de Gounod, et il est impossible, après avoir assisté à la Kermesse bourgeoise montée par Lavelli, d'imaginer la Valse dansée en costumes médiévaux. Cette scène illustre parfaitement la façon dont le metteur en scène réussit à combiner les exigences de la communion (particulièrement sensibles à l'opéra, on l'a dit), avec celles de la distanciation. La régie de la Kermesse paraît obéir à un double impératif : animer les foules, « dynamiser » toute la séquence par un mouvement ininterrompu, dont la couleur et la vie entraînent l'adhésion des spectateurs les plus réfractaires ; et montrer à la fois le mélange de ridicule et de cruauté de cette fête bourgeoise, la médiocrité satisfaite des notables, la violence des étudiants, aussi brutaux que les soldats dont ils portent l'uniforme, la vulgarité de cette valse que les femmes dansent d'abord sur placé, à moitié attendrissantes, à moitié grotesques — et l'omniprésence de la convention. Car la satire, ici, est inséparable de la critique esthétique, et si Lavelli fait chanter les chœurs successifs au premier rang, fièrement plantés devant la rampe, c'est sans doute moins pour montrer leur orgueil naïf que pour rappeler qu'on est à l'opéra.

Toute l'habileté de la mise en scène, qui consiste à empêcher qu'un effet annule l'autre, culmine dans le finale : le mouvement circulaire qui anime tout le tableau s'accélère progressivement, la foule, distribuée comme les rayons d'un vaste manège, le carrousel, la grande roue du fond, qui se met à clignoter et jusqu'aux tourniquets des enfants, sont emportés dans une giration universelle, dans un véritable crescendo de vitalité ; mais cette ivresse de musique et de couleurs, vertigineuse, s'accompagne d'un effet de mort (d'évanouissement ?) généralisée, comparable à la syncope qui fauche les invités du bal de Flora : tous les spectateurs de la kermesse s'affalent sur les balustrades du 1^{er} étage, comme des marionnettes désarticulées, révélant d'un seul coup la morbidité de cette fête mélancolique et triviale.

L'ultime tableau résume l'ambiguïté de la scène : l'apparition de deux photographes vient figer l'image de la foule bigarrée, les rangs serrés et étagés des bourgeois béats aux costumes trop voyants, et des valseuses hébétées par la danse, qui se balancent encore mollement aux accents d'une musique trop facile ; mais au moment où la convention est ainsi désignée, et mise en scène, nous jouissons de cette convention même. Tout en souriant de la naïveté, du mauvais goût de ce dénouement, tout en adhérant à la vision critique qu'en propose Lavelli, on en subit, comme malgré soi, le choc : et la brève vision des enfants vêtus de blanc, porteurs de grappes de ballons blancs, évoque, en un éclair aussi fugitif que celui des deux flashes, et pendant que le rideau tombe rapidement, l'envol magique des mêmes ballons dans le ciel d'Aix, à la fin du *Carnaval de Venise*... Ainsi, l'ironie, les intentions sarcastiques, voire subversives de la régie ne perturbent pas l'effet spectaculaire de la scène ; même dérisoire, la fête lavellienne reste une fête, porteuse de mort, porteuse de rêve : la dérision, ici, ne détruit pas l'illusion, et la force poétique des dernières images, si éloignées soient-elles de la présentation traditionnelle, emporte chaque fois l'enthousiasme du public.

B. IRONIE ET ANACHRONISME

Le propre d'une telle transposition — par ailleurs si profondément conforme au contenu et à l'esthétique de l'œuvre — est donc de permettre un certain nombre d'effets ironiques de décalage, qui peuvent soit prolonger l'ironie propre de l'opéra, soit mettre à distance (et par là, d'une certaine façon, « sauver » ?) les moments les plus faibles du livret, ou même de la partition. J'ai choisi deux scènes qui, au contraire de la précédente, ont régulièrement suscité l'hostilité de la fraction la plus conformiste du public. Les premiers mots de *Méphisto* — vêtu de la même robe de chambre mauve que son Double — lorsqu'il s'étonne de la surprise de Faust, en désignant sa « plume au chapeau » et son « épée au côté », sont évidemment déjà ironiques chez Gounod : ils tournent en dérision la présentation « opératique » du Diable, d'une convention forcément inadéquate, et par là l'image qu'en ont Faust, et le public. L'absence des attributs du « vrai gentilhomme » dans la production de Lavelli ne correspond donc pas seulement à la volonté de supprimer les accessoires qui viendraient redoubler le texte, et d'éliminer toute forme de redondance : elle multiplie la puissance sarcastique du discours de *Méphisto*, que cette dimension cynique (sans doute la seule forme du « démonisme » aujourd'hui possible au théâtre) caractérisera jusqu'à la fin.

C'est sur la scène du retour des soldats au IV^e acte, que se sont cristallisées les indignations patriotico-mélomaniques de spectateurs et téléspectateurs dont il était difficile de savoir s'ils ne supportaient pas qu'on soit infidèle à Gounod, ou que la gloire de nos aïeux soit, en tous les sens du terme, « mortelle ». Cette scène présente en tous cas la particularité d'être (selon moi) la seule, dans toute la production lyrique de Lavelli, dans laquelle la mise en scène joue, délibérément, « contre » la musique. Ce qui ne devrait gêner ni ceux des spectateurs qui ne sont pas complètement sourds, étant donné la vulgarité de la musique, ni surtout ceux qui ne sont pas aveugles, étant donné la perfection de la réalisation scénique.

Car cette discordance elle-même est admirablement réglée : pour superposer le triomphalisme bruyant de l'orchestre et des chœurs à la réalité du retour de la guerre, Lavelli a placé au premier étage du dispositif scénique une fanfare de musiciens en habits ; à la fois fanfare de cirque, comité d'accueil de maîtres de forges, pour qui les soldats se sont battus — mais aussi à nouveau spectateurs dans le spectacle dont la présence, à ce « premier balcon », nous empêche d'adhérer complètement au pathétique de la scène : la distanciation ici, s'introduit à l'intérieur de la distanciation, empêchant la mise en scène de basculer dans une dénonciation naïve, un peu primaire, des horreurs de la guerre et de la férocité du capitalisme ; le spectacle, à son moment le plus violent, se désigne encore comme spectacle.

On n'oublie pas l'extraordinaire entrée des soldats, mutilés, éclopés, têtes bandées, comme perdus dans leurs uniformes aux manches trop longues ; d'abord épars, murés dans leur solitude, ils se regroupent à l'avant-scène, en une morne et sarcastique unanimité, qui conteste amèrement leur hymne convenu : mais leur sortie à reculons, impitoyable, accusatrice — comme s'ils voulaient que leur image se grave dans la mémoire du public — produit sans doute un effet plus profond. Un dernier soldat reste en scène, qui ne se décide pas à tourner le dos ; il ne porte aucune blessure apparente, et sa blessure intérieure s'exprime moins sur son visage halluciné qu'elle ne se reflète sur celui, innocent, de Siebel, qui croise son regard en entrant : l'angoisse provoquée par l'angoisse est plus effrayante que toute manifestation directe de folie... Mais Siebel se détourne, se ressaisit, essaie déjà d'oublier qu'il a vu : une fois encore, l'opéra peut reprendre.

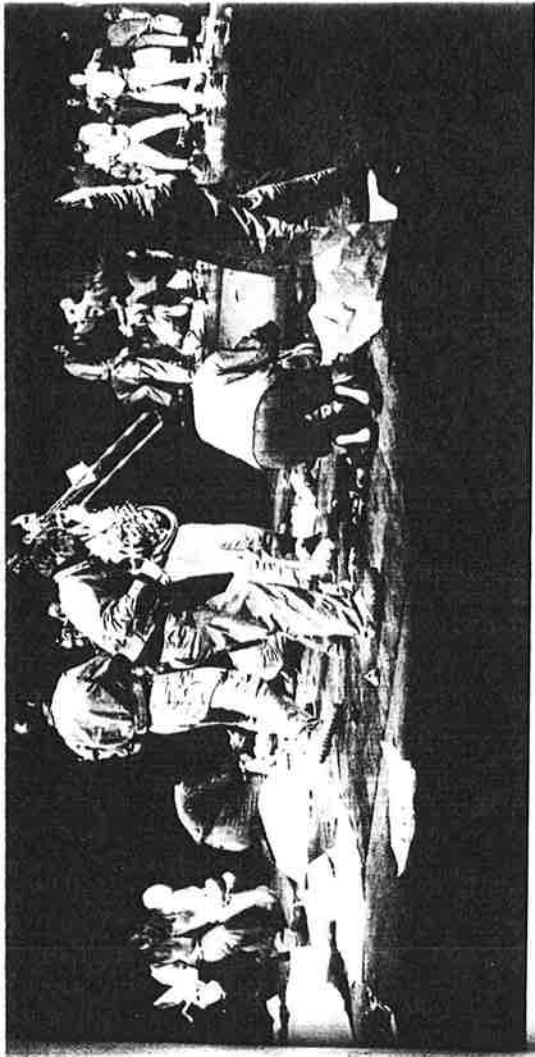
2. THÉÂTRALISER

Le procédé de transposition est souvent associé à une autre technique de distanciation, qui consiste à mettre périodiquement en scène la théâtralité de la représentation, et donc à empêcher le spectateur d'oublier qu'il est au spectacle.

Théâtres sur le théâtre, théâtre dans le théâtre : cette thématique — véritable lieu commun du théâtre contemporain — reprend dans certaines productions de Lavelli toute la force et tout le sens qu'elle pouvait avoir, comme moyen de distanciation et de dérision, dans le *Songe d'une nuit d'été*, comme moyen de dramatisation et de multiplication, dans *Hamlet*. Mais c'est la *Tempête* que Lavelli cite à propos de sa mise en scène d'*Alcina* : comme l'île de la *Tempête*, celle d'*Alcina* obéit à des lois particulières, différentes de celles du monde extérieur ; lois magiques, dictées par Alcina, qui peut-être ne sont autres que les lois du théâtre : si Lavelli se refuse à figurer les attributs de la puissance de la sorcière, c'est que le théâtre est déjà magie, et que toute représentation de la magie sur scène ne pourrait être qu'un pléonasmé.

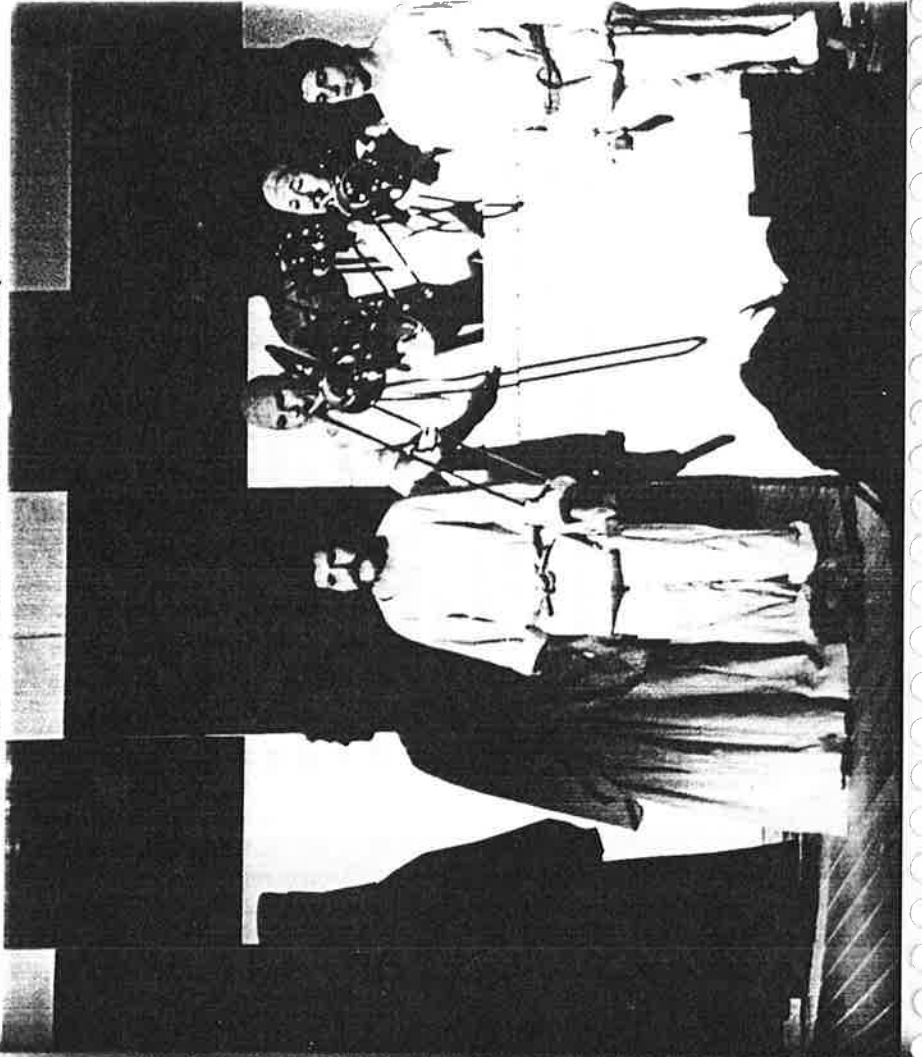
Il serait facile de poursuivre le parallèle ; Prospero et Alcina, metteurs en scène, perdent tous deux leurs pouvoirs au dénouement ; dépossession qui annonce peut-être la fin d'un genre, ou les limites d'un art, mais qui signifie en tout cas la mort inéluctable du geste théâtral, la destruction de toute mise en scène à la chute du rideau.

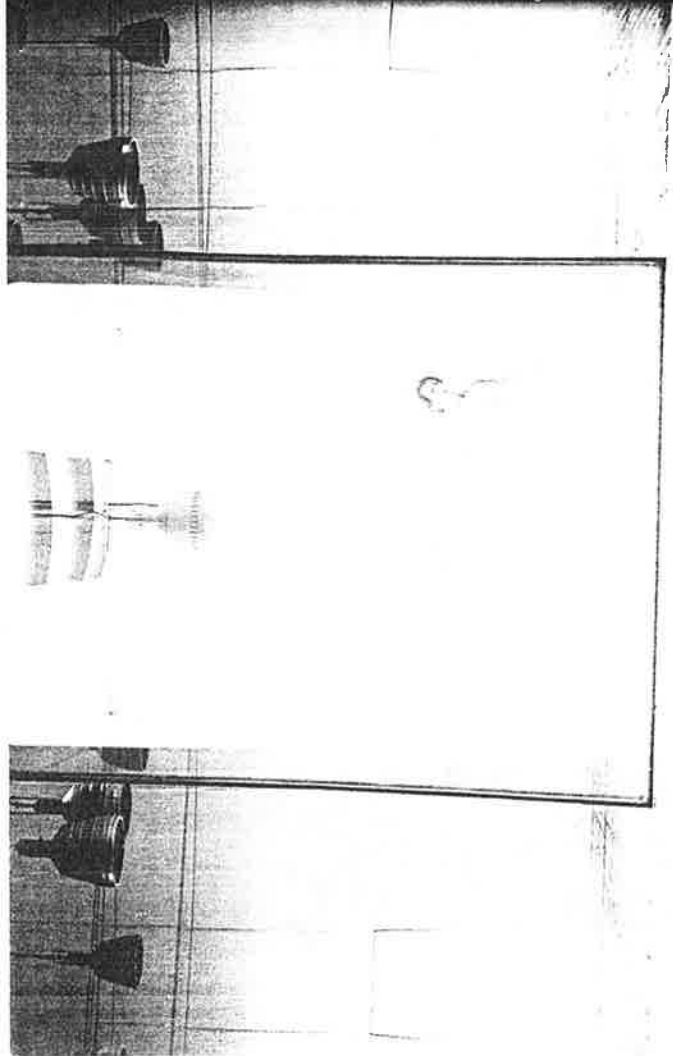
Voir dans l'île de Haendel ou dans celle de Shakespeare la Scène du Monde, c'est faire du théâtre l'objet de sa propre contemplation, de sa propre réflexion, de son propre discours ; c'est envisager le théâtre, selon l'expression d'Agostino Lombardo à propos justement de la *Tempête*, comme « méta-théâtre » : comme un théâtre qui, d'abord, dirait le théâtre. Mais un « méta-opéra », un opéra qui parlerait de l'opéra, peut-il exister ? Toutes les mises en scène lyriques de Lavelli modulent ce thème essentiel, qui s'inscrit à la fois dans la conception de la scénographie, qui construit des théâtres matériels sur le plateau, et dans les principes de la



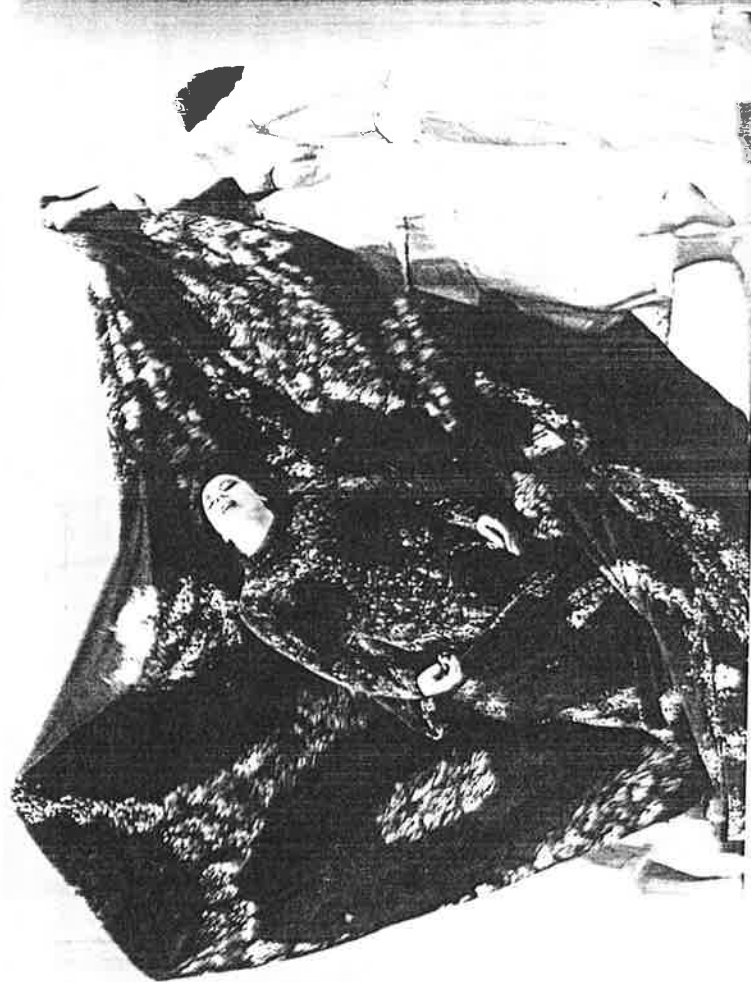
1. Du théâtre à l'opéra. *Orléans* : solistes, chœurs, acteurs, musiciens, chef d'orchestre sur le plateau.

2. *Idoménée*, III. La proclamation de Neptune : musiciens sur le plateau.



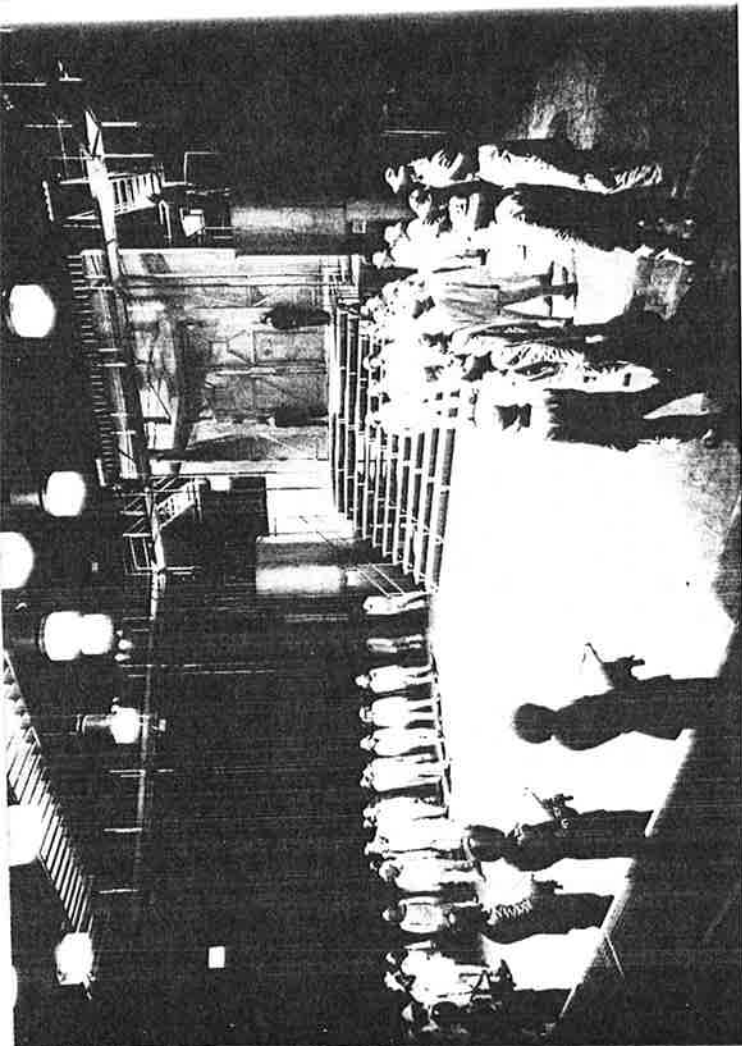


3. Commencements. *Idoménié*, I : Iliá, enfermée dans sa robe et dans sa cage.



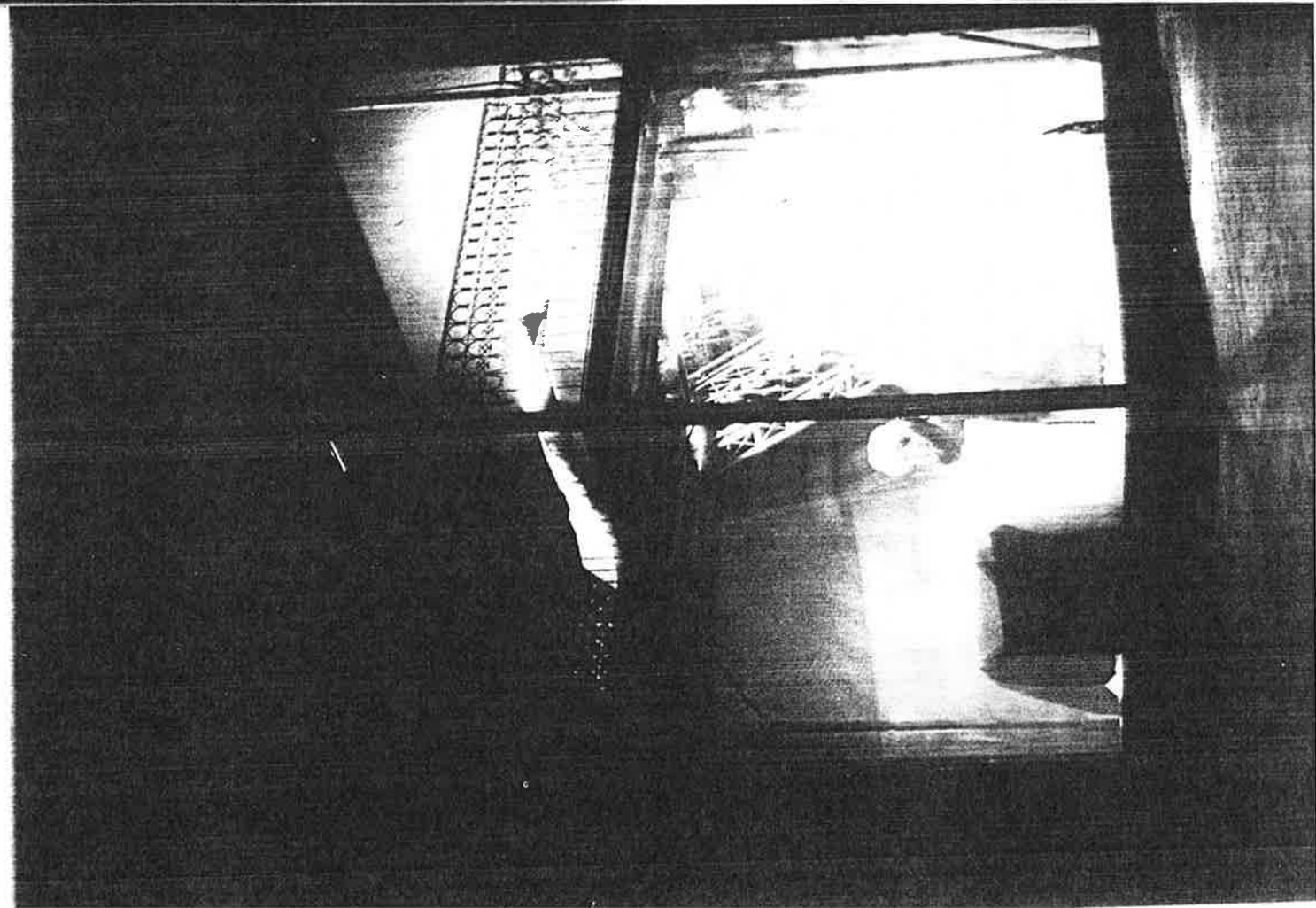
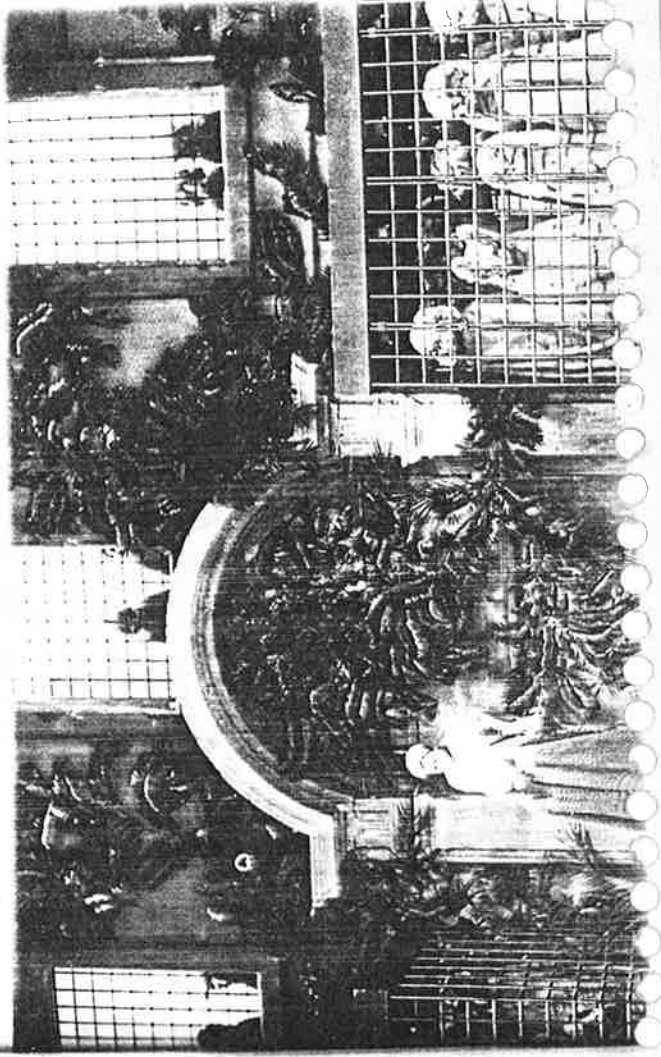
4. *Idoménié*, I. Electre réfugiée dans sa traîne (Krystyna Kujawinska).



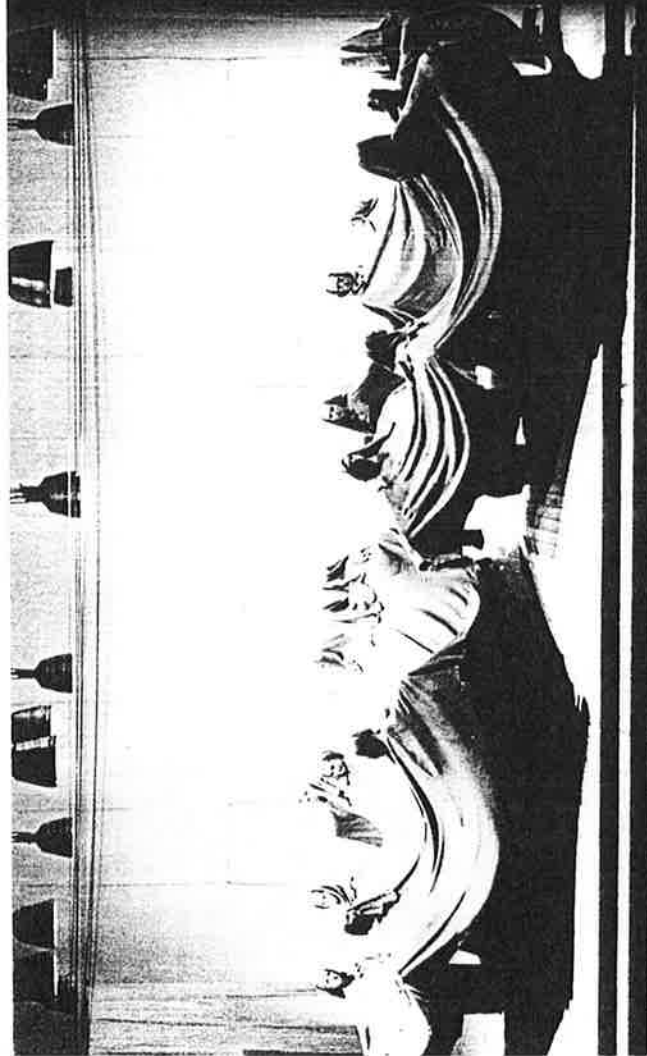


7. *Fidelio*, I : la sortie des prisonniers.

8. *Alcina*, I : les victimes d'Alcina (Teresa Berganza et Christiane Edda-Pierre).



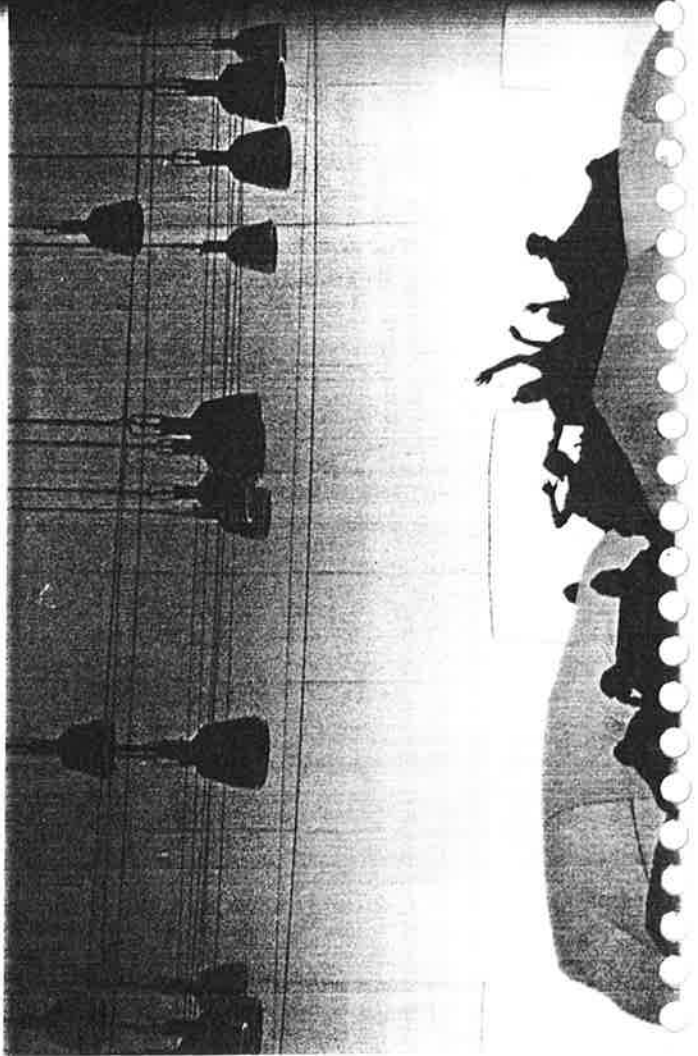
6. Prisons *Faust*, I : la cage.



9. Costumes collectifs. *Idoménée*, I : les figures de la joie.

11. Ci-contre : *Idoménée*, II : le bateau et les vagues.

10. *Idoménée*, I : les figures de la détresse.



direction d'acteurs, qui invente sans cesse, dans le détail de la dramaturgie, des moments fugitifs de théâtralité.

A. THÉÂTRES SUR LE THÉÂTRE

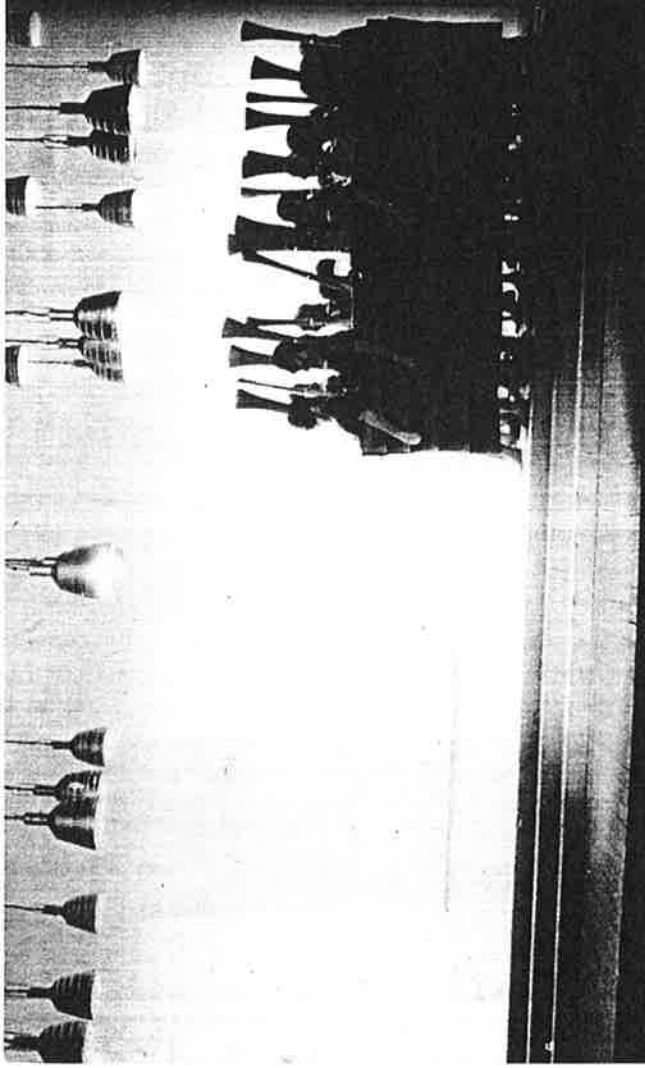
Scènes et Balcons

Il est fréquent que la structure générale du décor, fermée, et à deux ou plusieurs niveaux, imite celle de la salle, à laquelle elle présente en quelque sorte son reflet. Ainsi, le demi-cercle de l'architecture métallique de *Faust*, séparé en son milieu par une sorte de « balcon » qu'un escalier mobile relie à la scène, referme exactement la salle en un cercle complet — de sorte que, lorsque les choristes suivent l'action de ce 1^{er} étage, l'arène de la scène est entièrement entourée de spectateurs : rêve d'un « théâtre en rond », utopique à l'opéra, et qui sera pourtant réalisé dans le *Fidelio* toulousain.

On sait en effet que l'une des contraintes particulières à la mise en scène d'opéra est la position « frontale » des chanteurs qui veulent que leur voix « porte » et ne peuvent perdre de vue le chef. L'indication wagnérienne selon laquelle les chanteurs devraient chanter pour leurs partenaires et non pour la salle, tournant éventuellement le dos au public selon les nécessités de l'action dramatique¹ est donc rarement appliquée au théâtre chanté. Faire voir par de « faux » spectateurs, l'envers de la scène, c'est déjà esquiver fictivement cette scène circulaire, sans endroit ni envers, réalisée à la Halle aux grains.

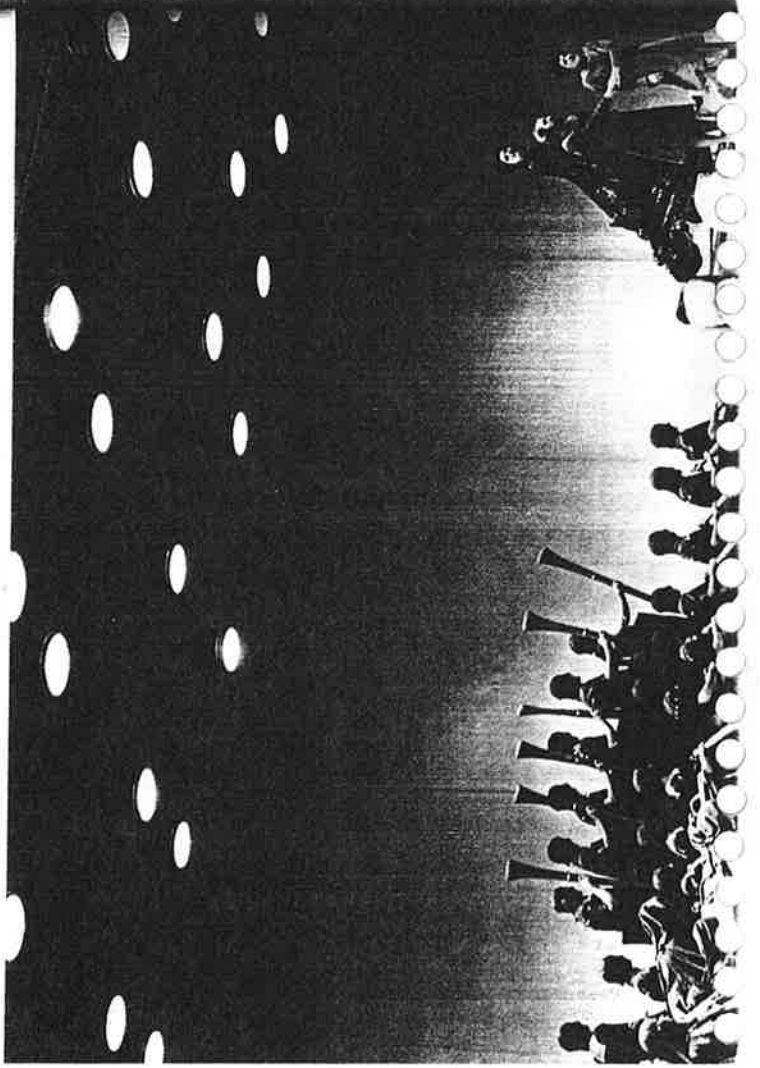
Tandis que l'hémicycle de *Faust* reproduit la structure d'une salle à l'italienne, la boîte rectangulaire de la *Traviata* (d'abord fermée — par le « 4^e mur » des naturalistes ?) avec, au 3^e tableau, le petit escalier de bois qui figure une véritable tribune, évoque plutôt une salle élizabéthaine ; mais, ici aussi,

1. Cette indication est conforme à la théorie naturaliste du « quatrième mur » postulant que les acteurs doivent agir et parler comme dans un lieu clos, séparé de la salle par une paroi fictive, transparente pour les spectateurs, opaque pour eux.



12. *Idoménée*, II : l'entrée des hommes-bateau.

13. *Idoménée*, II : l'embarquement (Krystyna Kujawinska, Sylvia Lindenstrand, David Randall).



les choristes, habillés à peu près comme le public des soirs de Premières, renvoient aux spectateurs leur image, pas forcément flatteuse, de témoins impuissants, de voyeurs, ou de pantins... Deux exemples illustrent bien ce jeu de reflets : au 3^e tableau de *la Traviata* (dans lequel presque toutes les femmes portent la même robe, comme confondues par leur fonction), au moment de l'altercation entre Violetta et Alfredo, les cloisons mobiles du fond, qui entr'ouvrent parfois le huit clos sur un hypothétique « dehors », pivotent, mais restent obstruées par la foule à demi sortie, immobilisée par l'attente de l'incident : la mise en scène établit ainsi une analogie visuelle avec le 1^{er} tableau, dans lequel les choristes, figés à l'arrière-plan, le haut-de-forme suspendu au-dessus de la tête, en un éternel salut, partaient sans partir ; mais elle insiste aussi sur le voyeurisme de spectateurs avides de ne pas manquer l'événement. De même, dans *Faust*, dès que Valentin est frappé, tout le tour de la scène se remplit, pendant qu'un demi-cercle de tromblons descend des cintres, soulignant encore la fonction théâtrale de l'espace : la foule, en chantant « il faut le secourir », reste immobile, suspendue au bord de l'arène, laissant Valentin agoniser seul au centre ; comme si elle était aussi radicalement coupée du plateau que les spectateurs dans leur fauteuil, — et condamnée à la passivité par une invisible rampe.

Parfois, un deuxième théâtre est indiqué, ou matériellement figuré à l'intérieur du premier. Les tables se transforment en scènes : au 1^{er} tableau de *la Traviata*, pendant que le chœur se masse au 1^{er} plan — rendu plus caricatural encore, par l'éclairage violent, en contre-plongée, de la rampe — le décor change invisiblement : les tables parallèles du banquet sont mises bout à bout, et transformées en un long tréteau, sur lequel Violetta et Alfredo se donnent en spectacle — au moment des airs — à leurs invités — mélomanes... En même temps, les chaises ont changé de fonction ; elles sont devenues des sièges de théâtre — mais désaffectés, désœuvrés ; leur nombre, et leur désordre produisent un effet ionesquien d'encombrement, d'inutile prolifération. Dès que le chœur est

sorti, leur absurdité apparaît — ou leur vraie signification : elles proposent une image concrète de l'absence, et figurent ce « popoloso deserto » que représente Paris pour Violetta. Enigmatique pourtant, une chaise reste isolée, au milieu de la scène, tournant le dos à la salle : pour quel idéal spectateur, quel invisible metteur en scène ?

Dans *Carmen*, ces deux éléments — un « balcon » où prennent place les spectateurs du drame, et une scène seconde indiquée sur la scène — sont utilisés de façon plus systématique, et en même temps variés avec plus de liberté.

On retrouve, au 1^{er} acte, un dispositif à deux niveaux, mais l'« étage » est cette fois une sorte de couloir suspendu, dans lequel s'ouvre une grande lucarne. La conception de ce décor repose d'ailleurs sur la multiplication des fenêtres, des ouvertures, des « jours » qui dévoilent et cachent en même temps des espaces entrevus : celui de la caserne, celui de la fabrique, celui de la « place »... Cette idée reparait au dernier acte, où une faille étroite entrouvre le haut mur de l'arène, laissant apercevoir par intermittences le défilé des toreros. Cette volonté de ne donner qu'une vision partielle, oblique (peut-être frustrante) du spectacle se justifie d'abord dramatiquement, et esthétiquement : il s'agit bien sûr de reléguer à l'arrière-plan les éléments réalistes (au premier acte) ou spectaculaires (au dernier), et, en les dissimulant à moitié, de laisser l'imagination du spectateur les reconstruire. Mais refuser de privilégier une vision frontale et « pleine » de la scène est aussi une forme de la critique (d'ordre éthique, on l'a vu) de l'architecture hiérarchisée de la salle à l'italienne : de même, dans l'enceinte circulaire de la Halle aux grains, *Fidélité* n'est nulle part perçu du point de vue central, idéal des « fauteuils d'orchestre ».

L'« écran » surélevé qui figure la place n'est pas seulement une vitrine, mais un observatoire ; il sert à faire voir la foule qui défile, mais surtout à faire voir qu'elle voit : la procession, regardée par les soldats-voyeurs, et par le public, regarde à son tour soldats et public... Les basses (en bas bien sûr) lèvent la tête vers les ténors, qui s'accourent au parapet

pour observer les basses. Regards croisés sur scène, et de la scène à la salle, entre lesquels sont pris les deux « événements » de l'acte : les enfants assistent au changement de la garde, penchés sur le balcon, puis, coiffés de journaux en forme de képis, et armés de cannes-fusils, visent le « vrai » public ; et la foule vulgaire des petits bourgeois, en casquettes, vestons et cravates voyantes, observe, soudain rêveuse, le chœur des cigarières : comme si les spectateurs, un instant arrachés à leur trivialité, étaient métamorphosés par le spectacle de la fumée, par la mélancolie de la musique, par le suspens du temps ; jusqu'à l'entrée de Carmen, qui rend à l'échange et à la circulation des regards sa violence, sa brutalité.

Lorsque Carmen, enfin, bouscule Don José et s'enfuit, seul un enfant, du haut du balcon désert, est témoin de la scène : l'acte s'achève sur ce regard rapide, qui inscrit l'instant fugitif et décisif dans une conscience, qui l'imprime, pour toujours, dans une mémoire ; de même qu'au dénouement, trois visages apparaissent au-dessus de la « guilotine » de l'arène, trois fantômes assistent au meurtre-suicide de Carmen, impassibles comme les servantes à la mort de Pelléas : on peut regretter que la retransmission télévisée de *Carmen* ait négligé cet élément essentiel de la distanciation, qui fixe la mort comme spectacle, qui en fait une image ultime — ou l'image d'une image.

Au II^e acte, situé dans un hangar, lieu de rencontre un peu louche, où pendent quelques ampoules nues, un fauteuil est placé à l'avant-scène, dos au public, face aux spectacles à venir. Figure déjà familière : le siège d'Idoménee, à l'entrée du Grand Prêtre, et la chaise vide du salon de Violetta occupent la même position, comme s'ils n'étaient que le plus avancé des fauteuils d'orchestre, monté sur le plateau. Dans *Carmen* le dispositif est complété par une petite scène latérale, côté Cour, et par une corde tendue au fond du hangar — théâtre, destinée à retenir le « public », et à le séparer des protagonistes.

L'une des originalités de la mise en scène réside ici dans l'alternance qu'elle établit entre acteurs et spectateurs, regardants et regardés ; le point de vue sur l'action change sans

cesse, et un véritable jeu de va-et-vient s'installe entre Don José et Carmen : Carmen, d'abord assise pour assister à l'entrée de José, se donne à son tour en spectacle sur la petite scène, devant José installé dans le fauteuil ; mais aussitôt, José la remplace sur la scène où il « joue » son amour, et Carmen regagne le siège, d'où elle écouterait l'air de la Fleur, chanté par le ténor agenouillé sur un divan.

Zuniga, enfin, une fois prisonnier des contrebandiers, impuissant et comme « hors-jeu », s'enfonce dans le fauteuil pour observer, passif, détaché, le dénouement de l'acte, un peu à la manière du roi, au troisième acte d'*Idoménee* où, de façon encore plus frappante, le siège est placé à l'extérieur du praticable, relégué sur le côté, exclu de l'action.

Drapes et Voiles

L'effet de théâtralisation peut être produit par des moyens plus légers, plus souples : un simple voile tendu, derrière lequel apparaît la tête ou le buste d'un personnage, permet d'« inventer » un théâtre instantané. Cette barrière fragile suffit à créer la distance, à empêcher une perception naïve, directe de la scène, à la décaler ou à la médialiser. Dans *Idoménee*, le palais du II^e acte est une nouvelle cage, percée de deux grandes lucarnes dans lesquelles s'encadrent Ilia et Idoménee, qui pendant leur duo occupent chacun une fenêtre, puis Électre, qui passe d'un « écran » à l'autre, devant sa grande traîne tendue comme une toile de fond : pas besoin, ici, de spectateurs sur scène pour démultiplier la vision, c'est-à-dire pour que les séquences soient perçues comme des images, qui défileraient derrière une invisible vitrine.

A la fin de *l'Enfant et les sortilèges*, dans un inquietant jardin nocturne, pendant qu'à l'avant-scène l'Écureuil autrefois prisonnier chante son hymne à la liberté, les Libellules, à l'arrière-plan, déploient un long rideau blanc : peu à peu, tous les animaux se détournent vers ce Guignol improvisé, derrière lequel le Chat et la Chatte, en noir et blanc, miment en des

poses un peu caricaturales leur jeu amoureux. L'Écureuil termine son « air » dans l'indifférence générale, et l'Enfant, captivé, s'approche à son tour, jusqu'au pied du drap qui va l'emprisonner.

Les voiles opèrent le plus souvent une théâtralisation sarcastique, ou dérisoire : on retrouve cette idée du Guignol dans le traitement de l'épilogue de *l'Heure espagnole*, qui constitue sans doute le meilleur exemple d'une distanciation exactement adaptée au texte et à la musique, puisqu'il s'agit du moment où l'œuvre se moque d'elle-même, et caricature ses propres procédés. La comédie vient de s'achever ; après une courte pause, tous les tromblons s'allument, et le grand carré de tulle qui les enfermait comme une sorte de frise descend jusqu'au plateau : il se transforme ainsi en une petite tribune, derrière laquelle les cinq personnages s'accroupissent, pour se relever brusquement, les uns après les autres, « entrant en scène » au moment de leur entrée musicale ; ils se regardent, se saluent selon les alternances du chant, admirant leurs vocalises réciproques et dénonçant les rôles qu'ils ont tenus pendant tout l'opéra, avec des gestes de plus en plus rapides, de plus en plus automatiques, jusqu'à ce qu'ils s'effondrent, au dernier accord, cassés en deux sur la balustrade, les bras ballants, à la manière de pantins, pendant que toutes les horloges du magasin, frénétiques, comme animées de leur énergie morte, descendent ou s'envolent.

Ce thème du personnage désarticulé, dont les ressorts sont brisés, dont l'énergie, qui n'était en somme que théâtrale, s'épuise au baisser du rideau, est omniprésent chez Lavelli. Les acteurs sont des marionnettes qui n'ont été remontées que pour la durée de la représentation, ou même d'une apparition : la Danseuse du *Carnaval de Venise*, La Princesse de *l'Enfant et les sortilèges* s'affaiblissent au cours de leur « numéros », leurs gestes deviennent de plus en plus saccadés, leur jeu de plus en plus discontinu, jusqu'à ce qu'elles s'affaissent, comme des jouets à bout de course, ou disparaissent dans une trappe de théâtre. De façon plus saisissante encore, les Pastoureaux blessés — motifs de la tapisserie abîmée par l'Enfant — se

détachent de la tenture, et descendent toute la scène en trébuchant, en tombant et en se relevant, comme en une mort et une renaissance perpétuelles (un peu à la manière des « Quatre Jumelles », qui, pendant toute la pièce de Copi, ne cessent de mourir et de ressusciter), dans un climat inquiétant qui contraste avec le caractère conventionnel et rassurant de la musique.

Mort et renaissance, à l'infini : ces gestes mécaniques, condamnés à finir, sont aussi condamnés à se répéter — ils ne sont déjà, sans doute, que des répétitions : au début de *la Traviata* ou de *Pelléas et Mélisande*, on a la sensation que les mêmes officiants blafards ont déjà enlevé les mêmes housses, que les mêmes rituels ont déjà eu lieu, que les mêmes vies ont déjà été vécues, et les mêmes meurtres accomplis... La théâtralisation, c'est d'abord la répétition : chez Lavelli, en un sens, tout est fini quant l'opéra commence ; une fois encore, Violetta, immobile, momifiée, cadavérique à l'ouverture du rideau, va revivre sa mort, ou la rêver ; et quand à nouveau, au terme de cet opéra rétrospectif, elle se lèvera de son lit funèbre et franchira, droite, le cadre de scène, en tous les sens du terme, elle « répétera » sa mort : une mort d'actrice, une mort de théâtre.

Labyrinthes

Sans doute la théâtralisation du dispositif scénique trouve-t-elle son expression la plus complexe et la plus accomplie dans la construction du labyrinthe, élément-cléf de la scénographie chez Lavelli, déjà présent dans *Idoménée* : au III^e acte, entre les colonnes de soie blanche, reflétées par un mur de miroirs, les personnages se cherchent et se fuient, se rencontrent, comme Ilia et Idamante, s'affrontent comme le Grand Prêtre et Idoménée, se perdent, comme le roi égaré, déséquilibré sur son trône vacillant, et surtout s'observent, s'aperçoivent et se perdent de vue, ou regardent sans être vus,

comme Électre, qui entre souvent en scène avant son entrée musicale, jouant le rôle de témoin et faisant peser une menace constante sur l'action.

Dans une dramaturgie où le regard joue un rôle si important, le labyrinthe, c'est d'abord ce qui arrête les regards, ce qui empêche leur circulation, leurs échanges — ou ne permet que des regards indirects, obliques : le plus souvent, parce que les situations sont insincères, les rapports faux ou artificiels.

Le thème est traité sur un mode ironique dans *l'Heure espagnole* : les horloges, toutes semblables par la matière, la couleur et la forme, ne diffèrent que par leur taille et leur disposition ; elles dessinent des entrées, des allées, des travées, des « claires », qui se métamorphosent sans cesse, comme un labyrinthe mobile, dans lequel se développe un opéra des regards volés : les personnages y surprennent ce qu'ils ne devraient pas voir, et, d'emblée, saisissent silencieusement des situations qu'ils continueront à faire semblant de n'avoir pas comprises. C'est cet échange révélateur de regards qui permet, à nouveau, d'introduire, dans l'opacité, la transparence — donc de décaler, de démystifier ou de transcender le traditionnel jeu de cache-cache propre au vaudeville.

Dès le début, le muletier gênant aperçoit, au moment de sortir avec sa première horloge-prétexte, Gonzalve dissimulé entre trois autres horloges : déjà, il sait à quoi s'en tenir sur le « rôle » qu'on lui fait jouer — et il ne cessera donc, dès lors, de feindre d'être dupe. A ce regard dérobé répondent symétriquement, à l'autre extrémité de l'œuvre, ceux d'Inigo et de Gonzalve : ils entrouvrent leurs « boîtes » pour assister, dépités, impuissants, à la dernière sortie du muletier, qui cette fois porte (comme une horloge) Conception vers sa chambre. Enfin, le regard moqueur de Torquemada à son retour semble indiquer que l'horloger (peut-être moins victime qu'instigateur, ou en tout cas profiteur, de la farce) n'ignore rien de ce qui s'est passé en son absence : soit qu'il ait tout vu (caché, lui aussi, dans une horloge ?), soit que le même scénario se

déroule à chaque fois — ou au moins, à chaque représentation... Tout l'opéra se déchiffre ainsi à un double niveau, jouant sur le constant décalage entre ce que les personnages disent et montrent, et ce qu'ils voient et savent. Une fois encore, c'est la thématique du regard qui permet de mettre le vaudeville « au second degré », et le labyrinthe, espace des errances, des erreurs, des quiproquos, est aussi le lieu du dévoilement de la vérité des situations, et de la dénonciation de tous les artifices.

Les labyrinthes de *Fidelio* et de *Faust* sont figurés de façon presque identique : au début de *Fidelio*, les travées dessinées par le linge des prisonniers qui sèche sur des fils parallèles (signe immédiat de la propreté de la prison politique moderne) déterminent le cadre du Singspiel un peu superficiel qui ouvre l'opéra ; au III^e acte de *Faust*, des rangées de draps suspendus constituent le « jardin » de Marguerite.

On n'a pas manqué de protester contre ce décor : sans fleurs, pas de jardins... Objection éternelle de ce réalisme que le travail de Lavelli ne cesse de remettre en question, sous toutes ses formes ; objection naïve, que le metteur en scène réfute naïvement (se souvenant peut-être du magrippien « ceci n'est pas une pipe » — inscrit sur une image de pipe) : même s'il y avait des fleurs, il n'y aurait pas de jardin ; mais seulement une scène. Le jardin de Marguerite est, par définition, absent, et ne sera jamais qu'un signe de jardin.

Ces draps, qui dénotent d'abord le quotidien de Marguerite, ont une fonction théâtrale multiple, puisqu'ils servent à la fois de rideaux, de coulisses et de toiles de fond pour la comédie qui se joue dans l'opéra. Les deux « rideaux » du premier plan sont ouverts par le Méphisto-metteur en scène de cet intermède (« ainsi vous voyagez... ») ; les autres forment de petites tribunes derrière lesquelles les personnages, à demi cachés, sont montrés, exhibés, comme personnages de théâtre, voire comme marionnettes. Pour Lavelli, un drap est toujours plus intéressant comme rideau que comme toile de fond, c'est-à-dire que les gestes ont plus de sens derrière que devant le rideau : il suffit que Méphisto chante derrière un

voile pour qu'il donne l'impression de reproduire une scène familière, de rejouer un rôle ancien.

Les draps, enfin, dessinent le labyrinthe qui favorise les chassés-croisés Marguerite-Faust, et Marthe-Méphisto : les uns apparaissent, mécaniquement, dès que les autres disparaissent, en un jeu de plus en plus factice, de plus en plus artificiel, qui contraste violemment avec le dénouement : c'est encore Méphisto qui, lentement, fait tomber le drap ; la comédie est finie, l'opéra reprend ses droits.

Mais l'effet de théâtralisation n'exige pas la construction sur le plateau d'éléments scéniques qui figurent ou évoquent des théâtres réels ; il peut être produit par la seule présence de tromblons, souvent descendus très bas sur la scène, qui non seulement délimitent une aire de jeu « seconde », mais manifestent l'intention du metteur en scène de montrer ses sources lumineuses, au lieu de chercher à les cacher ; de les désigner, par conséquent, comme éclairages « artificiels », comme éclairages de théâtre.

Surtout, mieux que tout dispositif scénique, la direction des acteurs et des foules suffit à organiser théâtralement l'espace ; si la construction matérielle de « théâtres sur le théâtre » détermine les grandes orientations scénographiques d'opéras comme *Faust* ou *la Traviata* — ou encore comme *le Carnaval de Venise*, dont la mise en abîme du théâtre constitue le sujet —, la thématique du « théâtre dans le théâtre » se manifeste sans cesse dans le détail de la dramaturgie de tous les opéras montés par Lavelli, sous des formes et avec des significations très diverses.

B. THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE

Anneaux

La formation d'un cercle d'auditeurs-spectateurs crée l'idée momentanée d'un spectacle second, qui renvoie à une donnée précise de la dramaturgie. Au 1^{er} acte de *Madame*

Butterfly, par exemple, la présentation des objets familiers de Cio-Cio-San se déroule sur un podium surélevé, et violemment éclairé, tandis que les invités, accroupis en cercle, sont plongés dans la pénombre : Pinkerton et Butterfly ne sont plus que des acteurs, qui jouent devant témoins, et cette séquence intimiste est traitée de la même façon que la cérémonie du mariage ; c'est sans doute une manière de montrer qu'à l'opéra, tout est « public » ; mais aussi, d'éclairer la situation, en indiquant que nous sommes dans un univers de comédie, dans lequel tout est truqué.

Ces témoins sont parfois des objets, ou des animaux. Les horloges de *l'Heure espagnole* participent au jeu de regards sur lequel repose la mise en scène de l'opéra : elles resserrent ou élargissent l'aire de jeu, l'ouvrent ou la referment, selon l'intensité des conflits ; dès le lever du rideau, elles s'intéressent à l'« opération » d'une autre horloge, couchée, ouverte, dans laquelle fouille Torquemada : elles s'approchent, se bousculent pour mieux voir, se penchent, paraissent se mettre sur la pointe des pieds... Mais, comme horloges d'opéra, elles sont surtout sensibles à la voix ; dès que résonne, dans la coulisse, le chant de Gonzalve, elles se tournent de son côté ; lorsque le poète, encore enfermé dans son horloge, est rejeté par Concepcion, qui refuse de l'entendre et referme sur lui le couvercle, elles s'avancent lentement ; pendant que le couvercle se relève timidement, elles s'inclinent, jusqu'à s'appuyer contre l'horloge horizontale dans laquelle Gonzalve se redresse : debout dans sa « boîte » (parodiant Violetta sur la longue table), il chante l'air auquel les horloges-méromanes semblent prêter l'oreille, attentives, puis attendries ; une fois encore, le personnage est, d'une certaine façon, sauvé : au lieu de chanter, grotesquement, dans le vide, et de sombrer dans le ridicule de l'impuissance, et du narcissisme, il suscite une émotion, peut-être communicative, qui le légitime, lui rend une raison d'être, et en tout cas une dignité.

Dans *Alcina*, cette image de l'anneau d'auditeurs est l'occasion d'un renversement dramaturgique beaucoup plus profond : Alcina, trahie par celui qu'elle aime, chante sa

douleur et son impuissance au milieu du cercle de ses victimes transformées en animaux. On peut d'abord remarquer l'utilisation paradoxale de l'image du cercle, qui chez Lavelli est toujours un cercle magique, qui emprisonne, ensorcelle, paralyse... Ici, c'est la sorcière qui est enfermée ; les victimes encerclent, le bourreau est encerclé. Mais cette prison est fragile, Alcina peut en sortir, y pénétrer à nouveau, selon l'alternance de ses sentiments ; tout en chantant, elle caresse, avec une tendresse nouvelle, ces animaux qui ne sont déjà plus que ses fantômes, le souvenir inutile de son pouvoir enfui ; comme Butterfly dans sa cage de tulle, elle est désormais réduite au rêve - peut-être à la folie. Et quand, brisant définitivement le cercle, elle sort de scène, si tous les animaux la suivent, en un cortège affectueux et dérisoire, ce n'est plus contraints par la magie, mais séduits par la douceur du chant, et attachés par la pitié.

A cet instant, Alcina « bascule » donc du négatif au positif, comme Sarastro dans *la Flûte enchantée*. La sorcière est transformée en femme, sa cruauté s'inverse en pathétique : elle est sauvée à la fois par la musique et la mise en scène, dont le principe constant est de donner sa chance à chacun des personnages. Ainsi, la présence de spectateurs fictifs sur la scène prend un sens nouveau : elle permet, non plus de créer une distance, mais au contraire d'impliquer le spectateur réel dans l'action, ou, en tout cas, de susciter sa sympathie. Encore une fois, Lavelli utilise l'ambiguïté d'un procédé de théâtre pour susciter aussi bien le recul critique que la faculté d'identification du spectateur d'opéra.

Tableaux

Un autre mode, plus polémique, ou en tout cas plus critique de la théâtralisation, s'exprime à travers la technique des scènes brutalement figées, des « tableaux vivants ». Ce procédé, on le verra, peut avoir plusieurs sens, mais il sert souvent à manifester le caractère conventionnel, emphatique,

ou naïvement opératique d'une situation. Ainsi sont dénoncés la plupart des stéréotypes théâtraux : au III^e acte de *Faust*, lorsqu'après la scène des bijoux, le regard de Faust croise celui de Marguerite, l'action est suspendue le temps du « coup de foudre » ; pendant tout l'acte, dame Marthe, placée dans des situations conventionnelles de vaudeville, se fige dans des poses caricaturales, qu'elle garde plusieurs secondes. De même, quand les airs ressemblent trop à des « airs d'opéra », c'est-à-dire correspondent à une « panne » de l'action, la mise en scène, au lieu de chercher à les animer artificiellement, souligne leur statisme, surenchérit sur leur granit dramatique. L'air célèbre (et surajouté) de Valentin au II^e acte de *Faust* (« Avant de quitter ces lieux ») fige toute la kermesse ; l'immobilité soudaine du carrousel, et de tous les personnages, est encore accentuée par le mouvement du marchand de ballons, qui, seul, comme s'il n'entendait pas, continue à tourner, puis gravit lentement les escaliers, d'où il dominera la scène jusqu'à la fin. (On pourrait à ce propos, soulever une question que pose toute mise en scène d'opéra : qui, sur scène, est censé entendre l'orchestre et les voix ? Dans la scène de l'Église de *Faust*, par exemple, le sacristain, d'abord unique spectateur, paraît surpris par le chant de Marguerite, et s'arrête un instant de monter l'escalier ; puis il essuie sans fin la balustrade du balcon, apparemment étranger à toute la scène, mais, pendant qu'il redescend, saisi par la violence de la malédiction de Méphisto, il laisse échapper son plumeau).

Le toast du I^{er} acte de *Madame Butterfly* est un peu traité comme l'air de Valentin : l'éclairage diminue brutalement, Sharpless, Goro et la servante s'immobilisent, pendant que Pinkerton, au premier plan, les jambes écartées, dans la posture traditionnelle du ténor d'opéra, chante sur les notes de l'hymne américain. La parodie est amplifiée dans *l'Enfant et les soritières*, avec l'intervention du Rossignol-cantatrice, pour qui on apporte, précipitamment, une estrade : col de fourrure, aigrette, démarche saccadée, gestes maniérés, elle prend la pose, et, partition à bout de bras, vocalise, puis repart au pas de course, caricaturale, diva de bande dessinée.

La régie des chœurs peut aussi participer de cette dénonciation des formules et des conventions de l'opéra, notamment en manifestant et en accentuant le divorce entre ce que chante le chœur, et ce qu'il fait. Ici encore, Lavelli, au lieu de réduire le décalage, de masquer la contradiction, les souligne humoristiquement. C'est l'une des significations des deux exemples que j'ai déjà cités, le faux départ des chœurs de *la Traviata* au I^{er} et au III^e actes, la passivité des chœurs de *Faust* à la mort de Valentin : allusion à tous les chœurs d'opéra qui chantent le départ sans partir, exaltent l'action sans agir.

Mais ici aussi, le procédé peut s'inverser, et servir au contraire à la glorification de l'opéra. Au centre des cloisons de bois qui ferment la scène de *la Traviata* figure, en médaillon, une effigie de Violetta (de la cantatrice romantique ?), qui se divise dès que les panneaux s'écartent, tirés par des laquais en noir, pendant que s'enfle le premier thème lyrique du Prélude ; mais c'est pour laisser apparaître le « modèle », qui vient exactement remplacer son image : la cantatrice, en chair et en os, mais prisonnière du faisceau violent d'un projecteur, figée, embaumée, et exaltée par la musique... Apothéose de la chanteuse comme mythe, hommage à la diva divinisée, sorte de double « positif » du Rossignol de *l'Enfant* : ici, l'effet « photographique » d'immobilisation, au lieu de tourner en dérision la théâtralité, comme naïveté d'un genre, met en évidence l'hyperthéatralisation, qui constitue son essence.

III. Focaliser

Le processus de « focalisation » illustre bien le perpétuel jeu de renversements caractéristique de la dramaturgie lavellienne, puisqu'il paraît remplir une fonction à peu près inverse de celle de la distanciation. Cette technique subjectiviste — plus romanesque ou cinématographique que théâtrale — tend en effet à faire coïncider le spectateur avec le point de vue de l'un des protagonistes, à lui faire voir la scène « par les yeux » d'un des personnages, parfois même à lui faire déchiffrer toute une séquence (voire tout un opéra) comme une sorte de « monologue intérieur » du protagoniste.

En réduisant la distance entre le spectateur et le spectacle, elle produit d'abord un effet physique, on dirait presque optique : celui du « gros plan », parfois favorisé, comme dans *Pelléas*, par les variations du décor qui, en rapetissant, grandit les personnages ; mais surtout, elle est étroitement liée à la démarche dramaturgique : grâce à la diversité des points de vue adoptés (dans *Faust*, on passe sans cesse de celui de Faust à celui de Marguerite, dans *Alcina*, de celui d'Alcina à celui de Ruggiero), elle contribue, en poussant le spectateur à s'identifier tour à tour avec des personnages différents, voire antagonistes, au double refus du psychologisme et du moralisme : aucun personnage n'est à rejeter, chacun, je l'ai déjà constaté, doit avoir sa chance.

Lavelli formule ce refus en termes très sartriens : pour lui, il n'y a pas de personnages « prédéterminés », condamnés par leur « caractère », il n'y a pas de destins, seulement des situations : on ne naît pas héros, on rencontre une situation héroïque, propice à l'héroïsme. Il est intéressant de rapprocher ces propos d'une phrase de Sartre, tirée d'un article précisément intitulé « Pour un théâtre de situations » qui oppose la notion de situation (lieu du choix, donc, pour Sartre, de la tragédie) à celle de « psychologie » (qui implique prédétermination, appauvrissement, déclin des formes tragiques) : « (...) il faut montrer au théâtre des situations simples et humaines, et des libertés qui se choisissent dans ces situations. Le caractère vient après, quand le rideau est tombé. Il n'est que le durcissement du choix, sa sclérose, il est ce que Kierkegaard nomme la répétition¹ ».

Le procédé de focalisation permet enfin de caractériser certains personnages, notamment de mettre en évidence la condition solitaire de la plupart des « héroïnes lavelliennes » (j'emploie cette expression, que je justifierai plus loin, au risque de faire plaisir à ceux qui reprochent au metteur en scène de « s'appropriier les œuvres qu'il monte »...) — solitude qui explique et éclaire les rêves, les fantasmes, les délires projetés sur la scène : on voit clairement par là en quoi la « psychologie » de ces personnages de théâtre ne renvoie pas à un « caractère » pré-existant, antérieur au début de l'opéra, qui leur appartiendrait en propre, mais n'est en somme que la *durée théâtrale* d'une situation donnée.

On montrera la diversité des moyens mis en œuvre pour « réaliser » dans l'espace les rêves, les désirs, les illusions, les visions des personnages, en les examinant dans un ordre « croissant », c'est-à-dire selon la violence de ce que Pieyre de Mandiargues (parlant des mises en scène théâtrales de Lavelli) appelle les « hallucinations provoquées² ».

1. ONIRISME

Pour suggérer qu'une scène n'a pas (seulement) une réalité « objective », mais est imaginée (ou, simplement, idéalisée) par l'un des personnages, il arrive que Lavelli recoure, à nouveau, au procédé du « tableau vivant » — qui se charge ainsi de signification supplémentaire (et presque contradictoire avec celle qu'il avait dans le processus de distanciation). Lorsqu'au milieu de la kermesse de *Faust*, l'immense tableau se fige, la lente entrée de Marguerite, toute en blanc, dans un temps suspendu, ne peut être perçue que comme la vision (peut-être l'illusion) de Faust : « apparition » aussi magique (aussi trompeuse ?) que celle suscitée au 1^{er} acte par l'art de Méphisto qui, assis sur une chaise, comme au spectacle, apparaît à nouveau comme le « metteur en scène » du tableau.

Parfois aussi, les rêveries, ou les pensées vagues des personnages — à la limite de la conscience claire — sont simplement visualisées, « traduites » sur une scène transformée en espace intérieur, par des images d'un onirisme paisible — comme, au début de *Faust*, la vision de ces deux groupes de petites filles maillées, et habillées de blanc (anticipation de l'image finale ?), attendrissantes et inquiétantes, qui encerclent la cage du vieillard, et ne sont que l'extériorisation de sa méditation ; de même que Méphisto, qui n'« entre » pas en scène, mais émerge presque naturellement, sans aucune rupture, d'un linceul de journaux, n'est d'abord qu'une manifestation visible du désir de Faust (désir de parler à son Double, à son reflet) ; l'incarnation de l'une des deux instances de sa personnalité — figurées sans doute par les étages superposés de la cage.

Mais les moyens utilisés pour produire l'« effet onirique » sont souvent beaucoup plus discrets : un changement d'éclairage, un léger décalage du jeu, la position d'un interprète, tournant le dos au public, suffisent à irrealiser ou à interioriser la scène. Un objet vient quelquefois « signaler » l'effet : les sièges, dont j'ai déjà évoqué le rôle essentiel,

1. *Écrits de Sartre*, Gallimard, p. 683.

2. *Jorge Lavelli*, op. cit., p. 8.

fonctionnent ainsi comme « points de focalisation », à partir desquels se reconstruit toute la scène rêvée. Le procédé est employé de la façon la plus frappante au III^e acte d'*Idoménée* où, comme au II^e acte de *Carmen*, le siège occupe d'abord le milieu de l'avant-scène, dos à la salle. Lorsque le Grand-Prêtre fait son entrée, par l'ouverture centrale, et descend la scène vers le fauteuil en bois où le roi est effondré, on n'a pas seulement l'impression de le voir par les yeux d'Idoménée, mais de l'imaginer, ou de le rêver ; cette silhouette noire, impérieuse, menaçante n'est que l'incarnation du remords du roi ; et toute la scène doit être déchiffrée moins comme celle du conflit entre pouvoir politique et pouvoir religieux, que comme celle du débat intérieur d'Idoménée, projeté sur scène par son angoisse.

L'effet est multiplié dès que le siège est placé à l'extérieur du praticable, côté Cour : tout le peuple, puis les prêtres, rangés en deux colonnes, sont tournés vers le fauteuil, placés selon son axe oblique, de sorte que la scène semble avoir pivoté ; l'espace, organisé selon une diagonale, a tourné sur lui-même, et n'est plus un espace pour la salle, pour le public, mais, « reconstruit » par le roi, le lieu intérieur du conflit entre son amour et son devoir, ses peurs et ses responsabilités, sa faiblesse et sa fonction.

Ici encore, la loi de la mise en scène est de ne rien imposer ; elle suggère, en laissant au spectateur toute liberté d'interprétation — y compris celle de ne pas interpréter ; rien n'interdit de percevoir le drame « au premier degré », naïvement, de façon réaliste. Mais on pourrait presque dire que chez Lavelli, aucune scène n'est présentée directement, comme « événement » ; chacune passe par le filtre d'une conscience, comme déformée, et reconstruite, par un instrument d'optique ; chacune, donc, s'enrichit d'être reçue par réfraction : on retrouve ici le thème de la médiation, de l'*indirect*, qui commande toute la vision du monde du metteur en scène.

Ainsi, *la Traviata* toute entière ne prend son vrai sens que comme un souvenir, ou un délire de Violetta, et la plupart

des scènes de *Pelléas*, comme une vision, ou une interprétation, de Mélisande ; mais c'est seulement dans *l'Enfant et les sortilèges* et dans *l'Heure espagnole* que le spectateur n'est plus libre de refuser une dimension onirique, qui, dans un cas, est impliquée par le sujet même de l'œuvre, dans l'autre, est « inventée » par Lavelli pour transcender le vaudeville : en ce sens, *l'Heure espagnole*, œuvre plus superficielle, bénéficie du rapprochement avec *l'Enfant*, et des nombreuses correspondances que la mise en scène établit entre les deux opéras.

Dès le lever du rideau, l'accumulation des horloges, toutes semblables, seulement différenciées par la taille, qui constituent à elles seules le dispositif scénique, produit un effet d'irréalité, de surréalité ; déjà, elles ne sont pas vraiment, ou pas uniquement des objets ; elles ont une « tête d'horloge », mais vêtues de tuniques blanches, donnent un peu l'idée de personnages, de sorte que le spectateur n'est pas tellement surpris lorsque, discrètement, elles se rapprochent pour observer l'opération d'une horloge allongée, dont on a aussitôt l'impression qu'elle est « malade ». D'emblée, les éléments du décor apparaissent donc « sensibles », puis actifs : d'abord témoins, ils deviennent peu à peu acteurs, jusqu'à se mêler aux protagonistes, à se confondre avec eux, en un mouvement d'échange, de plus en plus hallucinant, entre ces objets qui scandent le passage du temps, et ces personnages obsédés par le temps ; entre les horloges humanisées, et les hommes « horlogisés ».

Toute la mise en scène repose sur ce long crescendo qui nous fait basculer de la fantaisie au fantastique, dans un climat tantôt dérisoire, tantôt presque dramatique. Les horloges accueillent Gonzalve, le poète amoureux, l'entourent, le dissimulent, visiblement complices des projets de Concepcion : elles s'écartent pour laisser sortir le muletier importun, brouillant peu à peu l'espace, effaçant les couloirs et les travées apparentes au lever du rideau, créant un lieu favorable aux quiproquos, aux rencontres, aux surprises.

L'entrée d'Inigo marque une nouvelle progression dans l'onirisme : pour se cacher à son tour, le banquier ne se

contente pas de pénétrer « dans » une horloge ; il devient l'une des horloges de la boutique, qu'on ne distingue plus des autres ; il évolue avec ses voisines, et, jusqu'au dénouement, parle et marche sans sortir de l'enveloppe avec laquelle il fait corps — qui est devenue son corps second.

La personnalisation des objets devient si forte que lorsque les horloges, après avoir compati à la plainte de Gonzalve, inclinées sur lui, se remettent « debout », à nouveau raidées, impassibles, au retour du muletier, on a l'impression qu'elles font semblant d'être des horloges... Le mouvement s'amplifie encore quand poursuivies par Concepcion qui les frappe rageusement, puérilement (comme l'Enfant les meubles de sa chambre), elles se réfugient effrayées à l'arrière-plan, rassemblées en deux groupes serrés, et quand enfin au retour de Torquemada, elles tournent toutes le dos, honteuses et prises d'un tardif remords...

Brutalement, l'épilogue nous ramène, de cette plongée dans l'imaginaire, à la théâtralisation la plus extérieure ; mais au moment où les cinq personnages s'effondrent comme des mécanismes à bout de course, ce sont les horloges qui, en une sorte d'apothéose, de frénésie et de folie finales, semblent sortir de leurs cadres et s'envoler vers les cintres, comme si la dérision laissait le dernier mot au fantastique.

Dans *l'Enfant et les sortilèges*, qui se présente entièrement comme le rêve, ou le cauchemar d'un enfant qui voit son univers familier prendre vie et se dresser contre lui, la mise en scène joue à la fois sur l'animation des objets, et la figuration des animaux. On esquive généralement les problèmes que pose la métamorphose des chanteurs en meubles ou en animaux en reléguant les interprètes dans la fosse ou dans la coulisse, et en faisant de l'opéra un ballet ou une pantomime. Lavelli ne pouvait, évidemment, accepter cette dissociation du chant et du jeu : les chanteurs, loin d'être cachés, sont montrés ; tous restent toujours visibles, leurs visages apparaissent à travers les lucarnes pratiquées dans les fauteuils et les divans, et la cantatrice enfoncée dans la tasse chinoise émerge jusqu'au buste au moment de chanter son air. De même, ils restent

toujours reconnaissables, en dépit de leur animalisation : la démarche de Lavelli est ici doublement originale, puisque, tout en ramenant les chanteurs sur le plateau, elle évite toute tentation naïve d'anthropomorphisme : il ne s'agit ni d'imiter les animaux, ni d'inventer des animaux à l'image de l'homme — donc de montrer l'« humanité » du règne animal ; mais plutôt, à l'inverse, de décrire l'animalité de certains types humains : le Rossignol n'est pas une cantatrice déguisée en oiseau, ni un oiseau évoquant une cantatrice, mais bien une cantatrice qui se prend pour un rossignol... (peut-être, à la Scala, le « rossignol milanais » célébré par Hergé ?).

Ainsi, dès le lever du rideau, dans un univers presque « normal » — aussi blanc que celui de *l'Heure espagnole*, mais rendu intime, rassurant par une lumière douce et dorée, le Chat est un enfant retroquevillé sur le sol, et l'Écureuil, une petite fille en blanc, qui tient à la main un plumeau blanc : vus par l'enfant, les animaux sont d'autres enfants. Le processus onirique se déclenche à l'entrée de la Mère, légèrement anticipée, selon un procédé fréquent chez Lavelli, qui permet ici au personnage d'assister à la fin du monologue de l'enfant, donc de saisir la situation avant même de prendre la parole. La Mère apparaît en géante, tenant un immense balai, et portant un plateau : au moment où elle s'encadre dans l'ouverture centrale, tous les objets, tous les meubles (y compris la cheminée) grandissent instantanément ; dans cette pièce à l'échelle des adultes, l'enfant se sent brutalement étranger : il ne peut plus que se cacher derrière la table sur laquelle il travaillait, devenue plus haute que lui.

Les éclairages augmentent, le rêve se met en marche (chez Lavelli, le rêve ne se dilue pas dans la pénombre, mais se découpe en pleine lumière) ; le monde n'est plus perçu qu'à travers les obsessions de l'enfant, qui « réglent » le spectacle. y font alterner la magie et la terreur, la féerie et la mort, par « paliers » successifs : la danse pesante des meubles, ballet un peu grotesque, exclut l'enfant de la fête générale ; l'irruption violente du Feu, figuré par une large robe circulaire, dans laquelle sont incorporés trois personnages qui tournent

vertigineusement (comme certains chœurs d'*Idoménee*), l'effraie ; l'apparition de la Princesse de son livre, poupée ancienne qui se désarticule peu à peu, semble le ramener à une période révolue de son enfance, qui n'existerait déjà plus que dans son souvenir : lorsque cette image disparaît, quelque chose meurt peut-être pour la première fois dans la vie de l'Enfant.

L'entrée du Chat, seule silhouette noire, masqué par un loup, coiffé d'un bicorne, fait progresser le sentiment de solitude : l'Enfant n'ose plus jouer avec cet animal qui pourrait sortir d'un film d'épouvante, et lui renvoie précipitamment la pelote de laine qu'il a laissé rouler jusqu'à ses pieds... L'inquiétude sourde, la sensation vague d'un danger diffus sont précisées par le dévoilement d'un jardin oppressant : des arbres blancs, sans feuilles, cauchemardesques, glissent avec raideur sur le plateau, comme des enfants qui joueraient aux fantômes ; mais ils deviennent menaçants quand ils s'inclinent ensemble vers l'Enfant pour se plaindre des blessures qu'il leur a infligées. L'épisode féérique des Libellules, dont les balançoires descendent des cintres, n'atténue pas le malaise grandissant provoqué par l'agressivité des Chauve-Souris aux parapluies brandis (souvenir d'angoisses enfantines, dans une chambre obscure ?), et les lentes circonvolutions de tous les animaux en lunettes noires, tantôt indifférents, tantôt hostiles, jusqu'à la seconde « mort » de l'Enfant, brutalement enveloppé, et roulé jusqu'à l'avant-scène, dans le grand drap-théâtre transformé en linceul.

Mais la mort, une fois encore, s'inverse en résurrection. L'Enfant se relève, un voile rouge à la main, éclatante tache de sang au milieu du décor et des costumes blancs — sa blessure, peut-être la blessure de l'écureuil tombé de l'arbre, dont il se serait chargé ; il s'assied à nouveau à la table, qui a repris sa place initiale, laisse glisser le voile, se frotte les yeux : la Mère revient, mais elle a retrouvé sa taille normale ; comme si elle annonçait un monde nouveau, ramené à l'échelle de l'enfant ; ou comme si l'enfant avait grandi. Peut-être a-t-il rêvé, peut-être est-il mort ; sans doute son enfance est-elle morte : nous

aurions alors assisté à son initiation, à son passage à l'âge adulte. A moins qu'il ne se soit rien passé, que l'opéra n'ait pas commencé, et que ce soit le spectateur qui ait rêvé.

Pour passer de l'onirisme à la pathologie du rêve, des visions nocturnes à celles de la folie et de la mort, le metteur en scène utilise souvent le procédé de la démultiplication (dédoubllement ou prolifération) des figures obsédantes.

Tout le dispositif du II^e acte de *Madame Butterfly* illustre la schizophrénie de l'héroïne, qui, enfermée dans une cage encombrée d'objets familiers et dérisoires, liés à l'univers enfantin, ne communique plus vraiment avec le monde extérieur. Quand Sharpless, Goro, puis Yamadori font leur entrée, à l'extérieur du cylindre de tulle, des pantins géants, à leur image, se dressent autour de Butterfly, sans qu'on sache si elle invente de toutes pièces l'apparition de ces personnages, et rêve toute la scène, ou si elle ne veut plus avoir affaire qu'à leurs doubles, dociles à ses désirs : lorsqu'elle ne supporte plus le discours de Goro, elle frappe son effigie, et lorsqu'elle veut le faire disparaître, elle l'abat. Mais les pantins effondrés restent visibles, et continuent à hanter l'acte jusqu'au baisser du rideau.

Le II^e acte d'*Alcina* est celui de l'affrontement des fantômes et des spectres — « blancs » contre « noirs », salvateurs contre destructeurs — moins sur la scène réelle que dans la conscience de Ruggiero, le guerrier prisonnier d'*Alcina*, sans cesse hésitant entre la folie et la lucidité. On retrouve le procédé du dédoubllement lorsque Bradamante, l'épouse de Ruggiero, venue le délivrer, apparaît en même temps, de chaque côté de la scène, sous l'aspect de Ricciardo (frère prétendu de Bradamante) et sous l'aspect de Bradamante : en armure et en robe ; travestie et dévoilée. Cette image contradictoire, impossible, figure concrètement le vacillement de la raison de Ruggiero, mais aussi l'ébranlement décisif qui le rendra à lui-même.

Ce fantasme « positif » s'oppose à celui, maléfique, de la multiplication des *Alcinas* : les cinq sorcières gigantesques qui encerclent Ruggiero, et dansent autour de lui des figures sinieuses, sont le simple produit de sa terreur, de même que

les multiples Méphistos qui envahissent l'église de *Faust* et tournent lentement autour de Marguerite concrétisent son angoisse et son sentiment de culpabilité. Ici, la figure du cercle se transforme, les Méphistos se regroupent en une sorte d'unanimité réprobatrice, penchés, les uns après les autres, avec une curiosité méprisante, sur Marguerite effondrée (un peu à la manière des arbres inclinés vers l'Enfant), puis sortent lentement, à reculons, comme un cauchemar qui se dissiperait peu à peu.

Les figures hallucinatoires, qui surgissent à l'approche de la mort — et sur lesquelles se concluent de nombreux spectacles — se caractérisent toujours par une forte ambiguïté. Ainsi, l'irruption de masques grimaçants de Carnaval, au dernier acte de *la Traviata*, peut être aussi bien déchiffrée comme un ultime fantasme de Violetta à l'agonie, que comme un élément — réaliste et mélodramatique — de contraste entre la fête et la mort, voire comme une notation sociologique qui opposerait au « bal démasqué » du III^e acte, un bal vraiment masqué — c'est-à-dire laissant apparaître, fugitivement, cet autre monde, cette autre société, dans laquelle on se déguise « pour de bon ».

De même, les dernières images de *Pelleas* — l'envol du voile léger derrière le lit de Mélisande, l'éclairage croissant du cyclorama, et les silhouettes à contre-jour qui, dans une blancheur de plus en plus vive, semblent s'éloigner vers l'infini, doivent-elles être interprétées comme le signe d'un optimisme, d'un idéalisme final, d'un appel à l'espoir (certains critiques ayant cru voir là un « contresens... ») ou comme la dernière vision — la dernière illusion — de Mélisande ?

Mais c'est, dans *Faust*, la mort de Marguerite qui est la plus chargée d'ambiguïté, c'est-à-dire celle qui laisse au spectateur la plus grande liberté d'interprétation : lorsque, du fond du théâtre, une fillette en blanc paraît, et, à cloche-pied, remonte de l'Enfer au Ciel de la marelle, tandis que la neige commence à tomber, on peut bien sûr, saisi par la poésie de cette image, y voir un nouvel exemple de « mort idéale », un nouveau témoignage du « spiritualisme » lavellien : le jeu de

cette enfant symboliserait l'envol de l'âme de Marguerite, à la manière de la montée du voile blanc de *Pelléas*, ou de la lente sortie de Violetta, qui traverse le cadre de scène pendant que les hommes restent penchés sur le lit déserté. Mais on peut y voir, aussi bien, la dernière « utopie » de Marguerite, la délaissée, la sacrifiée, qui, comme Violetta et Butterfly, n'a d'autre refuge que le fantasme, puis la folie. Son « salut » ne serait donc qu'un fantôme de plus — et le dénouement idéaliste deviendrait, sinon cynique, du moins amer, désabusé, critique.

Ainsi, même dans l'usage de ce procédé de focalisation dont la fonction essentielle est pourtant d'intérioriser la situation, de faire passer le spectateur du dehors au dedans, d'une perception objective à une perception située, du monde de l'anecdote à l'univers mental des personnages, nous retrouverions ce jeu de balance entre communion et distanciation, donc cette faculté de renversement perpétuel, d'inversion des significations, qui nous ont paru caractériser la démarche dramaturgique de Lavelli.

C'est sans doute par là que ce théâtre contribue au dépassement d'une antinomie qui rythme toute l'histoire de la mise en scène au XX^e siècle : celle qui oppose un théâtre-liturgie, reposant sur l'envoûtement, sur la fascination du spectateur, et un théâtre-monstration, supposant distance et lucidité ; autrement dit, un théâtre comme « acte », opération unique, qui meurt au baisser du rideau — peut-être même, dit parfois Lavelli, le soir de la première représentation, et un théâtre comme « geste », répétable, répété, conscient de soi, montrant son fonctionnement et dénonçant ses procédés. Théâtre magique, théâtre critique, théâtre selon Artaud, théâtre selon Brecht... Un apport essentiel de Lavelli aura sans doute été de faire de la scène lyrique à la fois le lieu de la ritualité et celui de la théâtralité.

CONCLUSION

Musique et mise en scène

Le premier effet de ces lectures — ou relectures — est de produire une certaine façon de raconter une histoire. Ce mode particulier de narration, aussitôt reconnaissable, qu'on retrouve d'un opéra à l'autre, repose d'abord sur la clarification et la simplification des données les plus embrouillées, des livrets les plus complexes, « traduits » par la mise en scène en une langue immédiate, transparente — maternelle.

L'exemple le plus convaincant est sans doute celui d'*Alcina*, dont l'intrigue, encore obscurcie par les travestissements de plusieurs personnages, est si touffue qu'il faut relire plusieurs fois l'argument pour en saisir la « fable ». La mise en scène dénoue tous les fils, dénude et met en évidence les lignes de force ; toutes les situations s'ordonnent autour d'une figure centrale (celle de la sorcière rendue humaine, pathétique, par sa « conversion »), mais aussi autour de la lutte de deux forces élémentaires et symboliques.

En ce sens, le traitement de cet opéra est exemplaire d'un perpétuel travail de réduction à l'essentiel, qui pourrait constituer pour Lavelli une véritable *méthode* : appliquée à *Madame Butterfly*, elle relègue au deuxième plan l'imagerie exotique ; appliquée à *Carmen*, elle gomme la couleur locale espagnole — mais c'est pour montrer la vraie couleur, noire et blanche, de l'Espagne ; elle élimine le spectaculaire — mais pour faire apparaître l'envers du spectacle. Au III^e acte, les

chœurs, massés contre le mur de l'arène, célèbrent d'abord un quadrille invisible, un défilé imaginaire ; avec un léger décalage, un vieillard en noir apparaît par une étroite fente de l'arène, trébuchant, soulevant dérisoirement sa coiffe ; une ronde macabre s'organise, des toreros fantomatiques, et un immense cheval de bois passent irrégulièrement devant la faille (la frustration de l'œil donne son essor à l'imagination), tournant avec une effrayante lenteur, à contre-rythme : le rituel de mort est un rituel déjà mort, la corrida n'est qu'un rêve, ou un souvenir de corrida, dont les images anciennes défilent en tremblant ; mais surtout, toute l'attention se concentre sur la scène du premier plan, sur le conflit dramatique et psychologique de Carmen et Don José.

Il s'agit donc toujours de dépouiller, d'élaguer les données extérieures et superficielles du récit, pour mettre en pleine lumière une situation essentielle (souvent la condition solitaire d'une héroïne, captive d'elle-même, de ses fantasmes, d'une société), qui détermine le jeu de l'acteur, et un conflit entre des « principes », qui inspire souvent la scénographie. C'est sans doute ce recours au « mythe », sans cesse opposé par Lavelli à l'« anecdoté », cet appel à la puissance unificatrice des archétypes, qui contribuerait le plus à inscrire Lavelli (malgré une esthétique tout à fait différente, et si arbitraires que soient en ce domaine les « écoles » et les étiquettes) dans la lignée d'un Appia et d'un Wieland Wagner.

Un tel rapprochement peut surprendre : ceux qui identifient la mise en scène wieland-wagnérienne à la pénombre et au statisme l'opposent sans peine à la luminosité et à la vie de la scène lavellienne. J'essaierai de justifier cette filiation en analysant la conception du décor, qui chez Lavelli ne cherche jamais à « figurer », de l'objet, rarefifié et signifiant, et surtout de la direction d'acteurs, qui privilégie souvent l'économie et le dépouillement sur un souci illustratif ou psychologiste d'animation, de mobilité et de « naturel ».

Aussi, plus peut-être que d'idéalisme, faudrait-il parler d'un « essentialisme » lavellien, qui nous ramène à la question du rapport entre texte et musique. Le travail d'unification,

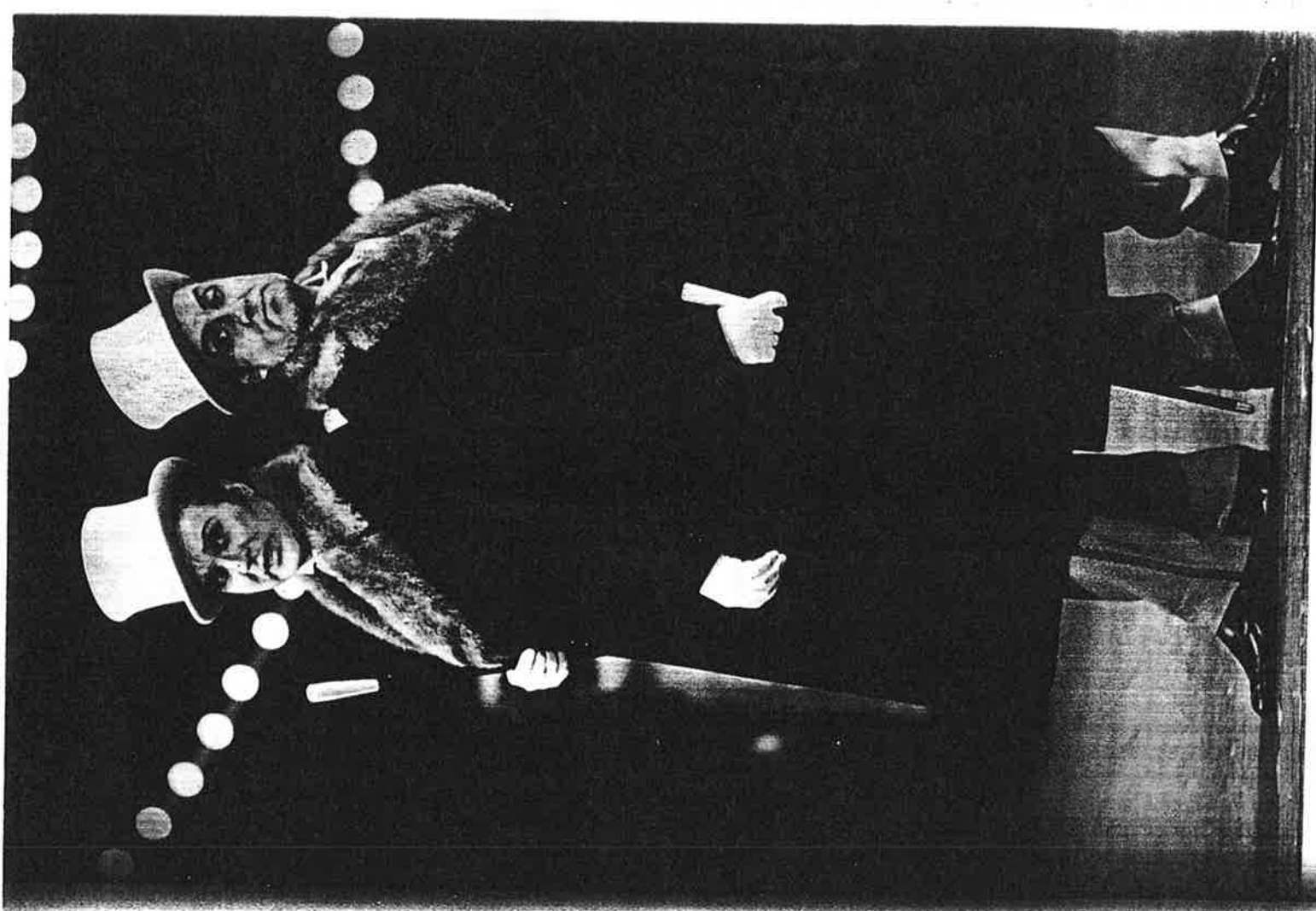
d'intériorisation et de symbolisation effectué par la mise en scène est évidemment l'exact homologue de celui qu'opère la musique ; la tâche de la régie consiste à donner au livret la clarté, la transparence, et surtout la *nécessité* de la partition : on trouverait sans doute là une nouvelle application de la notion de « synthèse », conçue cette fois comme une tentative de fusion des éléments musicaux et des éléments représentatifs.

Simplicité et nécessité de la ligne narrative ; dépassement des catégories de la psychologie, et recours au mythe ; « invention » de personnages « faits comme des rats », selon l'expression de Sartre, pris au piège de situations sans issues, ou dont les issues sont peut-être de fausses issues : tous ces éléments convergent, tous renvoient à une notion qui depuis Nietzsche, depuis Artaud, hante les écrivains de théâtre occidentaux comme une nostalgie, comme un fantasme, comme une limite. Sans doute est-ce à l'écriture du metteur en scène qu'il revient, aujourd'hui, de réinventer le tragique au théâtre. Le propre du travail de Lavelli est bien de transformer chaque œuvre lyrique en une véritable « tragédie musicale », selon l'expression de Nietzsche dans la *Naissance de la tragédie*, c'est-à-dire de retrouver dans l'« esprit de la musique » l'essence même du tragique.

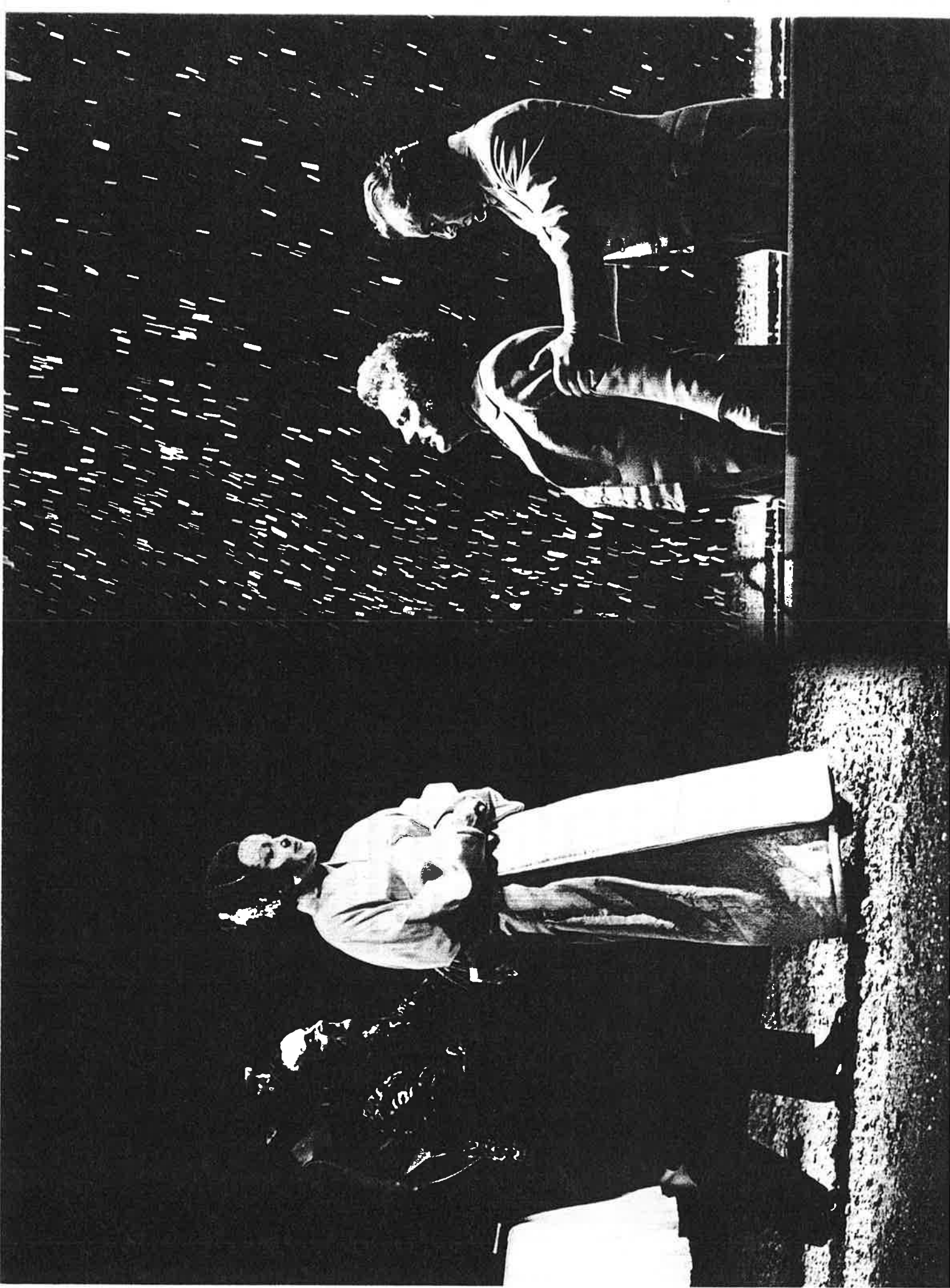
Il reste à voir comment ce processus de réduction et d'essentialisation se manifeste non plus dans l'organisation du temps du récit, mais dans l'espace de la scène, doublement « construit », par les décors, et par la direction d'acteurs.

DEUXIÈME PARTIE

Espaces

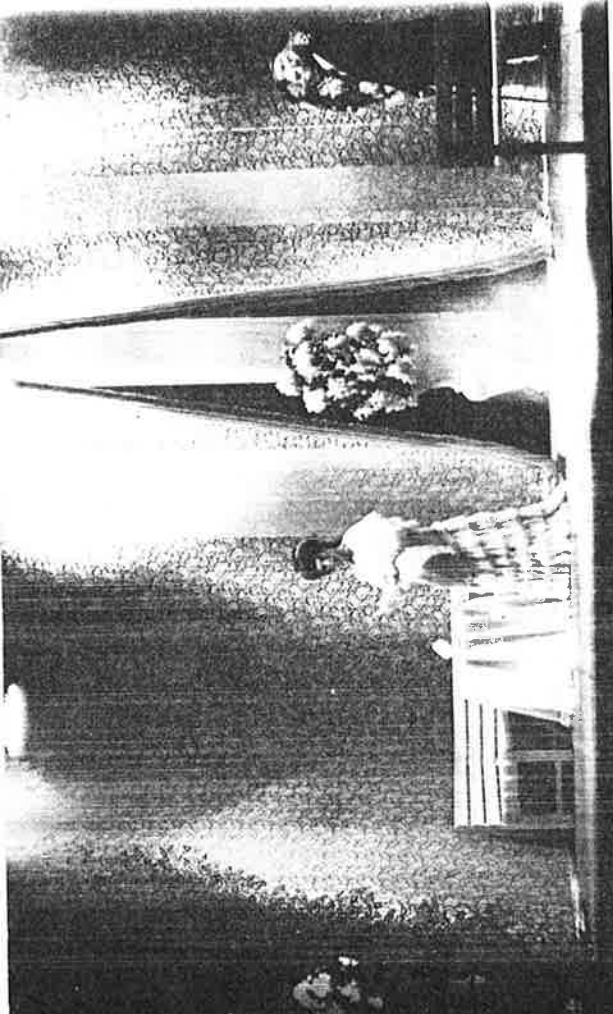


14. Le thème du Double. *Faust*, I : Faust et Mephisto (N. Ghiaurov, N. Gedda).



15. *Madame Butterfly*, I : Butterfly offerte par Goro (Teresa Zylis Gara).

16. *Faust*, V : Faust dans les bras de Mephisto (N. Ghiarurov, N. Gedda).

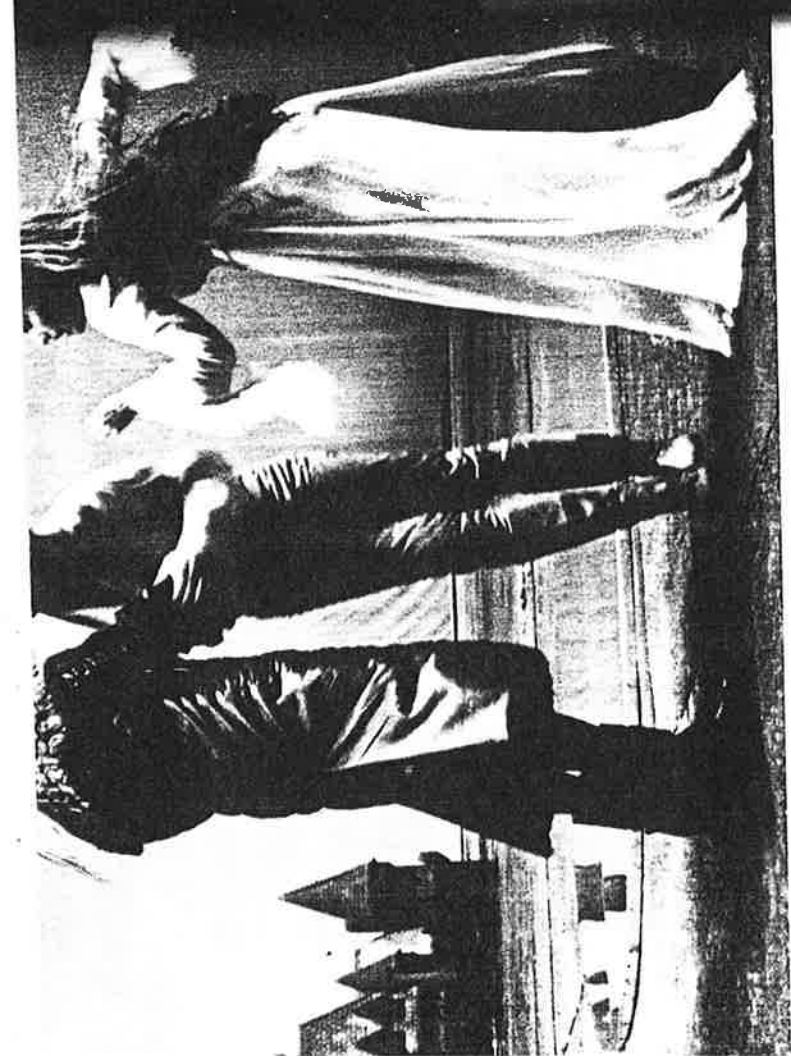


18. *Violetta*, II : Violetta et Germont.

17. Page de gauche : Conflits de générations. *Pelléas*, I : le rituel du dîner (Richard Stilwell, Roger Soyet, Jocelyne Taillon).

19. *Idoménée*, II : Idoménée reliant Electre et Idamante (Sylvia Lindenstrand, David Randall, Krystyna Kujawska).





20. Conflits. *Pelléas*, IV : le meurtre de Pelléas.



21. *Idoménée*, I : la traine d'Electre sépare Idamante et Ilia (Krystyna Kujawinska).

22. *Fidélité*, II : Léonore s'interpose entre Florestan et Pizarro.

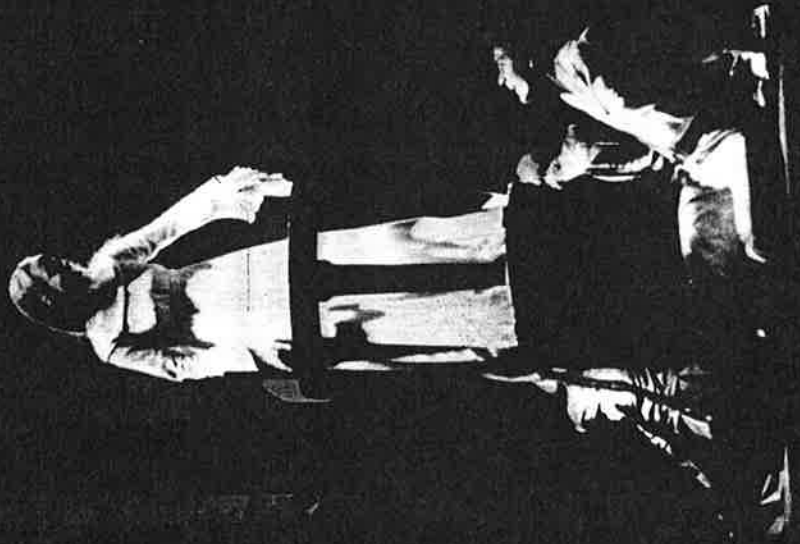


INTRODUCTION

Opéra et Signe

La « sémiologie » (théorie des signes, étude de leur fonctionnement) a déjà été appliquée au théâtre où elle a permis de faire apparaître la superposition de plusieurs systèmes signifiants, et leur jeu complexe de décalage ou de contrepoint. Il est évident qu'une sémiologie de l'opéra, si elle est possible, donnerait des résultats plus intéressants : aux différents « langages » théâtraux (texte, « jeu » des acteurs, décors, costumes, objets) s'ajoute ici une langue spécifique, et plus complexe que toutes les autres ; il est impossible en effet, de limiter et de classer — voire de définir — les « signifiés » du discours musical. Le théâtre lyrique est donc le genre qui offre la plus grande richesse signifiante, puisqu'il s'y tient en permanence — pour simplifier — trois discours simultanés : celui du livret, celui de la partition, celui de la mise en scène, dont les possibilités d'interférence, d'association, de contradiction et de « brouillage » mutuels sont pratiquement infinies.

Il ne peut naturellement être question ici que de l'un de ces langages — qui comporte lui-même de multiples couches de significations. En analysant la construction de l'espace lavellien, je m'attacherai d'abord à souligner l'importance des signes dans cet espace, qu'il s'agisse des figures qu'y dessinent les décors, les architectures et les évolutions des chanteurs, ou du rôle qu'y jouent les objets — par leur situation



« géographique », par leur forme, par leur nombre, et surtout par leur fonction, ou mieux, leur fonctionnement.

On a déjà pu constater, en étudiant les figures décrites par les acteurs, à quel point elles renvoyaient à « autre chose » qu'elles-mêmes — c'est-à-dire comment leur configuration impliquait, de façon plus ou moins claire, plus ou moins explicite, une signification qui les dépassait. Ces « dessins » éphémères, dont j'essaierai de montrer la variété et la complexité, apparaissent comme de véritables hiéroglyphes : comme une écriture scénique, qu'il importerait de déchiffrer.

Les dispositifs architecturaux, souvent mobiles, et même les décors fixes, ne sont en somme que des figures du même type, mais plus durables, et comme solidifiées. Leur fonctionnement est encore plus caractéristique : les « jardins » de Violetta ou de Marguerite ne se donnent pas comme jardins, ni même comme imitations de jardin : ils se contentent de renvoyer à une idée, à une sorte d'essence de jardin, à l'aide de marques élémentaires et discrètes — on dirait presque minimales — de rusticité : table, chaises, bancs et bacs à fleurs, qui peuvent s'interpréter comme symboles funéraires. De même, les maisons plates et métalliques de Marthe et Marguerite, réduites à leur squelette, ne sont que leur propre symbole, et plus encore la maison de Madame Butterfly, d'abord figurée par un plan géant, dessiné sur un cylindre : impossible de montrer aussi nettement qu'au théâtre, une maison ne peut être qu'un signe de maison.

Le château de *Pelléas* est au contraire figuré avec tous ses détails, de façon presque réaliste ; mais c'est alors la mise en scène qui empêche d'y croire : on le voit sortir d'une trappe, comme un objet théâtral ; il est recouvert d'une housse, comme un objet ancien, et quand les servantes s'en approchent pour retirer le drap, la vraisemblance de l'effet de perspective est, volontairement détruite : tout contribue à faire de ce décor une simple maquette.

Selon les principes de la figuration picturale au Moyen Âge, l'intérieur et l'extérieur sont présentés côte à côte : le dîner qui, au I^{er} acte, sert de cadre à la scène de la lettre, se

déroule devant la maquette dans un espace défini, et intériorisé par la lumière des tromblons ; à la fin du III^e acte, lorsque Golaud veut obliger Yniold à regarder par la fenêtre, il remonte d'abord la scène vers l'effigie du château — comme vers un lieu habitable qui pourrait abriter des scènes réelles ; mais il lui tourne aussitôt le dos, et redescend vers l'avant-scène : un carré lumineux projeté sur le sol suffit à « déplacer » le château, à permettre de l'imaginer à l'emplacement du public. Le spectateur, dans cet espace qui n'obéit pas au principe de non-contradiction, est alors habitué au fonctionnement du signe, qui ne « représente » pas un lieu censé réel, mais renvoie à un « ailleurs », à un château multiple et amovible, qui peut être à l'endroit ou à l'envers, intérieur ou extérieur, sur scène ou dans la salle, sans que son symbole change de place.

Mais ce signe de château est, en même temps, signe d'autre chose — symbole de la loi, de l'oppression, de l'ennui, de la vieillesse... Telle est la première caractéristique du signe théâtral : son ambiguïté. Il n'est pas univoque, il veut toujours dire autre chose que ce qu'il dit. Tout signifiant, sur scène, renvoie à plusieurs signifiés : c'est ce qui nous apparaît clairement en analysant la série récurrente des « objets lavelliens », chaises et tables, miroirs, voiles, et surtout costumes — qui ne semblent retenus par la mise en scène qu'en fonction de leur faculté de métamorphose ou de métaphorisation.

Métamorphose : notion clef de la scénographie de Lavelli, méfiant à l'égard de tout ce qui fige, de tout ce qui solidifie : de même qu'il refuse toute « dramaturgie » préexistante, toute analyse contraignante du texte, le metteur en scène évite le plus possible d'être lié par les éléments décoratifs ; comme il est sensible à la réversibilité des situations, il est attentif à la capacité de transformation des structures, utilisées en fonction de leur mobilité, des

1. Ainsi certains costumes de *Carmen* n'étaient-ils pas encore déterminés au moment des répétitions.

matériaux, choisis en fonction de leur légèreté ou de leur malléabilité, des objets, en fonction de leur multiplicité de significations. J'essaierai de décrire certaines des « significations sensibles » (selon l'expression de Lavelli dans le programme d'*Idoménee*) auxquelles renvoient ces objets polysémiques.

I. Géométries

La construction de l'espace

« Tout en effet dans ce théâtre est calculé avec une adorable et mathématique minutie. Rien n'y est laissé au hasard ou à l'initiative personnelle. C'est une sorte de danse supérieure, où les danseurs seraient avant tout acteurs. »

(Artaud, *le Théâtre et son double*, p. 86.)

Géométries, géométriques : encore une notion chère à Lavelli, qui affirme n'avoir jamais pu supporter qu'un chanteur (un acteur) soit « un peu trop en avant » (en arrière, de côté...) — c'est-à-dire se tienne et se déplace en dehors de ces circuits rigoureux qui définissent l'espace scénique, le codifient, et lui confèrent une nécessité quasimathématique.

Abolir le hasard : c'est la volonté qui se dégage puissamment d'un répétition dirigée par Lavelli. Il s'agit d'éliminer les approximations, les incertitudes, les hésitations : tout le « flou » qui caractérise le plus souvent le jeu « naturaliste » des chanteurs d'opéra, aussi bien dans leur gestuelle que dans leurs déplacements.

« Pas tout à fait aussi... réaliste » : la voix laisse souvent attendre le mot, comme si elle le mettait entre guillemets, et à distance. C'est la phrase qui revient le plus souvent, et on comprend alors que la mécanisation des gestes, le traitement de certains personnages en pantins, ou en marionnettes, ne correspondent pas seulement à des partis pris esthétiques ou dramaturgiques de Lavelli, mais relèvent d'une véritable pédagogie de l'acteur lyrique. « Pas comme une promenade » : les trajectoires se tendent, les courses se font rectilignes, des

1. Notes prises au cours des répétitions de *Carmen*.

alignements se dessinent, et de longs mouvements tournants, d'un bout à l'autre de la scène.

La recherche inlassable de la netteté, de la précision, porte à la fois sur les directions et sur les vitesses, sur les orientations et sur les allures. « Pas si près » ; avec un sens physique, nerveux, de l'espace, Lavelli règle les distances entre les corps, quadrille la scène d'invisibles tracés ; « pas si vite » : avec une intuition aiguë du rythme, des « tempi » scéniques, il organise chorégraphiquement les déplacements, soulignant les contrastes, multipliant les ruptures. Il remplace par exemple un mouvement d'allure incertaine par un mouvement accéléré, suivi d'un point fixe brutal, puis d'un mouvement ralenti : les mouvements lents sont encore freinés, ritualisés — et la durée théâtrale, peu à peu, accède à la même nécessité que la durée musicale.

J'essaierai de repérer certains de ces parcours — figurés de la géométrie plane, niveaux et volumes de la géométrie dans l'espace — et de dégager quelques-unes de leurs lois, sans dissocier le décor fixe des évolutions des chanteurs, donc la scénographie proprement dite de la direction d'acteurs, puisque les évolutions des acteurs contribuent à *construire* l'espace. Encore une forme de « synthèse », et un élément de rapprochement avec l'univers de Wieland Wagner : dans les spectacles de Lavelli, les chanteurs n'évoluent pas « devant » un décor, ni même « dans » le décor : ils jouent « avec » le décor, le décor joue avec eux dans un espace unitaire dans lequel tout est étroitement lié, dont tous les éléments peuvent sans cesse se déduire les uns des autres — dans un sens, ici encore, presque mathématique. Dès le début de *Faust*, par exemple, tout est *donné*, tout est déjà là, et les « changements de décor » — par ajouts ou suppressions — n'empêchent jamais le spectateur de continuer à percevoir la structure initiale, et essentielle. Celle-ci, on l'a vu, est engendrée par la figure du cercle qui détermine la dynamique générale de la direction d'acteurs : toutes les figures non circulaires (la ligne droite décrite par Marguerite, qui traverse toute la scène, son enfant mort dans les bras, ou le triangle formé par les

Méphistos dans la scène de l'Église) viennent s'inscrire à l'intérieur du cercle (comme rayons ou diamètres) et évoluent selon sa structure.

Dans le rectangle de la « boîte » en bois de *la Traviata*, les décors des 4 tableaux se déduisent de façon plus rigoureuse encore : la grande cage de bois rouge du 1^{er} tableau (catafalque géant ?) vraie « matrice » décorative de tout l'opéra, « engendre » la petite cage blanche, en tulle brodé, du II^e : les deux boîtes sont imbriquées l'une dans l'autre, comme dans les jeux d'enfants, mais la seconde, transparente, laisse percevoir la première, comme si elle n'en était que la reproduction en réduction : nouvelle « mise en abîme » visuelle sans doute, mais surtout démarche dramaturgique : car la cage décorée, légère et claire, mais plus petite, aux parois de laquelle Violetta se heurte sans cesse, n'est qu'une nouvelle forme — déguisée, riante, presque euphorique, donc plus aliénante — de la prison.

Aux derniers tableaux, l'escalier-tribune, et la fosse dans laquelle sont enfermés la table de jeu (3), puis le lit de Violetta (4) n'empêchent pas davantage que le premier décor demeure reconnaissable sous ses altérations et ses surcharges : même coupé en deux par l'escalier, même noyé dans l'ombre et recouvert par un voile noir (on retrouve alors l'image initiale du cercueil — un catafalque dans un catafalque), il reste lisible comme un palimpseste ; et récurrent comme un souvenir.

C'est donc, cette fois, la structure persistante du rectangle qui détermine les évolutions des acteurs : ils ne se déplacent plus selon des diamètres ou des rayons, mais plutôt en fonction des angles et des diagonales ; la figure circulaire elle-même, chaque fois qu'elle reparait, est subordonnée à la figure quadrangulaire — inscrite en elle ou inscrite par elle : au début du 2^e tableau, Alfredo, à son entrée, décrit un large cercle à l'intérieur du vaste rectangle de la scène (comme tous les personnages, il est prisonnier de la fiction de l'opéra), mais autour du petit rectangle de la cage : non seulement pour montrer qu'à l'intérieur de cette fiction, il est libre, mais que c'est lui qui, par cet encerclement magique, construit

instantanément la prison de Violetta ; que la prison soit ainsi « constituée » par cette figure spatiale, comme si elle était la trace, le dépôt matériel laissé par le cercle d'Alfredo, montre exemplairement à quel point décor et mouvements scéniques sont associés.

On retrouve exactement la même configuration, mais inversée, au 1^{er} acte de *Madame Butterfly* : dans la scène de l'« offrande » des objets de Cio-Cio-San, l'immense corbeille ronde — dans laquelle l'héroïne a elle-même été offerte — est déposée sur une table rectangulaire, inscrite à son tour dans la circonférence plus vaste du podium central... Un cercle inscrit dans un rectangle, inscrit dans un cercle : la figure circulaire, qui domine ici, ordonne les évolutions des invités ; ils sont d'abord accroupis autour du podium, en un groupe d'où sort un instant, attirée puis rejetée brutalement par Goro, la mère de Cio-Cio-San ; puis ils évoluent sur le podium au moment des félicitations, comme les rayons d'un cercle, un peu à la manière des bourgeois de la kermesse de *Faust* ; mais ici, leur petit nombre, et leur timidité, insistent sur le caractère dérisoire et « bâclé » de la cérémonie.

1. FIGURES

J'ai suffisamment souligné le rôle des figures géométriques élémentaires dans les grandes orientations de la dramaturgie et de la scénographie pour pouvoir aborder ici des analyses de détail : je choisirai donc quelques séquences significatives pour montrer la fécondité de telle ou telle figure au niveau des microstructures de la mise en scène.

A. CERCLES

Notons d'abord que, dans le détail de la régie, une figure peut aussi bien caractériser un personnage, ou une passion, qu'une scène entière. Certains personnages sont en effet déterminés par un mouvement de prédilection, qui finit par leur appartenir en propre, comme une sorte d'extension, ou de projection dans l'espace de leur corps. Il semble bien par exemple que Violetta, dès qu'elle est seule, revienne comme machinalement à ce mouvement tournant, qui l'identifie, et la définit immédiatement : à la fin du 1^{er} tableau, désabusée, elle décrit un cercle inutile autour de la table vide (après son air, on l'« enfermera » à nouveau...), puis, au 2^e, à l'intérieur du rectangle de tulle : métaphore de l'animal en cage, signe concret de l'impuissance à se libérer d'une situation répétitive, qui ne se dénouera qu'à la fin, lorsque Violetta — en ligne droite — franchira le cadre de scène, échappant à la série des prisons emboîtées.

Une figure particulière du cercle, resserré, et comme réduit à son centre, manifeste la violence d'un sentiment ou d'une sensation : tourner sur place (bouger sans bouger), c'est exprimer l'extrémisme d'une situation, d'une passion dont l'excès paralyse, cloue au sol, et oblige en même temps à chercher un exutoire. On a déjà cité l'exemple d'Ilia, que ce signe, ou ce signal de détresse rapproche de sa rivale Électre. Dans *Alcina*, le procédé est une nouvelle fois utilisé de façon

B. ANGLES

Pour illustrer le traitement rigoureux de la figure rectangulaire, je me bornerai à nouveau à l'analyse d'une séquence exemplaire. Au 2^e tableau de *la Traviata*, le dispositif scénique (une cage de tulles qui évoque, on l'a vu, un jardin « abstrait » — c'est-à-dire qu'il ne comporte que quelques signes, minéralisés, et déjà funéraires, de jardin) fait apparaître d'emblée un espace strictement géométrique, dans lequel angles et diagonales jouent un rôle essentiel. Deux angles « soulignés », fortement marqués par deux bancs en équerre, privilégient une diagonale qui deviendra la ligne de force de tous les mouvements scéniques. Les trois pots de fleurs (deux dans un angle, un au centre, au point d'intersection des deux diagonales) symbolisent sans doute le trio Germont-Alfredo-Violetta, et ses échanges. Cinq tromblons (au-dessus de chaque angle et du centre) soulignent à nouveau les diagonales, qui sont presque tracées sur le sol par les ombres de deux pans de rideau, qui entourent le fond de la cage.

Dans un espace si étroitement quadrillé et codé, le moindre déplacement prend une signification multipliée : chasses, poursuites et meurtres discrets, d'un angle à l'autre de ce champ clos, sont réglés comme une chorégraphie féroc, un impitoyable jeu de « quatre coins » entre trois personnages.

Germont-Violetta, Germont-Alfredo : deux duels parallèles, dans lesquels la régie fait apparaître à nouveau toutes les symétries dont on a souligné le rôle dans cette production. A son entrée, Germont se place au milieu, au croisement des diagonales, assurant son autorité sur toutes les lignes de force de la figure. Il attire Violetta vers lui et, la conduit : il la fait tourner, docilement, autour du vase central — puis c'est lui qui la suit, jusqu'à l'angle du fond, où elle s'assied ; il retransverse avec elle toute la scène, selon la diagonale principale, jusqu'à ce que traquée, vaincue, elle s'effondre dans l'angle opposé.

La scène suivante commence exactement de la même

contradictoire : à la fin du 1^{er} acte, l'ivresse de Morgana, amoureuse de Bradamante travestie, se traduit par la même giration immobile, par le même mouvement de toupie, sous le faisceau étroit d'un projecteur, que le désespoir d'Alcina, qui au début du III^e acte, à demi enfouie, tourne sans fin sur elle-même. Et l'Enfant aux yeux bandés qui tient le long voile rouge dans lequel s'enroule Madame Butterfly (nouvelle héroïne momifiée, nouvelle mort « idéale », sans instruments de mort), puis qui se met à tourner obstinément, absurdement, les bras tendus. Croit-il encore à un jeu, ou exprime-t-il déjà l'angoisse de sa dérégulation ?

C'est peut-être la scène de la tour, au III^e acte de *Pelléas*, qui montre le mieux comment la même figure géométrique peut ordonner à la fois la forme des objets, le jeu des éclairages, et celui des acteurs. Au moment où les servantes apportent une chaise au dossier semi-circulaire, et s'accroupissent à ses pieds, deux cercles lumineux concentriques se dessinent sur le sol : le cercle intérieur, projeté par un tromblon, et le cercle extérieur, par un projecteur dans les cintres, figurent une tour immatérielle, et préfigurent tous les déplacements des chanteurs. Trois acteurs : trois cercles aux significations chaque fois différentes. Ceux que décrit Pelléas autour de la chaise sont à la fois figuratifs, puisqu'ils permettent d'imaginer la montée le long de la tour, ou simplement le mouvement d'un escalier en spirale, et symboliques : cercles de l'approche, de l'intimité, de l'ensorcellement amoureux, qui enferment les amants comme le cylindre de tulles qui descend sur le duo de Pinkerton et Madame Butterfly ; cette impression d'intimité est renforcée, on le verra plus loin, par la proximité physique inhabituelle que permet la faible hauteur de la chaise. Au moment où la scène bascule de la volupté à la douleur (« vous me faites mal »), Mélisande, éperdue, tourne plusieurs fois sur elle-même, prisonnière de l'étroite plate-forme, et de son angoisse grandissante. Enfin, le silencieux mouvement d'encercllement de Golaud, oppressant, menaçant, est celui du chasseur, qui fascine et paralyse sa proie.

façon : Alfredo, dont le parcours semble calqué sur celui de Violetta, vient s'asseoir sur le banc du premier plan, puis commence à parcourir la même diagonale ; mais il s'enfuit avant de se soumettre à son tour complètement : au dernier moment, il refuse de se rendre.

Ainsi, ce que soulignent d'abord ces analogies, c'est la réalité d'une double tentative de meurtre, à laquelle échappe l'homme, à laquelle succombe la femme. Germont porte les gants noirs du criminel — comme, au 1^{er} tableau, Violetta portait les gants blancs de la séductrice : accessoires, chez Lavelli, de tous les meurtriers qui veulent tuer proprement, sans se salir les mains. Dans cette régie, chaque geste affectueux de Germont s'inverse en geste assassin : il tend les mains vers le cou de Violetta, pour lui donner un baiser mortel ; il pose les mains sur les épaules d'Alfredo pour lui faire sentir sa force, le poids de son autorité.

La portée dramaturgique de l'utilisation géométrique de l'espace apparaît donc nettement : des circuits rectilignes, inflexibles, sans hésitation et sans « bavures », dans un espace sans faille, font éclater le tragique d'une situation sans issue, et mettent ici en pleine lumière deux thèmes essentiels de la problématique lavellienne : celui du sacrifice de la « femme objet », et de la coupure masculin-féminin, déjà développé dans *Faust*, repris dans *Madame Butterfly* ; mais aussi celui du conflit père-fils, et du « meurtre du père » (aux deux sens de l'expression), qui court d'*Idomenée* à *Pelleas*.

C. LIGNES

La ligne droite — dont on a jusqu'ici examiné le rôle comme diamètre ou comme diagonale, à l'intérieur d'une figure dont elle tirait son sens — peut également signifier par elle-même, qu'elle décrive toute la largeur ou toute la profondeur de la scène.

J'ai eu l'occasion d'évoquer les sorties caractéristiques des groupes et des chœurs, qui se retirent souvent à reculons et en

ligne droite, sans cesser de fixer le public. Les soldats de *Faust*, les Méphistos de la scène de l'église, ou encore les cigarières de *Carmen* paraissent moins sortir de scène, que s'effacer, peu à peu, du champ de conscience du spectateur, par un effet cinématographique de « travelling arrière¹ ».

Inversement, certaines entrées consistent en de longues descentes rectilignes depuis le fond de la scène, qui prennent tout leur sens lorsqu'elle associent plusieurs personnages — par alignement, juxtaposition ou antagonisme. Au début de la Kermesse de *Faust*, Valentin et Siebel s'avancent exactement l'un derrière l'autre : Siebel, masqué, n'apparaît que lorsque Valentin s'écarte, et se caractérise ainsi immédiatement comme son « double » — dramatiquement, puisqu'il est chargé de le remplacer en son absence, et surtout idéologiquement, puisqu'il incarne la même éthique, et porte le même regard sur la société. La lente descente de Gio-Cio-San et Suzuki, côte à côte, tenant l'enfant par la main, pendant l'intermezzo du II^e acte, exprime visuellement leur unanimité, dans l'attente et l'espoir ; alors que l'interminable face à face muet de Kate, figée au fond de la scène, dans la pénombre, et de Suzuki au premier plan, traduit l'opposition irréductible de deux univers. Lorsqu'elles doivent se parler, Kate s'avance lentement, jusqu'à la hauteur de Suzuki, mais, juxtaposées, elles restent étrangères, l'une face au public, l'autre dos à la salle, comme si elles ne pouvaient s'adresser la parole que sans se regarder.

La ligne droite, parfois, décrit toute la largeur du plateau, le long du cadre de scène, « refermant la boîte » comme le mur de *la Traviata*. Ainsi, Kate, longtemps appuyée au montant Cour (en spectatrice distante, presque indifférente) traverse lentement, et comme mécaniquement, pour rejoindre Shar-

1. Notons que Lavelli traite le plus souvent le chœur par grandes masses, groupes et sous-groupes, sans chercher à les animer artificiellement en les « individualisant », en inventant de petites scènes anecdotiques, qui risqueraient de réintroduire une esthétique et un comportement naturalistes. Le chœur participe ainsi d'ordinaire à une « atmosphère » plus qu'à une action dramatique proprement dite.

pless côté Jardin : le seul sur scène avec qui elle puisse communiquer, qu'elle puisse voir et toucher vraiment. Cette marche méthodique, inflexible et inexpressive a d'abord une fonction dramatique : elle isole deux groupes de personnages (Kate-Sharpless, Butterfly-Suzuki), et surtout elle oppose deux situations, celle de Kate triomphante, et qui en même temps ne semble pas être vraiment là, et celle de Butterfly : égarée, tournoyant, décrivant des cercles inachevés et absurdes, elle passe plusieurs fois devant sa rivale sans la voir, ou plutôt en feignant de ne pas l'avoir encore vue, de ne rien savoir, en retardant un peu le moment de comprendre et de souffrir. En même temps, cette trajectoire irrégulière d'une Kate absente apparaît comme un dernier cauchemar de Butterfly, de même que l'apparition de Marguerite, avec son enfant mort, qui, dans la scène de Walpurgis, traverse (en sens contraire) toute la largeur de la scène, ne peut qu'être rêvée par le seul Faust.

La scène spectaculaire de l'« embarquement manqué » d'Électre, et de l'apparition du monstre, au II^e acte d'*Idoménée*, combine les deux trajectoires, en largeur et en profondeur, et associe les deux figures, celle de la traversée et celle de l'alignement. Le tableau entier illustre à nouveau cette « dramaturgie du contraste » qui caractérise tout l'opéra, enchaînant de façon exemplaire le calme et la violence, la joie et la douleur. Il s'ouvre sur la vision de la lente oscillation des trois groupes du peuple, déployés en corolles, accompagnée par le léger tangage du « bateau » formé par les marins qui, reliés par de longues bandes de cuir, et présentés de profil, sur deux niveaux, posent sur le plateau de longs picux transformés en rames, et se balancent d'avant en arrière.

L'entrée douloureuse d'Idamante (côté jardin), puis d'Idoménée qui marche juste derrière lui, comme une force qui le pousserait invisiblement, contraste violemment avec cette image sereine. Après quelques pas, Idamante s'arrête, comme s'il ne pouvait aller plus loin, et se laisse tomber en arrière, dans les bras de son père. Il s'agit là d'une autre figure particulière du vertige, et du déséquilibre du personnage

lavellien, dont on peut suivre le cheminement à travers les autres opéras : elle se retrouve en effet sous une forme presque identique au début et à la fin de *Faust*, et au I^{er} acte de *Carmen* : Faust se laisse deux fois tomber, raide, dans les bras de Méphisto, et Carmen dans ceux de José, comme si, privés d'énergie, ils s'abandonnaient, et s'en remettaient à la force d'un autre. Mais en même temps, ce jeu scénique annonce chaque fois un renversement de la situation : le personnage qui se met ainsi en position d'infériorité finit par se révéler le plus fort, comme s'il avait vidé son partenaire de son énergie : de même que Carmen domine Don José, et que Méphisto voit sa victime lui échapper, Idamante prend, au dénouement, la place d'Idoménée : leur bref contact paraît avoir opéré non seulement un transfert d'énergie, mais de fonction.

La lente traversée de sa scène se poursuit, mais Idoménée, cette fois, pousse réellement son fils, qui tombe à nouveau — encore une série de morts brèves, et de renaissances ; quand la marche pénible, heurtée, reprend, c'est Idoménée qui est en tête, et tire Idamante derrière lui, jusqu'à l'embarcadère — un simple plancher, côté Cour, dont la pente est plus accentuée que celle de la scène, et où se trouve le trône d'Électre.

Les trois personnages sont alignés le long de la pente, Idoménée reliant Électre et son fils, lorsque le climat de la scène change rapidement : la figure harmonieuse composée par le peuple se défait, se désordonne, le chœur s'accroupit, puis s'allonge sur le sol, et avance en rampant, traverse à son tour, péniblement, le plateau, jusqu'au pied de l'embarcadère ; il donne ainsi l'impression d'être attiré par le débat entre les protagonistes, mais produit aussi l'impression d'une menace de plus en plus précise : le costume collectif bleu s'agite, puis se tord, évoquant nettement le déferlement des vagues ; le « bateau » tangue, la lumière baisse, les personnages se découpent à contre-jour. Électre, debout, fait face à Idamante, dos tourné au public, en un affrontement silencieux ; dans leur alignement, mais à l'avant-scène, déjà plongé dans l'ombre, Idoménée est également de dos, comme si, derrière son fils, il

continuait à surveiller la scène, et tentait encore de l'influencer par sa seule présence, impuissant cependant contre le déchaînement de plus en plus violent des éléments, figuré et libéré par l'apparition du « monstre ». Force anonyme, idée abstraite, impersonnelle du Mal, ou de la Peur, il n'est pas vraiment représenté, mais suggéré par un simple voile agité derrière la toile de fond qui s'avance peu à peu, réduisant l'espace scénique et projetant tous les personnages vers la rampe : le déplacement linéaire, d'arrière en avant, n'est plus ici individuel, ni même collectif, c'est celui de toute la scène, qui tend à s'annuler elle-même, à se refermer.

La trajectoire rectiligne, enfin, prend parfois une signification plus nettement psychologique : lorsqu'au dernier acte d'*Alcina*, Morgana veut reconquérir Oronte, qu'elle avait abandonné pour Bradamante travestie, c'est elle qui doit, de façon non métaphorique, « faire le premier pas » : les amants sont séparés par la largeur de la scène, et Morgana, seule, traverse tout le plateau, jusqu'à Oronte immobile. Au contraire, lorsque Ruggiero s'enfuit du royaume d'Alcina, il passe du côté Cour au côté Jardin en tenant Bradamante par la main, en la guidant, en la rassurant ; mais leur marche n'est plus rectiligne et assurée : sinueuse, hésitante, intermittente, elle se calque sur une musique mystérieuse et hachée — et on ne peut pas ne pas voir, dans cet itinéraire initiatique, une sorte de citation de la scène des épreuves de *la Flûte enchantée*.

Sans doute approche-t-on là le sens réel de toutes les traversées du fond à l'avant-scène, de la Cour au Jardin. « Traversées », parfois au sens « marin » du terme, comme dans la scène du souterrain de *Pelléas*, où, sur la passerelle vacillante, qui surplombe une scène devenue aquatique, la marche heurtée de Golaud entraînant son frère n'est plus inspirée par l'amour, mais par la haine naissante. Dans tous les cas, il s'agit d'abord d'un *passage* : initiation, conversion, ou métamorphose, on ne traverse pas sans conséquences, on ne parcourt pas la scène gratuitement, impunément. Tel est le premier effet de la géométrie lavellienne : en structurant l'espace, en l'orientant, en le quadrillant, elle en fait un

« terrain de jeu » ; une grille sur laquelle les déplacements, les migrations, les translations, franchissant sans cesse d'invisibles frontières, constituent un langage autonome et immédiat, ou en tout cas un élément de ce « langage physique », « à base de signes et non plus de mots », défini et décrit par Artaud.

2. NIVEAUX

L'espace, quadrillé horizontalement, est aussi « hiérarchisé » verticalement. On pourrait, d'une façon générale, distinguer 3 niveaux dans la plupart des dispositifs scéniques : les étages, les fosses ou trappes, et le plateau, qui devient ainsi une sorte de niveau intermédiaire. Des escaliers courent de l'un à l'autre ; mobiles comme dans *Faust*, ou fixes comme dans *Traviata*, ils servent aussi de tribunes aux spectateurs de Walpurgis ou du bal de Flora ; dans *Fidelio*, comme au dernier acte de *Faust*, un immense escalier, seul éclairé, semble relier les cintres aux dessous, et, réduisant la scène à sa dimension verticale, « produit » l'idée de prison, par la seule sensation de profondeur.

Mais plus qu'une description statique, c'est la dynamique des mouvements verticaux qui nous intéresse ici et le sens des ascensions et des enfouissements, des envols et des descentes auxquels sont soumis les objets et les corps.

A. MOUVEMENTS

Objets

C'est sans doute dans *Pelléas* qu'apparaissent le mieux les diverses significations de la mobilité verticale des objets et praticables. Elle peut d'abord avoir une justification purement géographique, mimant les déplacements du lieu de l'action — et imprimant une sorte de mouvement imaginaire au spectateur : au III^e acte, la descente dans les souterrains est ainsi figurée par la descente d'une longue passerelle, et la remontée à l'air libre par le mouvement inverse, relayé par l'ascension d'une plate-forme, qui représente la terrasse du château.

Mais les mêmes mouvements ont souvent une portée symbolique : la descente oppressante d'un lourd panneau de bois opaque et massif, derrière le lit de Golaud (acte III),

s'oppose à l'envol libérateur du voile transparent, derrière le lit de Mélisande (V). Surtout, les variations de la hauteur du Château, on l'a dit, sont à la fois géographiques et symboliques. Ici encore, trois niveaux interviennent : au 2^e tableau du I^{er} acte (scène de la lettre), la maquette domine le plateau de toure sa hauteur (position 3) ; elle présente en effigie le lieu dans lequel se déroule le dîner, mais en même temps, sa masse sombre, son aspect poussiéreux, concrétisent la sensation d'ennui, de monotone répétition, de rigidité, qui se dégage de toute la scène ; elle manifeste surtout le poids de l'autorité familiale, doublement présente ; lorsque Pelléas paraît au milieu du repas — presque désinvolte, en vêtements clairs qui contrastent avec la tenue sombre de Geneviève, et avec les cannes des deux vieillards — il ne peut s'empêcher, en voyant la scène, de tourner le dos, en un recul instinctif ; et lorsque son grand-père lui interdit de partir vers son ami mourant, il rejoint la longue série des prisonniers lavelliens.

Entre le 2^e et le 3^e tableaux (rencontre de Pelléas et Mélisande), le château descend lentement dans l'obscurité (seule la lumière destinée à Golaud reste visible sur le toit), pour se fixer en une position moyenne (2) : cette diminution marque l'éloignement du château dans l'espace, par un effet de perspective — mais provoque en même temps un sentiment de soulagement : la Loi, elle aussi, s'éloigne, le règne de la violence se relâche, et la liberté, un moment, se fait jour.

A la 1^{re} scène de l'acte II (scène de la fontaine), le château occupe la position la plus basse (1) : il s'élève à peine au-dessus de l'horizon ; on a, pour la première fois, l'impression de le dominer, peut-être d'être derrière lui, d'échapper à sa surveillance : c'est la scène de la plus grande luminosité, et de la plus grande liberté. Le contraste violent avec le tableau suivant est marqué à la fois par l'entrée du lit géant de Golaud, et par le retour du château à la position 3 : à nouveau comme « signe » du lieu dans lequel se déroule l'action et comme symbole d'une oppression physique et morale.

Corps

La plupart des déplacements verticaux des corps obéissent à un mouvement dominant qui se développe longuement, lentement, à l'échelle de l'opéra entier : celui d'un progressif enfouissement, qui, du point de vue purement visuel, peut rappeler les interminables descentes d'objets et de corps dans certains spectacles de Bob Wilson ; mais, d'un point de vue métaphysique, cet enfouissement ferait plutôt penser à l'univers beckettien, dans lequel l'irréversible enlissement (en deux temps dans *Ob ! les beaux jours*, où l'actrice apparaît enfouie jusqu'à la taille au 1^{er} acte, jusqu'au cou au 11^e) traduit la dépossession, la perte de soi, l'irréversible passage de la durée.

Au moins trois héroïnes lavelliennes suivent cette trajectoire descendante qui s'opère, encore une fois, en trois étapes. Marguerite d'abord apparue en haut de la passerelle métallique d'où elle est descendue comme en rêve jusqu'au plateau, puis allongée par terre dans la scène de l'Église, est enfouie jusqu'à mi-corps au dernier acte. En un itinéraire étrangement semblable, Alcina, qui apparaît au 1^{er} acte en géante — qu'elle se dresse devant son immense effigie, qu'elle domine Ruggiero agenouillé, ou qu'elle surgisse au sommet d'une tribune — évolue ensuite sur le plateau, déesse devenue femme ; puis, impuissante et trahie, elle reste enfouie jusqu'à la taille, tournant désespérément sur elle-même, prisonnière de la trappe qui lui servait à disparaître, comme si sa magie se retournait contre elle.

Mais ce mouvement de « chute » symbolique, perçue comme amoindrissement et comme déchéance, caractérise surtout le personnage de Violetta, d'abord debout sur la table-scène d'où elle domine toute l'assistance masculine, ramenée ensuite au niveau des hommes, couchée enfin dans un lit à demi enterré, où comme la Winnie de Beckett, elle agonise au milieu de ses objets quotidiens, de ses fétiches familiaux — miroirs, flacons, lettres, robes et chapeaux : univers factice et dérisoire auquel elle se raccroche encore désespérément.

B. RAPPORTS

Les différences de niveaux interviennent également dans le détail de la direction d'acteurs, pour souligner des rapports affectifs, et des rapports de situation entre les personnages. J'ai déjà indiqué l'importance des relations de taille dans *Pelléas*, sans cesse modifiées par les variations du décor. L'énorme lit du haut duquel Golaud s'adresse à Mélisande, traduit évidemment un rapport de supérieur à inférieur, de dominant à dominé, d'adulte à enfant, que l'on retrouve dans la scène de la terrasse : Golaud se tient d'abord debout sur la plate-forme, regardant Pelléas assis ; un moment, il s'assied à son tour, et, autant que ses propos, ce geste manifeste une intention de rapprochement — paternaliste et peut-être lourde de menaces : lorsqu'il met la main sur l'épaule de son frère, ce mouvement affectueux mais autoritaire paraît aussi ambigu que celui de Germont à l'égard de son fils. Il se relève enfin, et reste immobile, à nouveau distant, pendant que Pelléas saute de la terrasse.

Mais c'est dans la scène de la tour que cette chorégraphie est la plus resserrée et la plus minutieuse. Grâce à la proximité physique autorisée par la réduction de la différence des niveaux, la mise en scène explore tous les stades de la relation amoureuse, figure toutes les phases de la séduction, tous les degrés de la sensualité, exactement accordés aux gradations du texte. Mélisande, agenouillée pendant la chanson, se lève à l'entrée de Pelléas, qui vient s'allonger aux pieds de la chaise : c'est le moment de la plus grande distance entre les corps. Pelléas se rapproche peu à peu, s'agenouille, puis se lève : lorsque Mélisande s'agenouille à son tour, les amants sont presque au même niveau, leurs corps se touchent, les cheveux de Mélisande caressent réellement le visage de Pelléas, puis le lien se défait, Mélisande, effrayée, est à nouveau debout, et tourne sur elle-même !... On voit donc dans cette scène

1. On retrouve ce type de rapport, toujours lié à l'usage de la chaise, à la fin du 1^{er} acte de *Carmen*, pour marquer la progression de la scène de séduction. C'est d'abord Don José qui est assis, pendant que Carmen tourne autour de lui,

s'articuler deux plans perpendiculaires : horizontalement, les cercles concentriques définissent un univers oppressant, angoissant, qui semble se resserrer peu à peu : l'espace de la nécessité. Mais, en même temps, une autre géométrie se construit, non plus plane et linéaire, mais comme sculptée, dans l'espace, avec les hauteurs et les volumes des corps, qui s'éloignent et se rapprochent, se repoussent et s'attirent, s'appellent et se refusent. Sur une scène aussi étroitement quadrillée, et comme surdéterminée, la dimension verticale peut apparaître comme une issue ; c'est ici, en tout cas, l'espace de l'affectivité, de la sensualité, de la jouissance, mais aussi celui du choix, de l'affirmation — esquissée, fugitive — d'une liberté.

II. Métaphores

La fonction des objets

Remplacer l'objet anecdotique par l'objet signifiant : telle paraît être la loi générale de l'usage des objets chez Lavelli, qui déclare procéder le plus souvent par réduction, ou par soustraction ; les objets initialement prévus disparaissent les uns après les autres, au cours des répétitions, jusqu'à ce que, des « accessoires », il ne reste que l'essentiel — une table dans *Madame Butterfly*, des rideaux dans *Alcina*... On pourrait noter à ce propos que beaucoup d'objets, et d'effets scéniques, sont ainsi produits par « diminution » : l'eau dans *Pelléas*, par l'enlèvement des tapis de sol, la prison dans *Faust*, par l'ouverture d'une trappe. Malgré la lourdeur de certains décors, la richesse de certains effets, la prolifération de certains objets, Lavelli privilégie souvent ces procédés « privatifs » (ajouter en retirant, construire en retranchant), qui dénotent un goût du « minimal », de la rareté, de la pauvreté scénique. Le travail théâtral de Lavelli opérerait ainsi une nouvelle forme de synthèse : entre le baroque, la profusion, l'hyperbole (qu'on évoque souvent à son propos), et l'économie, la privation, le refus ; ou encore, entre le sens de la fête et du « luxe », et celui de l'abstraction, du schématisme, du dépouillement.

et affirme peu à peu sa domination ; lorsqu'elle est prisonnière, le renversement du rapport de forces se traduit par l'inversion des positions : elle est assise à son tour, et José se tient derrière elle, un instant plus puissant qu'elle ; puis, au moment où il cède à la séduction, il s'agenouille, et les deux visages sont au même niveau.

I. UNE RHÉTORIQUE DE L'OBJET THÉÂTRAL

L'objet anecdotique, c'est avant tout celui qui redouble, et paraphrase le livret : l'épée de Méphisto, le rouet de Marguerite, ou l'anneau de Mélisande, qui déterminent les personnages de la façon la plus extérieure, la plus superficielle, sont supprimés. La mise en scène ne figure pas ce qui est dit, et figure ce qui n'est pas dit : Mélisande joue avec un anneau imaginaire (c'est le mouvement de ses mains qui recrée l'anneau absent) ; et le mouvement régulier du rouet, par exemple, présent dans la musique de Gounod, est remplacé par le balancement de Marguerite dans les draps du jardin. Ces draps servent à la fois à inscrire la scène dans le quotidien de Marguerite (un peu à la manière du dîner au premier acte de *Pelléas*), à construire un labyrinthe, à figurer des rideaux de théâtre — et, symboliquement, à connoter la pureté de Marguerite : l'objet signifiant, on le voit, est d'abord l'objet transformable, ou réinterprétable, l'objet polysémique, susceptible de fonctionnements multiples.

C'est sans doute à la figure rhétorique de la métaphore que s'apparenterait le plus l'utilisation des objets dans la « syntaxe » lavellienne. Donnons-en tout de suite deux exemples : lorsqu'à la fin du premier acte de *Pelléas*, deux lumières, parties de chaque extrémités de la scène, se rapprochent lentement derrière le cyclorama puis, au moment de se rejoindre, repartent, chacune de son côté, on peut

prendre cet effet « à la lettre », et y voir, sinon l'illustration, du moins l'évocation du mouvement des navires dont parle le livret ; mais on y lit en même temps (peut-être d'abord) la métaphore de la situation de Pelléas et Mélisande. De même, au 2^e tableau du IV^e acte, les fumigènes qui glissent le long du sol se déchiffrent immédiatement à la fois littéralement et métaphoriquement : comme la brume qui envahit la scène, et comme les moutons qui disparaissent au regard d'Yniold.

Lavelli privilégie donc le plus souvent l'usage métaphorique de l'objet théâtral sur son usage utilitaire — mais le mécanisme constant du maniement des objets, qu'il soit fonctionnel ou rhétorique, est le *déplacement* : glissement d'une fonction principale à une fonction dérivée, ou « saut » d'un sens propre à un sens figuré — sans que disparaisse pour autant la fonction première, ou le sens littéral. Le château, c'est la Loi, mais c'est aussi un château, et la tour — tribune — prison de Mélisande reste tout de même une chaise. Le même objet peut être soumis à plusieurs déplacements — parfois selon une sorte de *va-et-vient* : le voile tendu à l'avant-scène par les officiants de *Madame Butterfly* devient une table instantanée, puis, abandonné sur le sol à l'arrivée du Bonze, redevient un voile, à moins qu'il ne figure une sorte de seuil imaginaire. Enfin, ces déplacements multiples peuvent être simultanés : quand le fond de la scène de *Madame Butterfly* s'ouvre sur un immense réseau lumineux, il est inutile de se demander s'il s'agit des étoiles, des lumières de la ville, des bateaux dans la baie de Nagasaki : ici encore, plusieurs niveaux de lecture se superposent, sans se détruire.

Mais on trouverait sans doute l'exemple le plus caractéristique (et, une fois encore, « fondateur ») de cette rhétorique dans *Idoménée*, où le siège du roi change non seulement de signification, mais même de nature, et presque de nom, selon qu'il est vide ou occupé, fixe ou mobile, haut ou bas, de face ou de dos, droit ou oblique, central ou décentré...

Il apparaît d'abord de dos, comme un simple siège (sans les barres qui servent à le porter, ni peint ni décoré, il

n'évoque en rien l'idée d'un trône), tourné vers l'entrée centrale : il fonctionne ici, on l'a vu, comme un signe qui indique d'emblée le point de vue d'où on pourra déchiffrer toute la scène, d'où elle prendra son sens le plus riche : il n'est alors rien d'autre qu'une sorte de code de lecture. Mais il devient, aussitôt après l'entrée du Prêtre, un instrument actif dans la confrontation : soulevé sur les épaules des serviteurs, il se transforme en chaise à porteurs, et reste en l'air pendant tout l'affrontement, qui pourrait faire penser à celui de Philippe II et du Grand Inquisiteur dans *Don Carlos*. Le siège est peut-être un trône, mais un trône instable, comme le roi est un roi chancelant, qui domine sans dominer : il évolue au-dessus de la tête des autres, mais n'a pas d'assise, pas d'assurance. Le trône vacille entre les colonnes, tourne sur lui-même, obligeant Idoménée à chanter de dos ou de côté : inconfort qui traduit le déséquilibre profond du personnage, dépassé par les événements, incapable de contrôler la situation. Ainsi, par une sorte de contradiction entre sa position et ses déplacements, le fauteuil dévoile le vrai rapport de forces dans toute la scène, manifestant concrètement l'apparente supériorité du roi, et sa réelle faiblesse.

Le siège est alors déposé en dehors du praticable, et de profil, hors de son axe, comme un élément qui aurait perdu sa force, et jusqu'à sa définition : le trône destitué, délaissé, la fonction royale est désacralisée. Le roi, exilé de la scène, n'a plus de place, devient une sorte d'accessoire : effondré, presque inanimé, accablé par la colonne des prêtres menaçants, un peu comme Amfortas par les chevaliers du Graal, il ne bougera plus du siège, jusqu'à la passation du pouvoir. La nature de l'objet change alors complètement — à nouveau par un simple déplacement : dès qu'Idamante s'est assis à la place de son père, le fauteuil, replacé au centre géométrique (géographique, politique) de la scène, et à sa plus grande hauteur, derrière les rangées formées par le peuple transfiguré et les prêtres métamorphosés, éclatants de blancheur, devient pour la première fois un vrai trône, à la manière de celui d'Electre au II^e acte.

Ainsi, comme la chaise de *Pelléas* n'« est » pas une tour, le siège d'Idoménée n'est pas un trône, ni même un « symbole » (terme que Lavelli n'emploie pas volontiers) du pouvoir royal, par exemple. L'objet n'est jamais rien, n'est jamais seulement ce qu'il est : il n'a de fonction que provisoire, instantanée, à l'intérieur de la « phrase » dans laquelle il est inséré ; comme le personnage, il n'a de sens, et même d'existence que dans la durée narrative, et peut-être comme un des éléments producteurs de cette durée.

2. TABLES, MIROIRS, VOILES

J'ai longuement évoqué les objets les plus caractéristiques du monde de Lavelli au cours de l'analyse des problèmes dramaturgiques et scénographiques. Je n'y reviens ici que pour mettre en lumière la souplesse et la variété des registres métaphoriques sur lesquels joue la mise en scène.

Ainsi, la table qui fonctionne souvent comme scène de théâtre devient dans *Madame Butterfly* un autel, qui se charge lui-même de fonctions multiples — puisqu'il sert pour la prière de Suzuki, pour l'offrande des objets de Cio-Cio-San, pour la cérémonie du mariage, pour le sacrifice de Butterfly. Ici, par conséquent, le déplacement est double : un « saut » — de la table à l'autel —, et un « glissement » d'un usage de l'autel aux usages voisins.

On a moins parlé des miroirs, si ce n'est en un sens métaphorique, en analysant les techniques de la « mise en abîme ». Comme objets, ils interviennent d'abord dans la construction de l'espace, dont ils soulignent et renforcent la fermeture. Le mur de miroirs du III^e acte d'*Idoménée* multiplie et complique le labyrinthe ; la « boîte » de *la Traviata* semble deux fois close quand, au troisième tableau, les panneaux coulissants deviennent réfléchissants, de même que le podium de *Madame Butterfly* est limité, isolé, par un paravent-miroir. Un espace où les fenêtres sont remplacées par des miroirs est un espace doublement intérieur, qui ne renvoie qu'à lui-même — et à l'univers théâtral du reflet.

Les sols luisants de la scène de *Pelléas* ou d'*Alcina*, ou les panneaux qui, dans *le Carnaval de Venise* ou *Alcina*, servent d'architectures mobiles, figurant de petits murs — derrière lesquels apparaissent des visages d'officiants ou de témoins — qui se transforment en ruelles ou en places, sont des substituts de miroirs, qui reflètent sans refléter. Dans tous les cas, leur utilisation rhétorique est la même : vrais et faux miroirs fonctionnent comme métaphores aquatiques, signifiant la mer qui entoure l'île d'Alcina, ou l'eau des fontaines et des souterrains de *Pelléas*. Dans cet opéra, la mise en scène, pour « produire » de l'eau, procède à la fois « par retrait » et « par

addition » : il suffit d'enlever une bande de tapis sous la passerelle du troisième acte, pour que l'eau stagne au fond du gouffre, et de découvrir tout le plateau, au dernier acte, pour que le lit de Mélisande, seul sur cette surface réverbérante, devienne aussi insulaire que les retraites d'Alcina ou de Butterfly. Inversement, la fontaine du deuxième acte est, ostensiblement, *ajoutée* au décor : les officiantes entrent en portant un grand miroir ovale, qu'elles dévoilent et déposent au milieu de la scène. La fontaine est donc présentée comme un accessoire, un objet de théâtre, qui se donne à nouveau comme signe, comme symbole aquatique.

On peut voir là, bien sûr, un élément thématique, dans un opéra où l'eau est toujours figée, vitrifiée, gelée : prisonnière des miroirs et des carafes. On peut aussi, à partir de cet exemple, caractériser plus précisément le « style » lavellien, en l'opposant à certaines tendances décoratives contemporaines. En voyant (depuis les années 70) reparaître sur le théâtre de « vrais » arbres, de la « vraie » terre, ou de « vrais » animaux, on a parlé de « nouvelle figuration », de « réalisme » ou de « naturalisme onirique » — peut-être serait-il plus juste de dire : matérialisme scénique. Dans ce retour à une esthétique finalement assez proche de celle de Stanislavsky, la présence d'une eau qui n'est pas seulement réfléchissante, mais dans laquelle on peut marcher, avec laquelle on peut s'éclabousser, joue un rôle essentiel (bien illustré, par exemple, dans plusieurs spectacles de Chéreau, de *Massacre à Paris* à *la Walkyrie*, en passant bien sûr par *la Dispute*). Ici, au contraire, de même que l'anneau de Mélisande était recréé par le seul jeu de ses mains, l'eau n'existe qu'indirectement : comme un reflet, ou le reflet d'un reflet, sur les visages de Golaud et Mélisande au premier tableau, de Pelléas et Mélisande à la scène de la fontaine. Elle est en somme réduite à son essence lumineuse, à ses vibrations lumineuses.

Peut-être ce refus de la matière brute, opaque, rapproché du goût de la translucidité, de la légèreté, des éclairages d'une éclatante blancheur, qui semblent transfigurer tout l'espace,

121

irréaliser les objets, volatiliser les substances (dans *Idoménée*, à la fin de *Pelléas* ou d'*Alcina* par exemple) donne-t-il un contenu nouveau à ce qu'on a déjà appelé l'« idéalisme » lavellien. Il nous fournit en tout cas l'occasion de revenir brièvement sur les problèmes d'« écoles », d'influences, de filiations, évoqués plus haut, qui prêtent à toutes les confusions et à toutes les approximations.

Il est fréquent par exemple d'entendre rapprocher, voire confondre, le travail de Lavelli et celui de Chéreau, à cause sans doute de la « photogénie » de leurs mises en scènes, de la perfection des éclairages, de l'usage du contre-jour, des cycloramas, des voiles blancs, à cause aussi de la clarté, de la netteté des contours, et de la stricte « définition » de l'espace. Malgré cette esthétique en partie commune (et dans laquelle on peut sûrement reconnaître une influence essentielle, celle de Giorgio Strehler), un tel rapprochement (d'ailleurs souvent polémique) reste extrêmement superficiel. Il me semble beaucoup plus intéressant d'opposer ici deux conceptions des décors et des objets, qu'il serait bien sûr naïf de renvoyer purement et simplement aux catégories historiques du « naturalisme » et du « symbolisme », mais qui font en tout cas apparaître une série d'antithèses (matérialité-idéalité, lourdeur-légèreté, épaisseur-minceur, opacité-translucidité, etc.), révélant des structures de l'imagination scénique, et une perception de l'espace, profondément antagonistes.

Chez Chéreau et Peduzzi, le décor, enraciné, massif, substantiel, investit solidement l'espace. Tout y dénote le goût de la *présence*, physique, obsédante, d'une réalité concrète : le décor « figure », même si le souci hallucinant, presque « hyper-réaliste » du détail donne aux lieux et aux objets une dimension onirique ou fantastique.

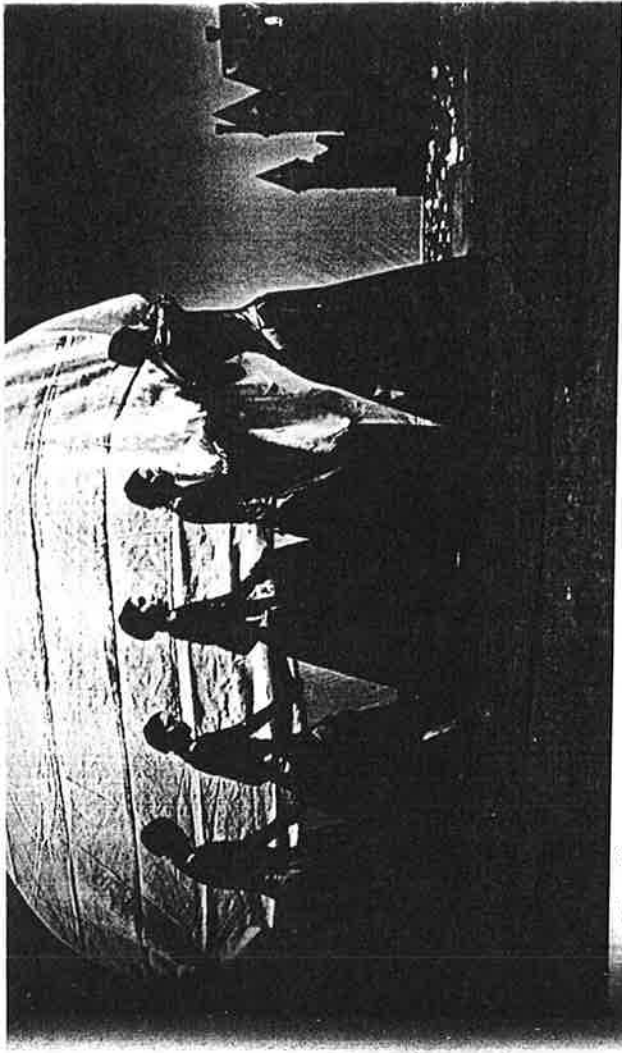
Chez Lavelli et Bignens, au contraire, le dispositif scénique, léger, fragile, mobile (on dirait presque « volatil »¹) semble toujours sur le point de s'effacer, de disparaître, comme

1. Les décors de *Faust* continuent à cet égard une exception.

s'il ne s'inscrivait pas durablement dans l'espace : les panneaux amovibles qui, dans *le Carnaval de Venise* ou *Alcina*, dessinent des espaces éphémères, sans cesse rectifiés, se retrouvent au dernier acte de *Carmen*, où ils esquissent une ruelle, qui se disloque, et s'évanouit en coulisses dès qu'on n'en a plus besoin. A aucun moment le décor ne se donne pour du « réel », il ne « consiste » jamais, ne se solidifie jamais, comme s'il voulait rester à l'état d'esquisse, de ligne tracée sur une immense feuille blanche, à la façon de la maison du premier tableau de *Madame Butterfly* : les demeures qui, sur la scène de Chéreau, souvent éclairées de l'intérieur, sont des lieux habitables, parfois habités, sont toujours plates et comme « abstraites » chez Lavelli : des images, des représentations — des « graphiques » de maisons.

Ce ne serait pas forcer beaucoup le parallèle que d'opposer, à une « plastique » du décor chez Chéreau et Peduzzi, un « graphisme » du décor chez Lavelli et Bignens¹. Décor-dessin, décor-écriture, décor-signe : signifier, c'est renvoyer à ce qui n'est pas là ; et certains décors semblent bien, au lieu d'occuper et de remplir l'espace, le creuser, en faire un espace vide, ouvert au libre jeu du sens. A cette « esthétique de l'absence » correspond en tous cas, dans la direction d'acteurs, une esthétique du dénuement, de l'économie, de la rareté — qui permettrait de pousser plus loin l'antinomie. En schématisant un peu, on peut en effet imaginer, devant la profusion de gestes inutiles et stéréotypés qui servent d'ordinaire à « meubler » l'inactivité des chanteurs, deux stratégies : celle de Chéreau semble consister à surenchérir sur cette « activité », à multiplier et à motiver les mouvements, à animer et à rapprocher les personnages, en tendant, d'une façon générale, à une « psychologisation » du jeu. Lavelli procéderait plutôt par limitation et par raréfaction de la gestuelle ; en épurant, ritualisant, hiératisant le jeu, il tire une puissance expressive autant (ou plus) des placements que

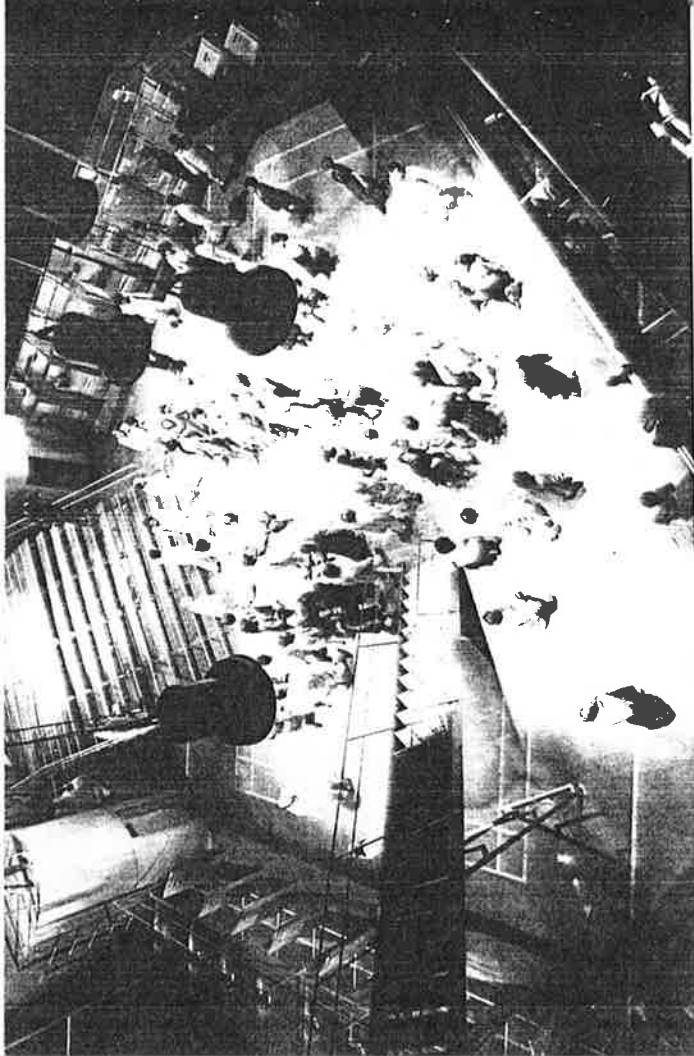
1. Et ce n'est pas un hasard si on retrouve dans plusieurs de leurs spectacles une influence extrême-orientale.



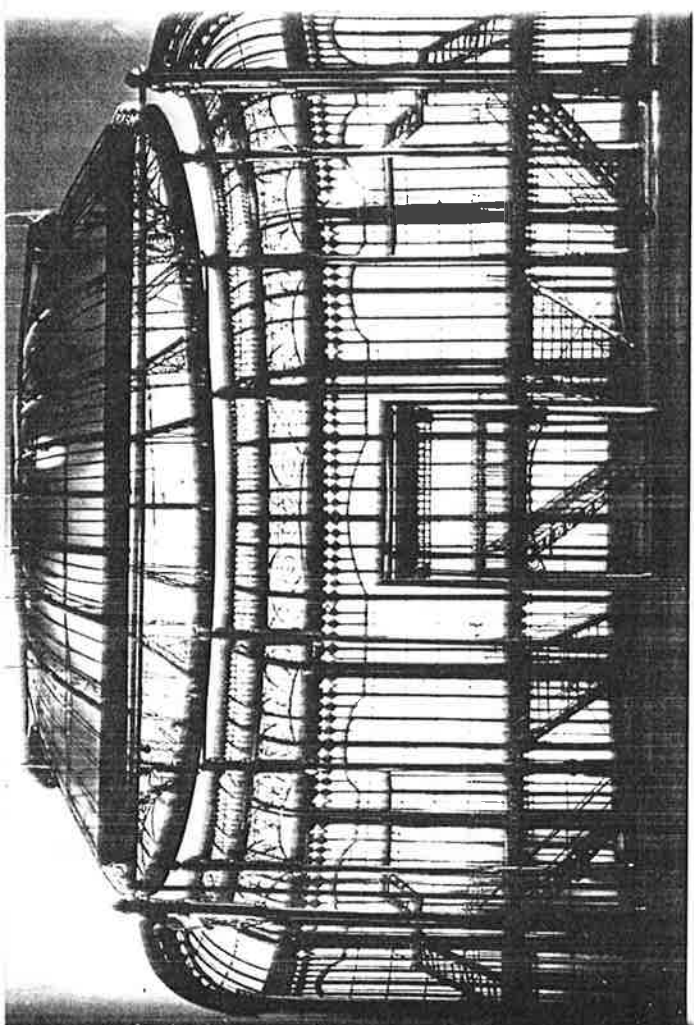
25. Changement à vue. *Pelléas*, II : les officiantes apportent la fontaine.

26. *Traviata*, I : les officiants préparent la scène (Sylvia Sass).



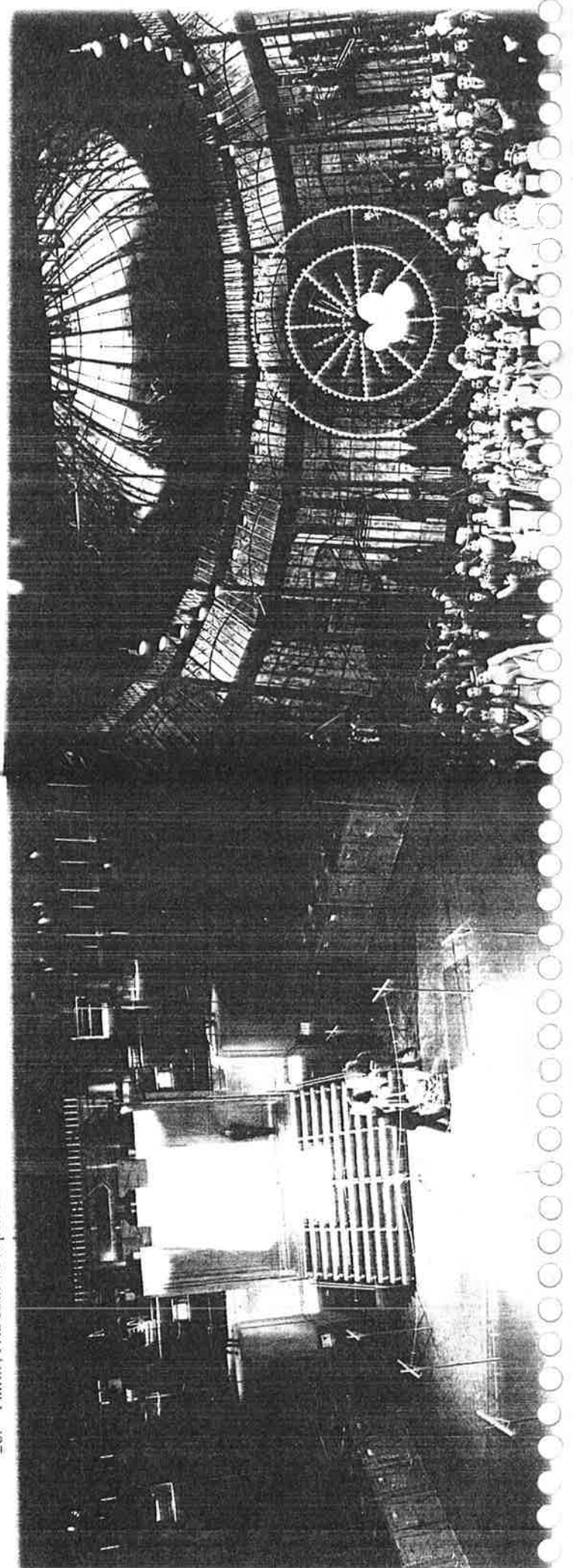


27. Espaces et foules. *Faldio*, II: la libération des prisonniers.

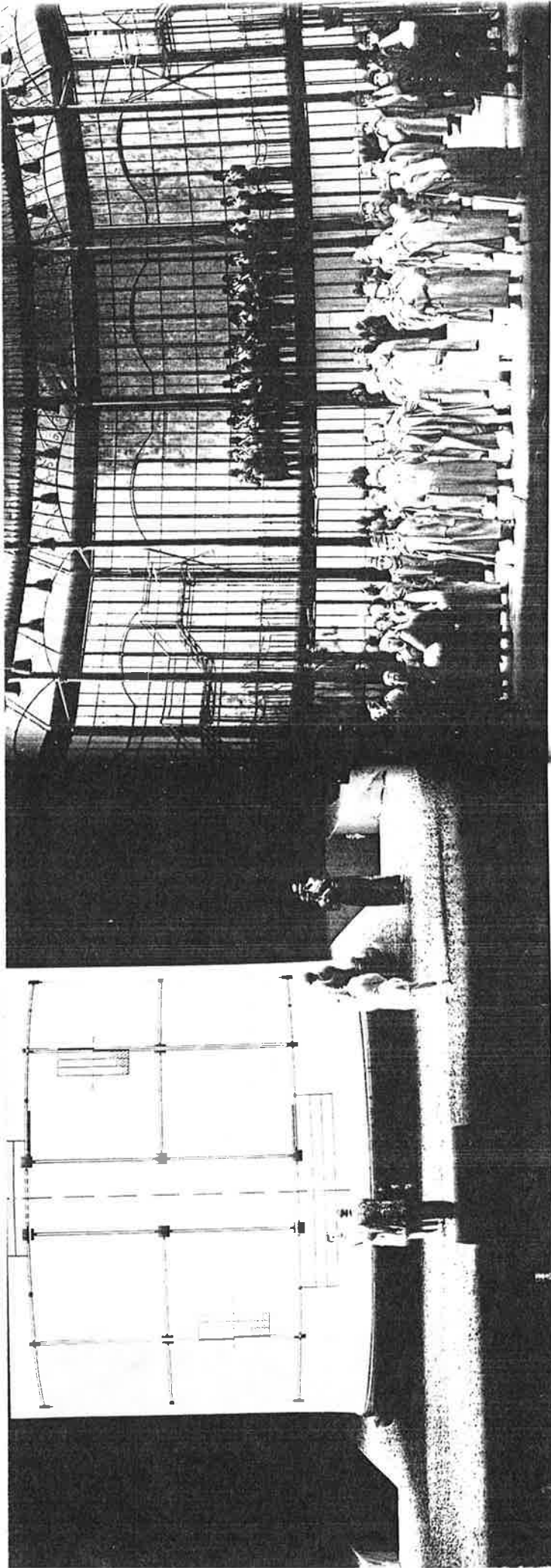


29. *Fausi*, maquette du dispositif.

28. *Faldio*, I: la cour de la prison.



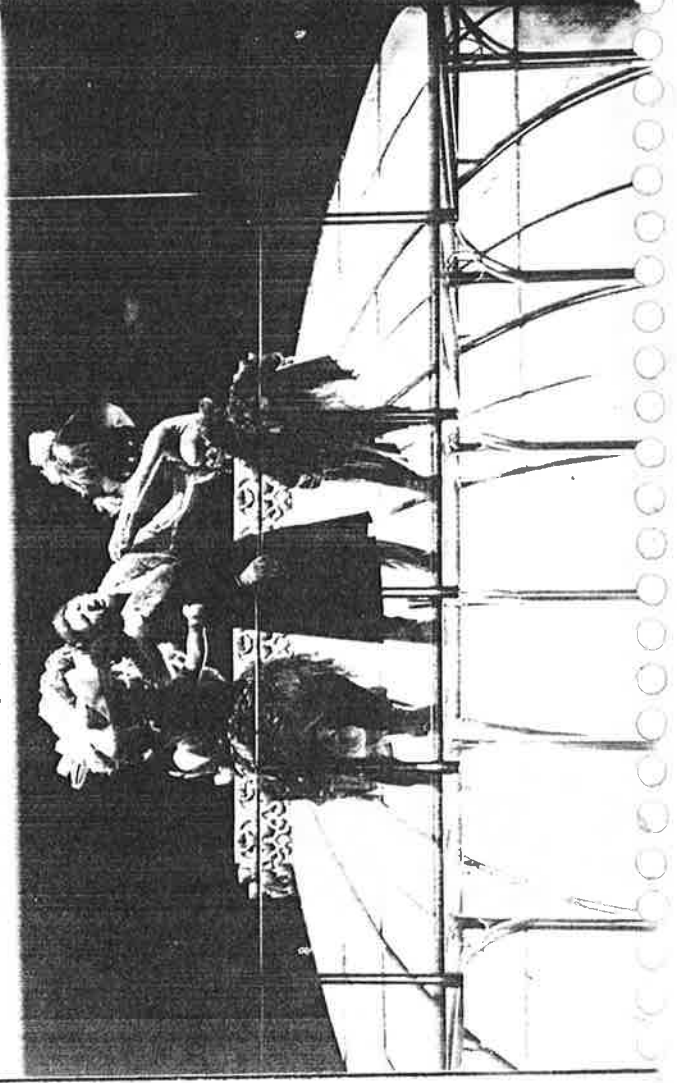
30. *Fausi*, II: la Kermesse.



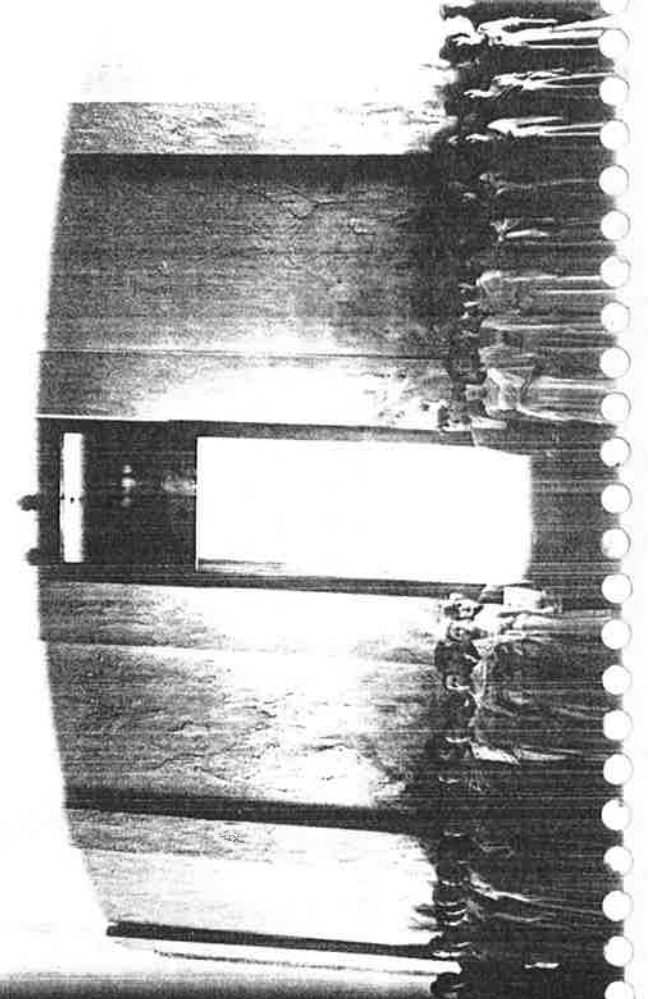
31. Dispositif. *Madame Butterfly*, I: le plan de la maison.

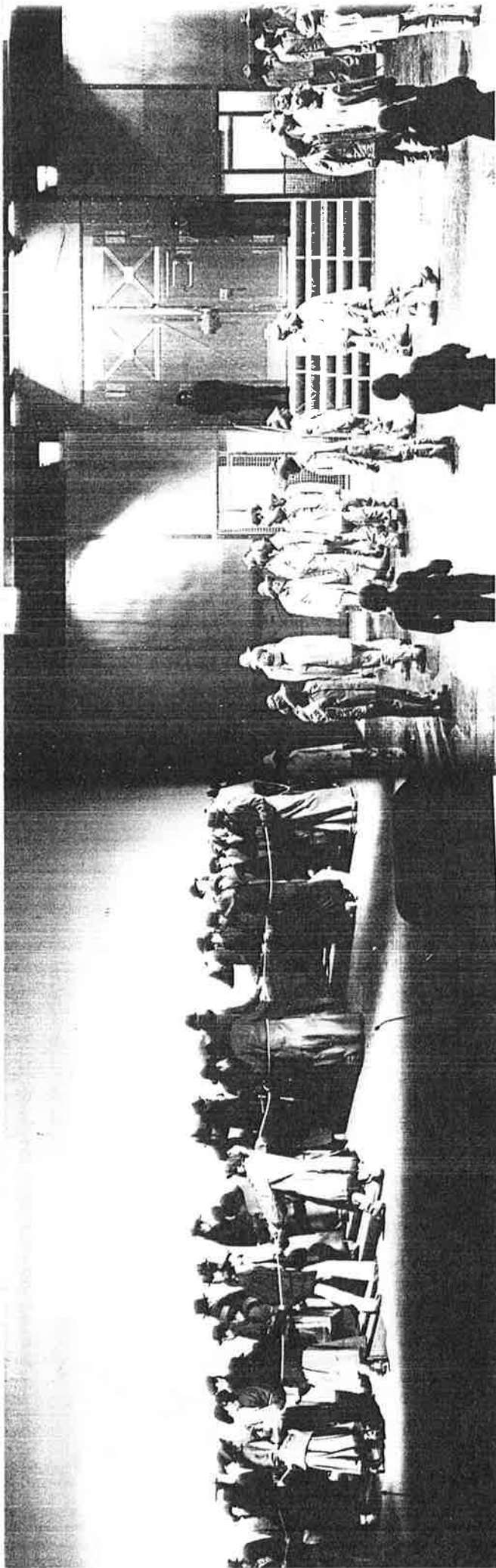
33. *Faust*, IV: le retour des soldats.

32. *Faust*, IV. Walsburgis: la couple descendue (Nicolai Gedda).



34. *Camille*, IV: l'arène.

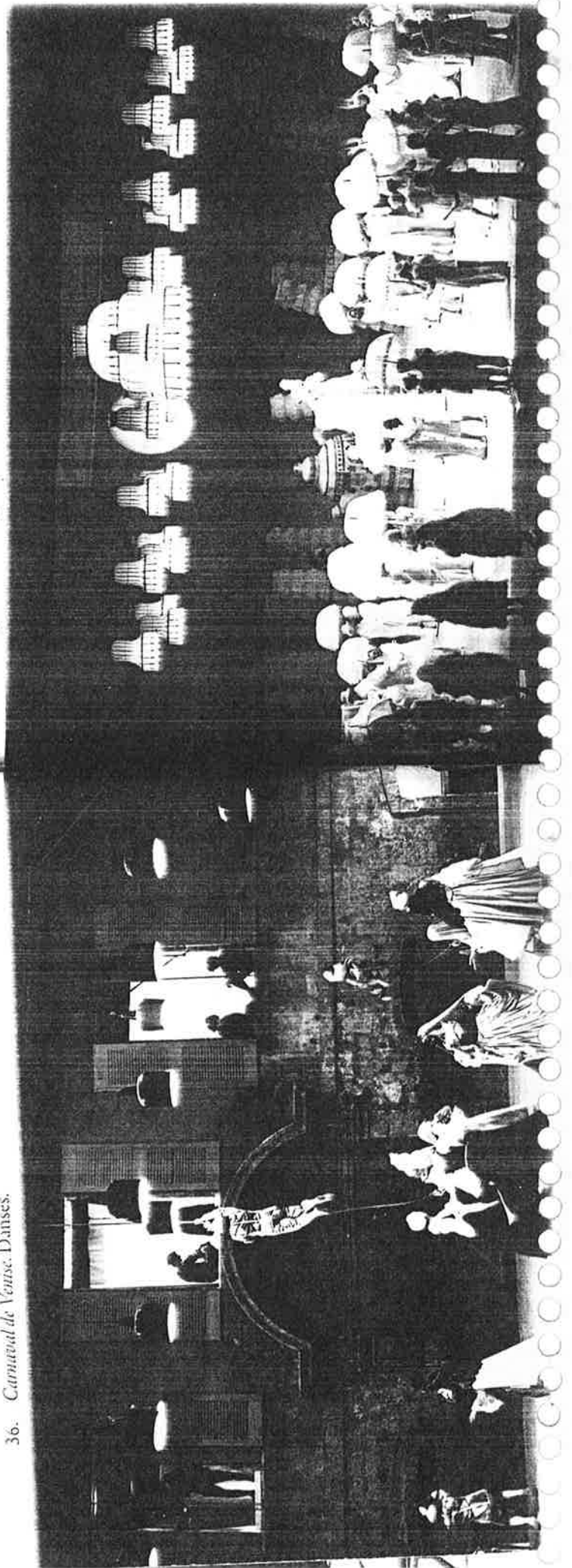




35. Mouvements. *Caricci*, III: les contrebandiers descendent la pente.

37. *Fiddio*, I: la promenade des prisonniers.

36. *Carnaval de Véise*. Danses.



38. *L'Enfant et les sortilèges*: la danse des animaux.

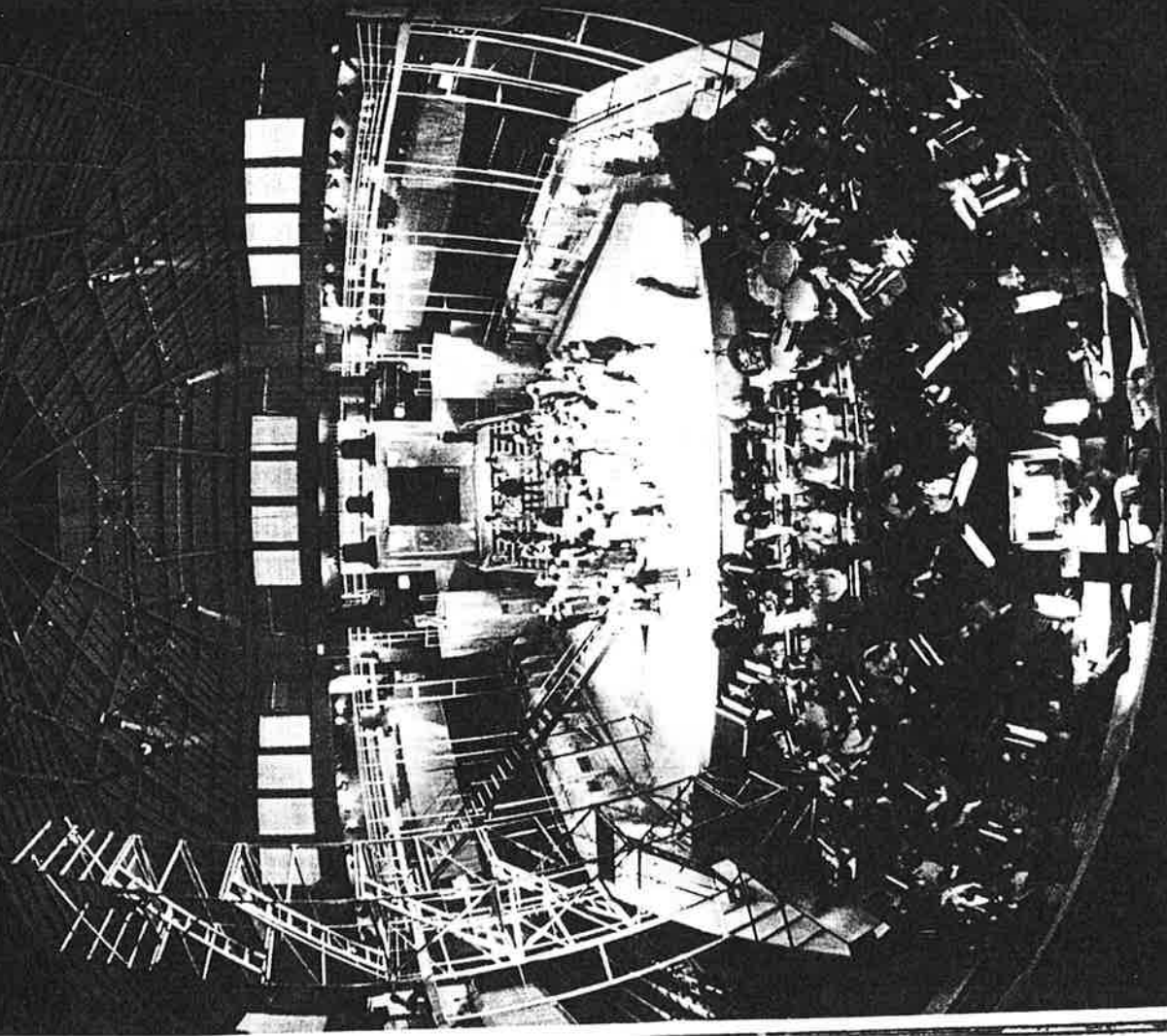
des déplacements, des figures que des mouvements, des distances que des contacts.

C'est la raison pour laquelle j'ai proposé (s'il fallait vraiment chercher des analogies et des références), de rapprocher le travail de Lavelli des expériences d'un Appia ou d'un Wieland Wagner – quelles que soient les différences apparentes. Refermons cette parenthèse sur une spéculation – peut-être gratuite : si l'on rêve d'un *Tristan*, ou, plus encore, d'un *Parsifal* montés par Lavelli, c'est qu'on sent bien la nécessité, pour faire sortir la mise en scène wagnérienne de l'impasse où l'a placée la perfection du dernier *Ring* de Bayreuth, d'ouvrir une voie différente. Toute la recherche de Lavelli tend à rendre à des décors, à des objets, à des gestes réduits à l'essentiel, leur puissance significative, et à retrouver en définitive, à travers le pouvoir d'émotion d'un certain statisme, d'une certaine lenteur, d'une certaine « distance », une forme de « sacré » : ne contribuerait-elle pas à renouveler, à revitaliser, une tradition dévoyée et vidée de tout contenu par les épigones de Wieland Wagner ? On peut imaginer qu'alors, dans un espace nouveau, une lumière, une esthétique nouvelles, le drame wagnérien accède à une « nouvelle mythologie » ou en tout cas, à un nouveau tragique.

Dans le processus d'idéalisation du décor, draps et voiles jouent un rôle important, comme on l'a remarqué en opposant le lourd panneau qui descend derrière le lit de Golaud, au voile immatériel du dernier acte de *Pelléas* : le voile, c'est d'abord ce qui s'envole, ce qui se volatilise – comme la cage de Butterfly ou celle d'Ilija, comme le dispositif d'horloges de *l'Heure espagnole*, comme le décor tout entier d'*Idoménée*, décor de toile, impondérable, sans épaisseur, qui apparaît toujours amovible.

C'est aussi, chez Lavelli, ce qui protège : parfois, tout le cadre de scène est recouvert d'un tulle, blanc dans *Idoménée*, noir dans *Akina*. Souvent, les objets sont cachés sous une

1. Les exemples ne manquent pas. Les *Parsifal* d'Everding (Paris) ou de Wolfgang Wagner (Bayreuth), le *Ring* de Riber (Genève) sont parmi les plus caractéristiques.



39. Ensemble du dispositif de *Fidelio*.

housse blanche, comme s'ils n'avaient pas servi depuis longtemps : les officiants dévoilent lentement, rituellement, les chaises au début de *la Traviata*, la maquette du château au début de *Pelléas* ; comme s'ils inauguraient, encore une fois, un ancien et immuable cérémonial.

Outre leur usage strictement décoratif, les draps et les rideaux contribuent à la construction de l'espace : au deuxième acte de *Faust*, et au premier acte de *Fidélis*, les draps étendus en rangées parallèles déterminent des labyrinthes, à travers lesquels se cherchent et se perdent les personnages. Surtout, le maniement des rideaux, au troisième acte d'*Alcina*, illustre de façon exemplaire la faculté de mobilité et de transformabilité du décor : d'abord disposées de chaque côté de la scène, les tentures deviennent peu à peu de véritables protagonistes du drame ; les personnages s'y abandonnent, s'y confient, les caressent, ou les étreignent. Elles autorisent des changements instantanés et « magiques » de lieux — non sans que cette magie soit dénoncée par les interventions, toujours visibles, des officiants sans visages. Deux rideaux au fond, deux rideaux au premier plan s'ouvrent, se tordent, se replient, rejoignent, isolent ou séparent les personnages : Morgana, qui cherche à retrouver Oronte, chante son air à l'avant-scène, puis Oronte apparaît derrière le rideau qui à nouveau se déplie, se gonfle, s'inverse. Des couloirs, des refuges se font et se défont, des formes s'engendrent et se détruisent, les métamorphoses se succèdent avec une extraordinaire virtuosité. Pendant l'air d'*Alcina*, les deux rideaux du fond tombent sur les officiants, qui, en se relevant, forment deux cortèges voilés, au costume unique, comme dans *Idoménee* et *Faust*.

Enfin, les voiles, plus encore que les autres objets, illustrent à la fois le perpétuel passage d'une fonction à l'autre (dans *Idoménee*, le même voile sortant des trappes figure les vagues de la mer, puis, agité derrière la toile de fond, le monstre marin), et le passage de l'usage fonctionnel à l'usage signifiant. Le registre symbolique sur lequel jouent les voiles, les draps ou les serviettes, que leur blancheur lie le plus souvent à l'image de la femme, est celui de l'innocence et de la

culpabilité, de la pureté et de la faute — qu'il s'agisse des serviettes de Walpurgis, tachées (de vin, de sang ?), ou des draps de Marguerite, que Méphisto laisse tomber sur le sol. Mais l'exemple le plus spectaculaire est celui de la grotte de *Pelléas*, grand voile posé sur le sol, au fond de la scène, que Pelléas et Mélisande, en descendant lentement, tiennent au-dessus de leur tête : le voile se gonfle peu à peu derrière eux, figurant une grotte éphémère, mais surtout, concrétisant, de façon immédiate, visible, leur complicité, leur faute, et leur angoisse.

Le spectacle Ravel présente une sorte de résumé, ou plutôt de synthèse, de tous les éléments du fonctionnement de l'objet chez Lavelli, amplifiés et comme grossis : animés systématiquement, et traités collectivement, à la manière d'une foule, ou d'un chœur, les objets contribuent en même temps à construire l'espace et à commenter l'action. Activité et sensibilité des objets : tel est le principal facteur d'unité entre les deux œuvres, étroitement liées par la mise en scène.

Dans *l'Enfant et les Sortilèges*, le mouvement des objets — amorcé, à l'entrée de la Mère, par le changement général d'échelle — est déclenché, presque mécaniquement, par la colère de l'Enfant qui frappe les uns après les autres tous les meubles de la chambre avec le grand balai, devenu une sorte de baguette magique : aussitôt animés, les objets se regroupent ; entraînés par un large mouvement circulaire du Fauteuil et de la Bergère, ils s'alignent au fond de la scène et descendent lentement, menaçants, sur l'Enfant terrifié. Ces évolutions collectives, cette chorégraphie presque incessante assurée dès lors la transition entre les scènes, et confèrent à cette œuvre morcelée une véritable continuité dramaturgique.

Les meubles construisent d'abord le cadre des divers « numéros » des objets individuels : lorsque la Tasse et la Thière géantes font leur entrée par le fond, et, animées sans doute par un ancien réflexe, s'inclinent cérémonieusement l'une vers l'autre, ils se rangent de chaque côté de la scène, en spectateurs, mais effrayés par l'irruption du Feu, ils refluent

précipitamment vers le fond, puis se massent dans la baie centrale, la table inclinant vers le spectacle son large plateau, fascinés par la danse mortelle, par cette ronde frénétique qui peu à peu s'asphyxie elle-même, jusqu'à ce que la Cendre — trois personnages incorporés dans la robe circulaire — étouffe et emporte la Flamme. Ils s'empilent les uns sur les autres, comme dans un débarras, pendant la descente des Pastoureaux — première apparition d'« êtres humains » dans cet univers d'objets —, un moment délaissés, hors-jeu, sans cesser pourtant de s'intéresser à l'action : au moment où la Princesse, épuisée, va s'effondrer, le Divan se détache et s'approche d'elle, pour l'empêcher de tomber.

Dans *l'Heure espagnole*, le contrepoint entre le traitement collectif et le traitement individuel de l'objet est encore plus net ; il apparaît dès le lever du rideau, lorsque les rangées d'horloges qui constituent le « mur » du fond s'avancent, et se penchent sur l'horloge horizontale examinée par le « chirurgien » Torquemada.

Cette horloge centrale illustre de façon aussi exemplaire que le siège d'Idoménée, mais sur un mode humoristique, la transformabilité de l'objet, la multiplication de ses fonctions, le glissement de ses significations. Elle n'est pas d'abord une horloge, mais, allongée, un malade, et, ouverte, un cercueil. Elle devient une boîte à magie lorsque Gonzalve, avec des gestes ostentatoires de prestidigitateur, se déshabille pour y entrer : pour mettre en valeur le « tour » qui va suivre, l'horloge est posée sur un tréteau, de sorte qu'on puisse voir dessous, et qu'on ne soupçonne pas le chanteur de s'échapper par une trappe... Mais quand le muletier soulève à bout de bras et sans effort le meuble censé contenir Gonzalve, on découvre, allongée sur le tréteau, une horloge identique, recouverte d'un voile : le « truc » est ainsi, ironiquement, à la fois masqué et désigné. Redescendue par le muletier, l'horloge sert de « scène » à Gonzalve qui, debout, y interprète son air ; elle devient une métaphore de la femme lorsque le muletier, évoquant les « ressorts » du cœur féminin, soulève le drap qui

la couvre, puis elle retrouve un usage fonctionnel, utilisée comme table, siège ou divan selon les nécessités de l'anecdote.

C'est alors le « chœur » des horloges anonymes qui retient à nouveau l'attention : il bouleverse une nouvelle fois l'espace au retour de Torquemada, traduisant le désordre de la situation ; puis il remonte vers les cintres au terme de l'Épilogue — ultime manifestation de l'activité du décor, qui semble sur le point de disparaître tout entier. Sans doute est-il même impropre de parler encore de « décor », quand le décor est devenu un personnage du drame, peut-être son protagoniste : ici, comme dans tous les spectacles de Lavelli, il ne sert ni de toile de fond, ni de cadre à l'action : il n'est rien d'autre qu'une extension du corps ou de la situation des personnages, qu'une projection dans l'espace de leurs conflits intérieurs, rejoignant en cela la fonction des costumes.

3. COSTUMES

« Le biéranisme des costumes donne à chaque acteur comme un double corps, de doubles membres — et dans son costume, l'artiste engoncé semble n'être plus à lui-même que sa propre effigie. »

(Artaud, op. cit., p. 87).

L'usage traditionnel du costume d'opéra illustre parfaitement ce que Roland Barthes, dans un article paru en 1955 dans *Théâtre populaire*, appelle la « pathologie du costume de théâtre » : « l'hypertrophie de la fonction historique » (ou « vérisme archéologique »), « l'hypertrophie de la beauté formelle », « l'hypertrophie de la somptuosité » contribuent à faire du costume une fin en soi, autrement dit à perturber son fonctionnement signifiant, en masquant, ou en mettant entre parenthèses sa valeur sémantique.

C'est bien à une « réséantisation » du costume que Lavelli fait allusion quand il affirme que le choix des costumes est d'abord lié aux grandes orientations de la dramaturgie. Le mécanisme des changements de costumes illustre très clairement cette conception. On sait que, dans les régies traditionnelles, les costumes (conformément à la déviation dénoncée par Barthes) changent à chaque acte, voire à chaque tableau, transformant la représentation en une sorte de défilé de mode ; leur choix, et leur évolution, n'obéissent alors — dans le meilleur des cas — qu'à l'esthétique décorative du spectacle : il s'agit d'accorder les tons des robes à ceux des rideaux, de créer des dégradés ou des camaïeux... Ils échappent en tout cas au domaine de la mise en scène (pour ne pas parler des théâtres où les chanteurs arrivent avec leurs propres costumes), et se constituent en organisme autonome et parasitaire.

Chez Lavelli, le changement se fait souvent à vue (encore une façon de « montrer le théâtre », et de démystifier la « magie » du changement de costume), parfois au milieu d'un acte ou d'une scène : il n'est jamais lié à l'anecdote — au

découpage de l'opéra, ni même seulement au passage de la durée —, mais à la transformation profonde des situations. Ainsi, les trois costumes de Mélisande renvoient à des types différents de changements de situations, tantôt chronologiques, tantôt psychologiques ou affectifs. Au lever du rideau, une robe vaguement orientale, luxueuse et déchirée, concrétise le passé du personnage, et donne à lire — immédiatement, mais allusivement — la préhistoire de l'opéra. Le second vêtement est revêtu en scène, avec une lenteur rituelle, dans une étroite bande de lumière qui passe au premier plan : une robe mauve (comme celle de Violetta en deuil de l'amour d'Alfredo au 3^e tableau de *la Traviata*), puis un lourd manteau sombre, semblable à celui que portent les autres personnages, indiquent que Mélisande accepte de s'intégrer à leur situation, qu'elle se soumet, à son tour, à la Loi du Châtelet. Enfin, la robe blanche et légère qu'elle porte dans les deux scènes de la fontaine, et dans la scène de la tour, affichant sa jeunesse, sa féminité, sa liberté, exprime aussi une situation théâtrale : la découverte de son amour pour Pelléas.

De même, Carmen porte au 1^{er} acte une robe grossière, brune et inélégante, qui renvoie à sa situation sociale, à la fonction qui la détermine encore : ici, le réalisme qui consiste non seulement à représenter des « tenues de travail », mais à faire porter aux chanteurs des robes et des coiffes qui les enlaidissent, vient contester la tradition d'esthétisme et de somptuosité du costume d'opéra. Au II^e acte, Carmen échange en scène la robe blanche de la danseuse, de la séductrice, contre des habits masculins, qui affirment le choix qu'elle fait d'elle-même, et illustrent la situation nouvelle qu'elle vient de créer : en se métamorphosant, elle métamorphose José, qu'elle débarrasse de sa veste d'uniforme, et revêt d'une tenue dépareillée de « marginal ». Au dernier acte, sa robe noire est à la fois tenue de cérémonie et tenue de deuil, exprimant la fête, annonçant la mort : autant de façons de dépasser l'anecdote, l'« espagnolisme » des robes à volants et à couleurs vives, pour aller droit au sens, c'est-à-dire pour inscrire visiblement et instantanément dans l'espace de la scène le jeu des

retournelements de situations, des choix et des renoncements, des aliénations et des libérations.

Ainsi le costume, non seulement par sa forme, mais par sa couleur, sa matière ou son poids, peut-il constituer une véritable écriture, dont il a l'ambiguïté, puisqu'il fonctionne comme un signe qui serait « assez matériel pour signifier et assez transparent pour ne pas constituer ses signes en parasites¹ ». On a vu dans la première partie comment cette ambiguïté pouvait concourir à la réalisation des intentions dramaturgiques (caractérisation historique ou universalisation, processus de transposition et de distanciation) ; on s'attachera donc plutôt à décrire ici la façon dont les costumes occupent et investissent l'espace scénique, et à analyser leur fonction scénographique — voire physique, dans la mesure où ils influencent le comportement et le jeu des chanteurs.

On pense d'abord, bien sûr, à l'immense robe d'Électre dans *Idoménée*. Les étapes de l'utilisation et de la transformation du costume commandent ici toute l'interprétation non seulement du personnage, mais de l'œuvre entière — et constituent, une fois encore, une sorte de « modèle » du fonctionnement du costume dans les opéras suivants.

La première apparition d'Électre, suivie par une traîne de douze mètres portée par quatre serviteurs, pose le thème politique de l'opéra : reine en l'absence du roi, Électre est omniprésente ; elle occupe tout l'espace, l'encombre, l'écrase. La traîne se transforme bientôt en une barrière qui sépare Ilia d'Idamante, dont les rapports se sont établis sans qu'ils tiennent compte de la situation politique et sentimentale d'Électre : ils ne peuvent se parler que de part et d'autre de la robe déployée d'une Électre à la fois présente et absente ; une première fois, elle est sur scène alors qu'elle ne figure pas dans la partition : elle n'est là que comme une obsession : un obstacle, une menace dans la conscience des autres personnages.

Le premier air d'Électre expose la contradiction interne du personnage : son désir de vengeance révèle à la fois sa puissance objective, et son infériorité. Comme Ilia au lever du rideau, elle tourne sur elle-même, mais cette figure lavellienne du déséquilibre, de la contradiction insoluble, de la situation bloquée, atteint ici à une sorte de paroxysme : Électre s'enroule frénétiquement dans sa robe, en un vertige multiplié par la giration des serviteurs autour d'elle ; l'extrémité de sa traîne, déployée par les serviteurs invisibles, forme derrière elle une armature, ou une carcasse ; dans ce refuge, cette éphémère « demeure », elle oscille selon les alternances de son chant, c'est-à-dire de sa fureur et de sa faiblesse, se laissant tantôt tomber en arrière, comme prête à s'évanouir, tantôt se lançant en avant, comme projetée vers le monde, propulsée vers l'action.

Lorsqu'elle reparait, elle vient d'apprendre qu'elle va s'embarquer avec Idamante : elle a retrouvé toute son assurance, et sa robe se déploie à nouveau dans l'espace, s'épanouit, remplit toute la cage du Palais, tendue comme une toile de fond devant laquelle le personnage circule, d'une fenêtre à l'autre. La présence du trône, au centre de la scène, vient renforcer cette sensation de domination.

Enfin, au dénouement, lorsque Idamante est sauvé par l'intervention de Neptune, et s'apprête à épouser Ilia, Électre fait irruption au milieu de tous les personnages figés, impassibles, comme s'ils ne la voyaient pas, comme si elle n'existait plus. Elle est seule, se heurte aux prêtres comme à des murs, comme à une invisible cage ; elle a perdu son pouvoir, à la manière d'Alcina, et n'est plus qu'une femme malheureuse ; le costume, qui inscrivait dans l'espace sa puissance, sa capacité d'expansion, signifie maintenant, comme une évidence, sa déchéance : la longue traîne a disparu, il ne reste qu'un lambeau d'étoffe que la reine, exclue du bonheur général, se rabat sur la tête. Plus encore que l'objet, le costume est une sorte de « corps théâtral », qui parle à la sensibilité et aux sens un langage immédiat.

1. Barthes, op. cit., p. 61.

L'une des caractéristiques les plus frappantes de l'utilisation du costume par Lavelli, c'est que le vêtement semble souvent viser moins à « libérer » le corps de l'acteur, à le mettre à l'aise (ce qui est évidemment le cas, par exemple, des costumes de Schmidt pour les mises en scène de Chéreau), qu'à le gêner et à limiter le nombre et l'ampleur de ses mouvements. Ce n'est pas seulement Électre qui est prisonnière de son costume, mais aussi Iliia, « momifiée » dans ses voiles au 1^{er} tableau, et surtout Arbacc, confident d'Idoménée, dont les bras sont liés autour du corps par une tunique nouée dans le dos, — ce qui est sans doute le signe de l'impuissance de ce représentant du « bon sens » à modifier réellement les situations, mais aussi une façon de lui conférer une démarche un peu irréelle, qui pourrait le rapprocher d'un « esprit », d'un Ariel caricatural.

De même, les manteaux des soldats de *Faust*, aux manches trop longues, qui leur cachent les mains, ou la camisole de Marguerite, qui, liée dans le dos, lui emprisonne le buste, puis dénouée, lui pend le long des bras, renvoient aux situations extrêmes, désespérées des personnages ; mais ils contribuent aussi à modifier leur allure, à lui donner son étrangeté. Les costumes noirs d'Alcina et de Morgana ne comportent pas de manches : les bras ne sortent qu'exceptionnellement par les fentes du vêtement, et les mouvements en tirent une puissance expressive multipliée.

Des corps embarrassés, ligotés, mutilés ou momifiés : cette volonté d'entraver les démarches s'inscrit dans le projet de destruction des stéréotypes du jeu d'opéra, et contribue à cette « minimalisation » du geste que j'ai évoquée plus haut. En ce sens, les robes sans manches d'*Alcina* permettent de réaliser ce qui pourrait être le rêve de tout metteur en scène d'opéra : tenir les bras des chanteurs pendant qu'ils chantent...

Il s'agit d'abord de casser des automatismes, d'empêcher matériellement l'interprète de revenir au « quotidien », de retomber dans les pièges naturalistes — nonchalance artificielle, agitation faussement désinvolte, sourires figés, feintes conversations dans les intervalles du chant : toutes les

conventions qui, intériorisées, sont devenues le « naturel » des chanteurs et des choristes.

Diriger des chanteurs consisterait donc, en un premier temps, à les inquiéter, à leur retirer des certitudes. Le costume, par son inconvénient, peut contribuer à mettre l'acteur en difficulté, et l'obliger à tirer de lui-même des ressources imprévues, un peu comme la très forte pente du III^e acte de *Carmen* met tous les solistes dans un état de déséquilibre, qui correspond alors au déséquilibre psychologique des personnages, et à l'instabilité de leurs rapports. Dans tous les cas, l'interprète est contraint de « désapprendre », de perdre des habitudes, et d'inventer un autre type d'équilibre, en adoptant une gestuelle et une démarche non réalistes.

Les gants, dont on remarque immédiatement l'importance chez Lavelli (à qui un spectateur a reproché de « ne pas aimer les mains »...) remplissent une fonction un peu analogue. Dramaturgiquement, ils opposent souvent les forts aux faibles, les meurtriers aux victimes, et peuvent ainsi manifester des retournements de situations. Au II^e acte de *Faust*, Marguerite, fragile, isolée dans la foule de la Kermesse, a les mains nues, comme si sa perte était déjà discrètement désignée ; mais à la fin du IV^e, c'est Valentin, le soldat, celui qui exerce sur Marguerite une violence sociale et morale, qui est déganté : parce qu'il va mourir, parce qu'il est à son tour victime, et qu'un moment, le spectateur peut s'identifier à lui. Présenter Valentin les mains nues, c'est encore une façon pour la mise en scène d'éviter le manichéisme... Déganté, donc exposé, vulnérable : peut-être retrouve-t-on là un fantasme lavellien, celui du « tissu protecteur », des housses et des voiles, qui ne recouvrent pas seulement les objets, mais la peau, les mains et les visages, comme des écrans, ou comme des masques.

Il est sans doute plus intéressant de remarquer que les gants modifient, eux aussi, le jeu des acteurs, en leur imposant un comportement antinaturaliste. Ils créent d'abord un effet d'étrangeté : un acteur ganté, mais sans habit, sans chapeau, se sent « décalé », et comme à distance des objets et des décors.

Surtout, ils contribuent à styliser la gestuelle : en la ralentissant, en la solennisant, mais aussi en la mécanisant, ils la coupent radicalement de tout comportement « privé » ou quotidien.

Les costumes, enfin, servent à dessiner ou à redessiner les corps dans l'espace, à les transformer en objets, en formes, en figures. « Les acteurs avec leurs robes géométriques semblent des hiéroglyphes animés¹. » En schématisant et en métamorphosant les silhouettes, ils les symbolisent, ils en font, à nouveau, des signes. Mais ces signes-là ne peuvent pas toujours être déchiffrés, et renvoyés à un ou plusieurs sens explicites. « Vêtements symboliques », « vêtements seconds », qui inspirent une « idée intellectuelle », dit encore Artaud : le vague de l'expression est ici révélateur. Lorsque, dans *Idoménee* ou dans *Faust*, une sorte de chœur collectif, habillé par un manteau unique, traverse lentement la scène, ou que dans *Alcina* la masse informe des officiants recouverts par un rideau se transforme en une chenille humaine, constituée par les plis réguliers du voile, puis en un volume rectangulaire, aux angles rigides, comme un cerueil mobile, on peut bien sûr proposer encore des interprétations. Mais il est plus probable qu'on touche ici à ce qui, dans toute mise en scène, reste l'« injustifiable » (certains diront l'arbitraire) : le donné irréductible, l'a-priori d'une vision du monde ; ce choix initial, subjectif et interchangeable, ce choix « originel » ou « existentiel » (pour revenir à la terminologie sartrienne), qui permet justement de déterminer une création scénique comme le produit d'une liberté.

CONCLUSION

Opéra et irrationnel

Cet « irréductible » au-delà duquel il est difficile de remonter sans recourir à d'autres techniques, c'est la part de l'irrationnel dans le spectacle. Caractériser le monde de Lavelli comme un univers du signe, ou du hiéroglyphe, dont le déchiffrement est toujours hasardeux, incertain, risqué, c'est l'opposer à l'univers de la parole articulée, de la conscience claire, de la Raison.

Il est facile de déceler chez Lavelli une certaine méfiance à l'égard de la parole, du discours développé — qui rejoindrait sans doute son refus de toute analyse « dramaturgique » systématique préalable au travail scénique. Encore une fois, les séances de répétitions sont révélatrices : le metteur en scène semble souvent répugner à y exposer rationnellement aux interprètes une conception d'ensemble de l'œuvre, de la scène ou du personnage. Ce qui est encore une façon de mettre le chanteur en « danger », en position d'insécurité ou d'instabilité, mais aussi, d'éviter qu'une clarification prématurée ne fige l'interprétation, n'en limite les virtualités. Il préfère procéder par phrases inachevées, par paroles hachées, comme si ce discours « troué », lacunaire, laissait à l'interlocuteur la possibilité de deviner, d'inventer, de créer ; et comme si finalement on signifiait davantage dans les failles d'un discours fragmentaire, discontinu, que dans ses pleins. Mais, plus souvent encore, il utilise le geste, il substitue l'ambiguïté, la

1. Artaud, op. cit., p. 81.

richesse significative du geste à la parole univoque et desséchante : autre manière de refuser la sécurité décevante du verbe, et d'échapper à la pauvreté de l'univers « logique ».

Peut-être ces remarques indiquent-elles en même temps les limites de toute tentative de rationalisation, appliquée à l'œuvre de Lavelli. On éprouve d'abord, bien sûr, quelques scrupules à convertir l'écriture instantanée, impondérable, éphémère de la mise en scène en une autre écriture, lente, persistante, et qu'on trouve aussitôt trop consistante ; c'est-à-dire dont on voudrait que, comme en rêve, ou comme au spectacle, elle s'efface au fur et à mesure qu'elle se trace. Mais surtout, systématiser, analyser, classer, c'est en un sens manquer l'essentiel. J'ai cité à plusieurs reprises *Le théâtre et son double* : ce qui, dans cette étude, aura sans doute échappé, c'est précisément, avec la vibration et la violence de l'instant théâtral, ce qu'Artaud appelle la « cruauté » : la démesure, la folie, l'angoisse ; donc, une part de la poésie, et du déchirement, du monde de Lavelli.

CONCLUSION

Libertés

J'ai souvent parlé de dramaturgie ou de scénographie « lavelliennes », c'est-à-dire de lectures, de formes, de procédés qui caractérisent un « style », dont l'unité est encore renforcée par le recours fréquent au même décorateur, Max Bignens. Mais j'ai aussi évoqué des « héroïnes lavelliennes », ou des « thèmes lavelliens » ; ces expressions nous ramènent à l'une des questions initiales : dans quelle mesure a-t-on le droit de parler de la thématique d'un metteur en scène ?

On touche ici au problème de la part créatrice du metteur en scène dans le spectacle d'opéra, de l'étendue de ses attributions, de la marge de sa liberté. Problème souvent formulé depuis une dizaine d'années, en termes polémiques et déjà périmés, puisqu'ils renvoient à un débat engagé depuis plus d'un siècle par l'évolution du théâtre parlé : la « dictature » du metteur en scène moderne, qui s'« approprierait » les œuvres du répertoire, et s'en servirait au lieu de les servir, substituant son interprétation, ou ses obsessions, à une (problématique) « fidélité » à la « pensée de l'auteur », a déjà été dénoncée, à l'apparition des grands metteurs en scène naturalistes et symbolistes de la fin du XIX^e siècle ; et on a assez souvent montré la naïveté des présumés humanistes de cette position pour qu'il soit utile d'y revenir.

Qu'un réseau thématique serré, puissant, cohérent coure à travers tous les spectacles lyriques de Lavelli, c'est ce que

Tout au plus peut-on dégager certains éléments de la genèse de ce « réseau ». En relevant la récurrence du thème de la « mise en scène » de la « mise en scène » de la « mise en scène », on peut montrer comment l'univers « littéraire » d'un auteur dramatique pouvait, en partie, s'incorporer à l'univers sensible d'un metteur en scène. Surtout, cette référence à Sartre (dont l'œuvre théorique semble intéresser Lavelli plus que l'œuvre dramatique, à laquelle il reproche une certaine naïveté) renvoie à la problématique qui inspire et unifie tous les thèmes conducteurs que nous avons rencontrés : celle de la situation et de la liberté.

Il faudrait souligner d'abord que la plupart de ces thèmes relèvent souvent d'une double interprétation. Peut-être a-t-on généralement tendance à privilégier une lecture psychologique ou métaphysique, qui insiste sur les motifs de la solitude, du rêve, de la folie, en y faisant apparaître, chaque fois, la présence de la mort (sous une forme fantastique dans les cérémonials, fêtes ou carnivals, sous une forme idéale dans la plupart des dénouements), sur la lecture sociologique, politique ou idéologique : car les mêmes motifs s'articulent sur une critique sociale, qui par exemple fait apparaître les héroïnes romantiques et post-romantiques comme les victimes d'une oppression, diffuse ou précise, ouverte ou déguisée — et

explains; mais de la « mise en scène » de la « mise en scène » subordonnée aux exigences de la dramaturgie qui, chez Lavelli, est avant tout une dramaturgie du regard : dans un lieu hermétiquement clos, aucun regard ne se perd ; au contraire, chacun se démultiplie, par ricochet, par relais ou par déviation, par réflexion : les regards s'évitent ou s'affrontent, mais ne peuvent pas s'ignorer. Rien n'échappe, toutes les situations sont observées, scrutées, transpercées ; saisies dans leur vérité, dans leur violence, avant que les mots aient eu le temps de les formuler, de les rationaliser, de les désamorcer. Dans ce royaume du Visible, tout est mis à nu, tout est dévoilé. Pour les protagonistes, transparents les uns aux autres — et pour les spectateurs. Enfermer, c'est *exposer* : la scène lavellienne est une vitrine derrière laquelle, sous une lumière implacable, on découvre le monde détaillé, grossi, comme à la loupe : le théâtre, instrument de connaissance, on l'a dit en commençant ; mais plus encore, chez Lavelli, instrument d'optique.

Sans doute ces justifications « élémentaires » devaient-elles précéder toute interprétation psychologique ou thématique de la figure de la clôture ; ce qui prime toujours, pour le metteur en scène, ce sont, selon l'expression du programme d'*Idoménée* que j'ai déjà citée, les « significations sensibles » ; celles qui ne deviennent jamais des « symboles », à celles qui ne s'adressent pas d'abord, ou seulement, à

1. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, introduction à la psychocritique, José Corti.

cette étude se proposait de mettre en lumière. Il faudrait sans doute, pour en rendre compte, invoquer le caractère autobiographique de toute mise en scène : pourquoi l'œuvre d'un metteur en scène, comme celle de tel poète, ne justifierait-elle pas d'une approche de type « psychocritique », qui remonterait, selon le titre du livre de Charles Mauron¹, « des métaphores obsédantes » au « mythe personnel » ? Il est peut-être apparu que l'œuvre de Lavelli fournirait un matériau particulièrement riche pour un tel travail — qui n'entre évidemment pas dans notre propos.

Tout au plus peut-on dégager certains éléments de la genèse de ce « réseau ». En relevant la récurrence du thème beckettien de l'enlissement, du thème ionésquien de la prolifération, du thème sartrien du huis clos, j'ai voulu montrer comment l'univers « littéraire » d'un auteur dramatique pouvait, en partie, s'incorporer à l'univers sensible d'un metteur en scène. Surtout, cette référence à Sartre (dont l'œuvre théorique semble intéresser Lavelli plus que l'œuvre dramatique, à laquelle il reproche une certaine naïveté) renvoie à la problématique qui inspire et unifie tous les thèmes conducteurs que nous avons rencontrés : celle de la situation et de la liberté.

Il faudrait souligner d'abord que la plupart de ces thèmes relèvent souvent d'une double interprétation. Peut-être a-t-on généralement tendance à privilégier une lecture psychologique ou métaphysique, qui insiste sur les motifs de la solitude, du rêve, de la folie, en y faisant apparaître, chaque fois, la présence de la mort (sous une forme fantastique dans les cérémoniaux, fêtes ou carnavaux, sous une forme idéale dans la plupart des dénouements), sur la lecture sociologique, politique ou idéologique : car les mêmes motifs s'articulent sur une critique sociale, qui par exemple fait apparaître les héroïnes romantiques et post-romantiques comme les victimes d'une oppression, diffuse ou précise, ouverte ou déguisée — et

1. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, introduction à la psychocritique, José Corti.

renvoié par conséquent à une thématique du Pouvoir : pouvoir masculin, paternel, familial ou bourgeois.

L'obsession de l'enfermement, à la fois fantasme privilégié, figure dominante, et structure de l'imagination scénique, nous est apparue — depuis la première page, depuis le lever de rideau d'*Idoménee* — comme la véritable synthèse de la situation du personnage lavellien. On pourrait peut-être commencer (en finissant...) par poser, naïvement, la question : pourquoi tous (presque tous) sont enfermés ?

D'abord, sans doute, parce qu'on est au théâtre, et que la mise en scène ne laisse jamais oublier le huis clos de l'espace scénique ; ensuite, bien sûr, parce que la limitation et la stricte définition de l'aire de jeu soulignent la rigueur géométrique des déplacements ; mais, on l'a vu, la scénographie est toujours subordonnée aux exigences de la dramaturgie qui, chez Lavelli, est avant tout une dramaturgie du regard : dans un lieu hermétiquement clos, aucun regard ne se perd ; au contraire, chacun se démultiplie, par ricochet, par relais ou par déviation, par réflexion : les regards s'évitent ou s'affrontent, mais ne peuvent pas s'ignorer. Rien n'échappe, toutes les situations sont observées, scrutées, transpercées ; saisies dans leur vérité, dans leur violence, avant que les mots aient eu le temps de les formuler, de les rationaliser, de les désamorcer. Dans ce royaume du Visible, tout est mis à nu, tout est dévoilé. Pour les protagonistes, transparents les uns aux autres — et pour les spectateurs. Enfermer, c'est *exposer* : la scène lavellienne est une vitrine derrière laquelle, sous une lumière implacable, on découvre le monde détaillé, grossi, comme à la loupe : le théâtre, instrument de connaissance, on l'a dit en commençant ; mais plus encore, chez Lavelli, instrument d'optique.

Sans doute ces justifications « élémentaires » devaient-elles précéder toute interprétation psychologique ou thématique de la figure de la clôture ; ce qui prime toujours, pour le metteur en scène, ce sont, selon l'expression du programme d'*Idoménee* que j'ai déjà citée, les « significations sensibles » ; celles qui ne deviennent jamais des « symboles », celles qui ne s'adressent pas d'abord, ou seulement, à

l'intelligence, mais s'inscrivent immédiatement, physiquement sur scène, et s'impriment, comme des évidences, dans les nerfs et dans les mémoires des spectateurs.

Ce qui ne diminue en rien la liberté d'interpréter : ces cages sont, aussi, celles de l'angoisse, de la dérégulation, de la « difficulté d'être » qui constituent les éléments constants de la psychologie du personnage lavellien. Mais (encore une question « initiale » qu'il faut poser en terminant) peut-on vraiment parler de « psychologie » lavellienne ?

Revenons une dernière fois à la comparaison avec la « méthode » de Chéreau — moins parce qu'il est difficile, aujourd'hui, d'éviter cette confrontation, que par commodité, parce que le jeu du parallèle et de l'antithèse permet d'éclairer et de préciser certaines définitions. Là où Chéreau cherche à obtenir une véritable diversification psychologique, la caractérisation la plus fine possible des personnages (démarche particulièrement frappante dans la *Tétralogie*, où il s'agit de personnages mythiques — ou mythifiés par la tradition), le travail de Lavelli semble au contraire viser une sorte d'indifférenciation des caractères : chaque fois qu'on a tenté de qualifier, psychologiquement, les héros de Lavelli, on a retrouvé les mêmes termes (déséquilibre, malaise, instabilité, vertige), qui ne relèvent d'ailleurs pas vraiment des catégories de la psychologie. Il est banal de constater que tous les personnages lavelliens sont un peu « le même personnage » ; mais une telle remarque n'a aucun intérêt, et même aucun sens, si on comprend cette identité en un sens psychologique : elle ne dénoterait alors qu'une pauvreté de l'imagination, une monotonie de l'interprétation. Il est essentiel de comprendre que ce qu'elle signifie, c'est d'abord une volonté de dépassement de l'analyse psychologique, et la recherche, une fois encore, d'une forme de synthèse, qui serait ici d'ordre métaphysique.

Sur ce point, les deux démarches apparaissent donc exactement antinomiques : quand Chéreau « psychologise » des personnages qu'on a toujours interprétés mythiquement, Lavelli donne une portée mythique à des héros qu'on a

souvent réduits à leur dimension psychologique. Il ne s'intéresse à eux que dans la mesure où ils ne sont pas (seulement) des individus ; où, au-delà de leurs différences, de leurs traits de caractère singuliers, ils manifestent tous, affrontés à des situations extrêmes, la totalité d'une condition humaine ; c'est-à-dire où ils découvrent, chacun à sa façon, leur finitude. Ils se révèlent eux-mêmes au moment où ils se heurtent à leurs limites : où, lavés de toute détermination psychologique, libérés de tout « caractère », légers et transparents, ils prennent conscience, devant l'angoisse du choix ou de la mort, d'une solitude qui est celle de chacun, celle de n'importe qui.

On pourrait d'ailleurs développer le contenu « romanesque » de ce thème, en s'appuyant toujours sur le parallèle établi par Lavelli entre travail scénique et travail d'écriture : de même que la réclusion des personnages proustiens — aussi systématiquement variée, d'un livre à l'autre de la *Recherche du temps perdu* que d'un spectacle à l'autre de Lavelli — n'est jamais qu'une métaphore de l'enfermement de l'écrivain (de l'écrivain Proust, mais aussi de tout romancier), est-il absurde de supposer que la claustration du personnage lavellien puisse renvoyer, d'une certaine façon, à la solitude du metteur en scène ? A condition, bien sûr, de ne pas interpréter cette notion en un sens autobiographique, qui serait suspect de romantisme, mais comme la condition même de la création scénique ; peut-être comme le paradoxe du travail théâtral — pratique collective, expérience de la solitude.

Quelle que soit, en tous cas, la lecture que l'on propose de ce thème « carcéral », c'est quand on en a décrit en détail les figures et les variations, qu'on découvre qu'il caractérise un univers profondément *libertaire*. Un monde si systématique, si affirmatif, porte en lui sa négation : la mise en scène, chez Lavelli, est le lieu d'un perpétuel renversement, et la répétition des signes s'y double sans cesse de l'inversion des signes. Ce qui est vrai des formes scéniques, toujours soumises à la réinterprétation et à la métamorphose, l'est plus encore de la thématique : c'est de la série saisissante des prisons lavelliennes

— prions d'Ilia, de Marguerite, de Violetta, de Florestan, de Butterfly, de Ruggiero... — que jaillit l'idée même de liberté. Que cette problématique soit le sujet explicite de plusieurs opéras montés par Lavelli (*Fidelio*, *Alcina*) n'est évidemment pas un hasard ; ce qui est plus frappant, c'est que chaque oeuvre, quel que soit son argument, apparaisse en définitive comme le processus d'une libération.

Prisons ; Fantômes ; Libertés : c'est le schéma, acte par acte, d'*Alcina* interprétée par Lavelli. Cages, entraves, cercles ; lutte des fantômes noirs contre les fantômes clairs ; triomphe final de la lumière, qui inonde la scène, dissout les formes, et transforme l'opéra en oratorio, sacralisant et transcendant la victoire du Bien, comme ailleurs elle transfigure les morts en délivrances... Ces trois étapes constituent peut-être pour Lavelli la structure même de l'oeuvre lyrique, toujours dynamisée par la puissance d'une utopie, incarnée une nouvelle fois dans le personnage de Carmen : mythe plutôt que personnage, puisqu'elle ne représente au fond que le désir — marginal, hors la loi —, inscrit en chacun, de cette liberté absolue dont José ne sait pas comprendre et assumer le risque.

Là se trouve peut-être le lien le plus profond entre parole et musique, entre musique et mise en scène, donc cette nécessaire médiation entre la partition et la représentation, qui serait la forme ultime de la « synthèse » lavellienne : si le metteur en scène-narrateur raconte chaque opéra comme l'histoire de l'apprentissage et de la conquête d'une liberté, c'est probablement parce qu'il identifie cette liberté, orphiquement, au pouvoir même de la musique, et à cette violence dionysiaque qui constitue l'essence du théâtre lyrique.

PARCOURS II

Analyses

Idoménee

I. Analyse

L'argument de l'opéra repose sur le vœu prononcé par Idoménée, roi de Crète pris dans une tempête au retour de la guerre de Troie : il a juré à Neptune, en échange du salut, de sacrifier la première personne qu'il rencontrerait sur le rivage. Cette personne est son propre fils. Mais Neptune intervient au moment du sacrifice, pour libérer Idoménée de son vœu, à condition qu'il abdique en faveur de son fils.

ACTE I : *Les appartements d'Ilia dans le palais d'Idoménée.*

Ilia, prisonnière troyenne, est partagée entre sa condition de captive, et son amour pour le vainqueur grec, Idamante, fils d'Idoménée. Idamante décide de libérer les Troyens, et avoue à Ilia son amour. Le peuple fête cette libération.

Arbace, confident d'Idoménée, annonce la mort du roi. Électre, à cette nouvelle, s'abandonne à la fureur, pensant perdre Idamante, qu'elle aime aussi.

Une côte de la Crète :

Idoménée échappe au naufrage, et débarque sur une côte déserte. Il maudit son vœu. La première personne qu'il rencontre est son fils, qu'il repousse avec horreur. Le peuple célèbre le retour du roi.

2. Conception d'ensemble

ACTE II : *Les appartements royaux.*

Idoménée se confie à Arbace, qui lui conseille d'envoyer Idamante à Argos avec Electre, pour le soustraire à la colère de Neptune. Ilia vient saluer Idoménée, qui devine son amour pour Idamante. Electre exprime son bonheur, et se promet de gagner le cœur d'Idamante.

Le port.

Le peuple fête l'embarquement imminent. Mais au moment du départ, la mer s'agite à nouveau ; Idoménée s'accuse publiquement, et s'offre à la mort. Un monstre surgit de la mer, et tous s'enfuient.

ACTE III : *Les jardins royaux.*

Ilia, seule, confie son amour à la nature. Idamante lui annonce son intention de partir affronter le monstre ; Ilia lui révèle ses sentiments. Idoménée et Electre surprennent la scène.

Le Grand Prêtre presse Idoménée de sacrifier à Neptune la victime qui lui revient : le roi prononce le nom d'Idamante.

Le temple de Neptune.

Idoménée et les prêtres en prières sont interrompus par le retour d'Idamante, vainqueur du monstre. Idoménée craint que cette victoire n'augmente la colère de Neptune. Idamante se présente pour le sacrifice. Au moment où Ilia veut se substituer à lui, la Voix de Neptune retentit : Idoménée n'est plus roi, Idamante, sauvé par l'amour, prendra sa place. Electre s'abandonne au désespoir, et Idoménée abdique. Le peuple s'apprête à célébrer le mariage et le couronnement.

« A l'approche d'une sensibilité aussi exacerbée et aussi complexe que celle de Mozart, l'esprit s'éveille et le cœur se met à battre à un rythme endiablé. Je le constate, plus en simple artisan de sa pensée qu'en musicologue. Cette pensée est en même temps complexe et transparente : il y a là connaissance et synthèse. Et cette dernière ne cesse pas de surprendre. Comme le dessin d'une araignée savante, tout est magistralement géométrique, sans être linéaire. tout est gracie sur un fond tragique.

« Dans cette mise en scène d'*Idoménée*, nous avons voulu que les conflits humains prennent le pas sur l'anecdote. Pour Mozart, la vieille légende du roi de Crète, torturé par un vœu insensé, n'est qu'un moyen d'affronter des personnages, touchés par la passion, déchirés par la conscience, déséquilibrés par les valeurs acquises, inspirés par l'amour, dévorés par la jalousie, sauvés par la jeunesse et le courage. Mozart va au fond des rapports, parce qu'il s'implique lui-même dans ces outrances. Ainsi conçue, sa musique est d'une grâce amère, et tous ces personnages sont des êtres attachants parce que fragiles, émouvants, et qu'ils se débattent pour le bonheur. Tous ont leur chance : une raison d'être. Comme Shakespeare, Tchekov et Goethe, Mozart a puisé dans cette perspective de l'homme, hanté par le bonheur et désespéré par l'idée de la mort. Tous les personnages mozartiens ont la conscience de la mort. Tout est souterrain, subtil, viril.

« Cette musique est une rarissime matière où la tragédie se fond dans le jeu : forme musicale parfaite chargée de significations sensibles.

« Dans cette version d'*Idoménée*, le temps et l'histoire ont une moindre importance. Nous avons pensé qu'il y avait là une force tellurique que revendiquent à la fois la joie de vivre et peut-être la joie à la souffrance. »

Jorge LAVELLI (extrait du programme des représentations d'*Idoménée*, au théâtre d'Angers).

3. Scénographie

Le dispositif scénique est très simple, à l'opposé du décor baroque généralement utilisé. La légèreté des matériaux, et leur transformabilité, permettent de nombreux changements à vue, qui assurent une continuité dramaturgique.

ACTE I.

Le plancher présente une forte pente ; au fond, une toile blanche est percée de trois ouvertures. Des parois latérales glissent sur des fils tendus au-dessus de la scène, élargissant ou rétrécissant l'espace de jeu. Au lever du rideau, elles forment deux cages (celle d'Ilia, celle des prisonniers troyens), éclairées par des tromblons. Les parois s'écartent ou s'envolent à la libération des prisonniers ; les trappes s'ouvrent, laissant apparaître des voiles gonflés avec lesquels se débattent les marins au moment du naufrage. Le plateau complètement nu figure la côte sur laquelle débarque Idoménée.

ACTE II.

Une seconde cage, plus importante que les précédentes, percée d'une porte et de deux grandes lucarnes, représente les appartements royaux. Elle s'envole au changement de tableau : le port est à nouveau figuré par le plateau nu, dans lequel s'ouvre une trappe où entrent les hommes-bateaux ; un plancher plus incliné, sur lequel est posé le trône d'Electre, suffit à évoquer l'embarcadère.

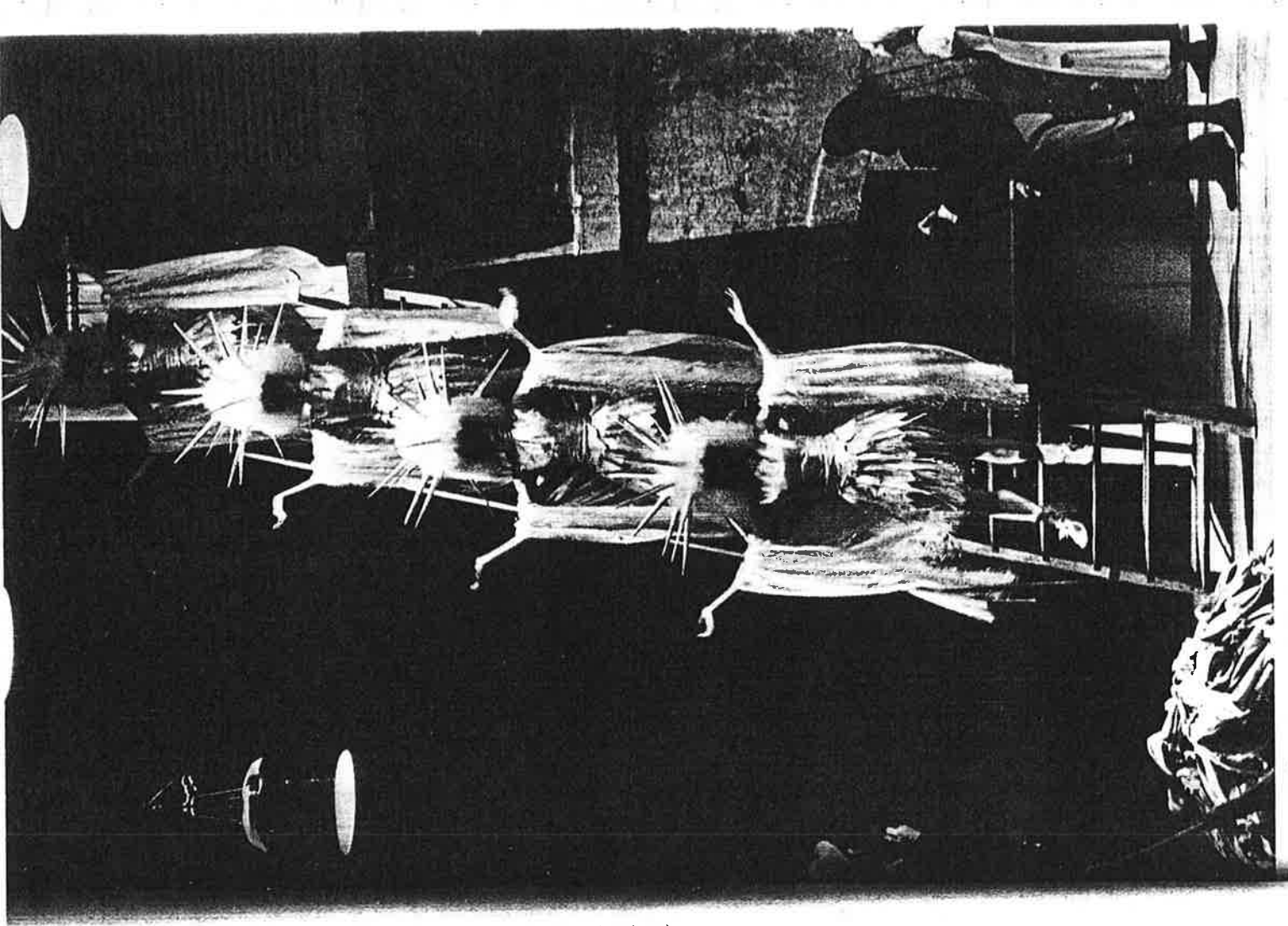
Le monstre, ou plutôt l'« effet de monstre » est produit pas la lente avancée de la toile de fond, derrière laquelle est agité un grand voile, qui projette son ombre sur l'écran.

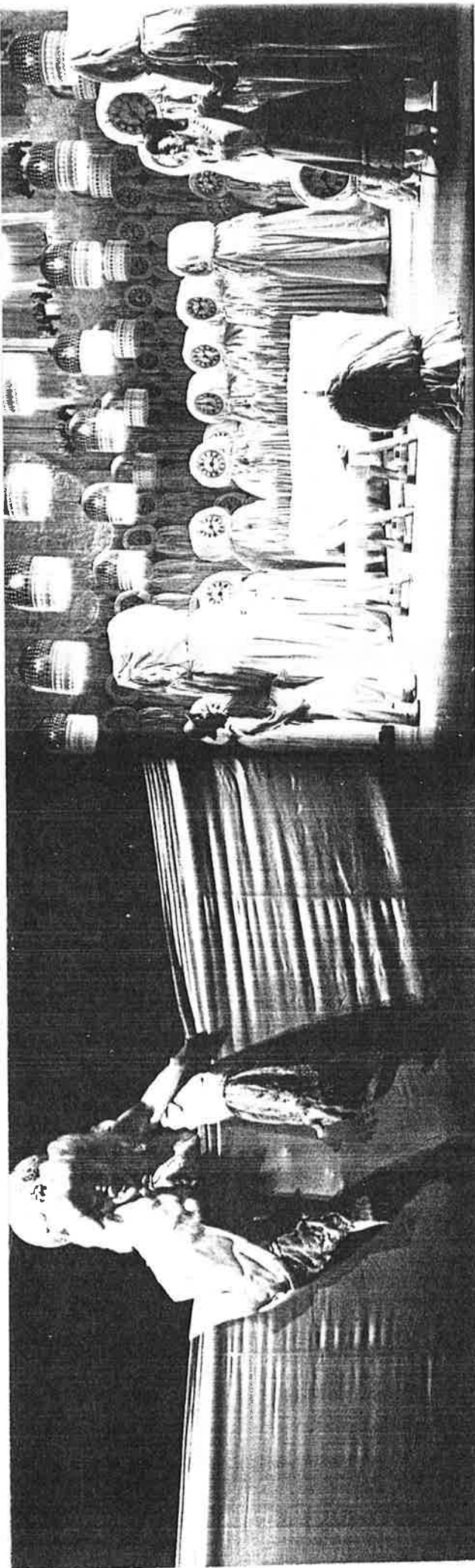
ACTE III.

Le labyrinthe est constitué par des colonnes de soie blanche, multipliées par un mur de miroirs.

Les colonnes s'envolent au moment de l'entrée dans le « temple ». La grande effigie de Neptune, présente à Angers, a été supprimée lors des reprises. Pendant l'intervention du dieu, un chariot portant des musiciens fait lentement le tour du plateau. Au moment du triomphe final, les prêtres se métamorphosent en inversant leurs costumes noirs, qui deviennent, instantanément, blancs.

Dans toute cette scénographie, la disposition des personnages, le déploiement de leurs costumes, et surtout le jeu et les déplacements des chœurs, qui à eux seuls évoquent la mer, le naufrage ou les « fresques » du temple, contribuent au moins autant que le dispositif proprement dit à construire et à organiser l'espace.

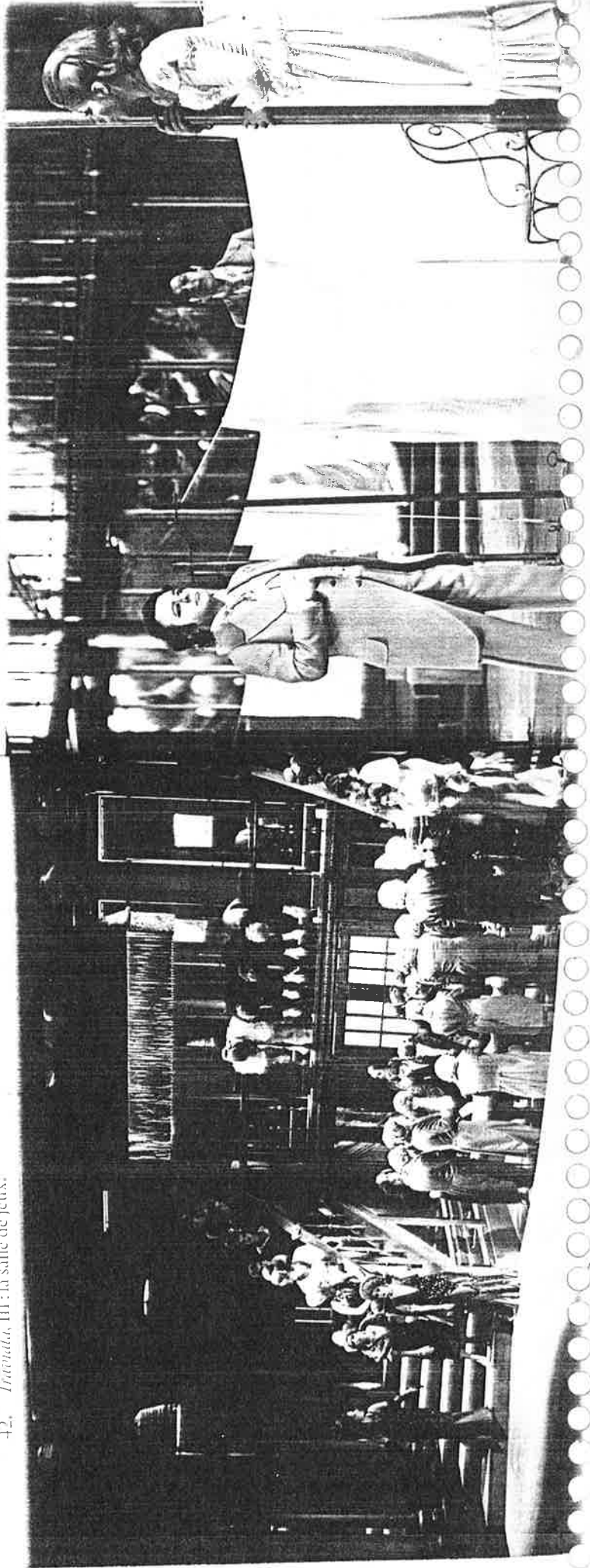




41. *Pantins, Comédie de Venise.*

43. *L'Heure Espagnole* (Jacques Mars, Vionica Cortez).

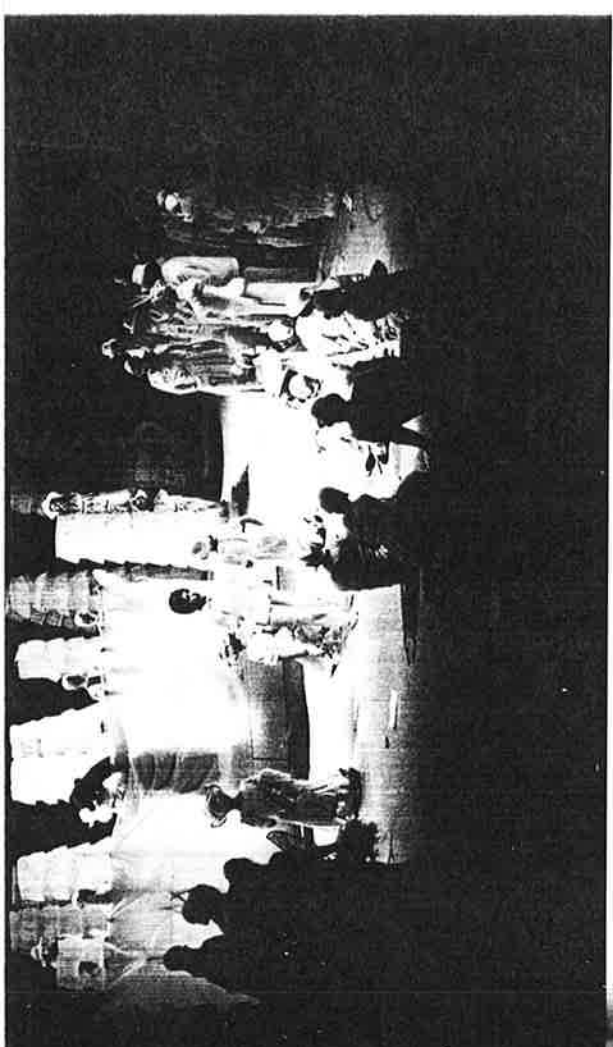
42. *Traviata*, III : la salle de jeux.



44. *Labyrinthes, Parisé, III : le jardin* (Mirella Freni, Jacques Mars, Alan Vanzo).

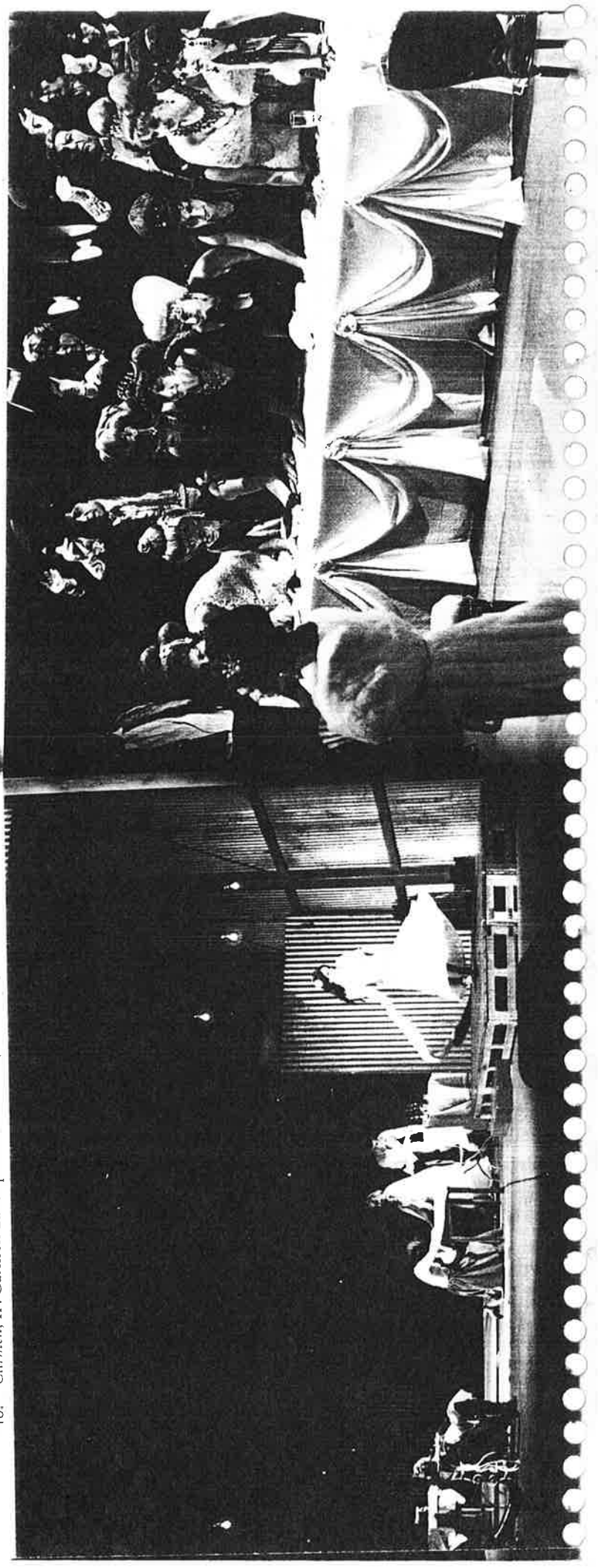


45. Scènes. *Traviata*, I: Violetta et Alfredo en spectacle.

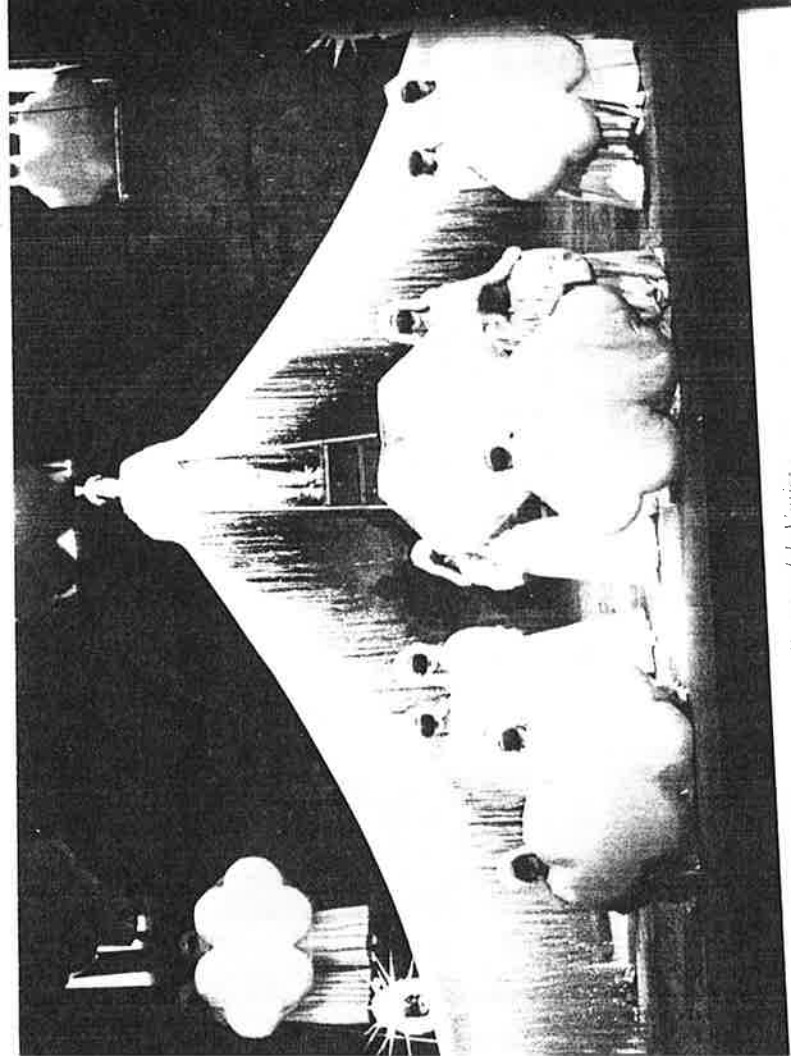


47. Regards. *L'Enfant et les sortilèges*: le "théâtre" du Chat et de la Chatte (Maria Fausta Gallamini).

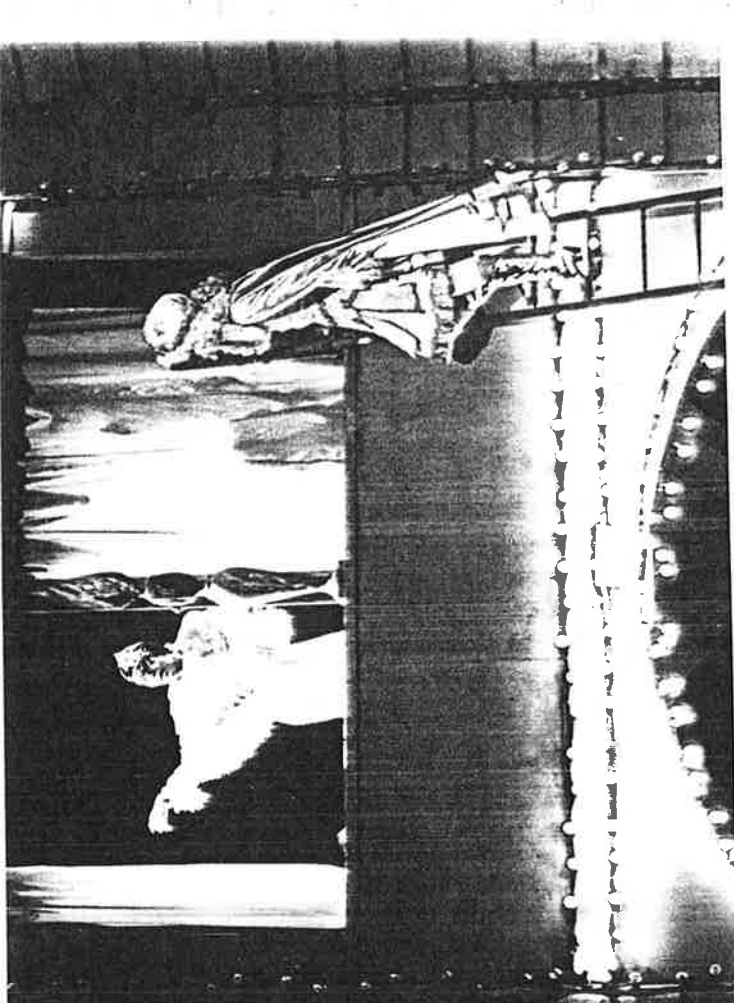
46. *Carmen*, II: Carmen danse pour elle-même (Mara Baygulova).



48. *Traviata*, I: le départ des invités (Sylvia Sass).



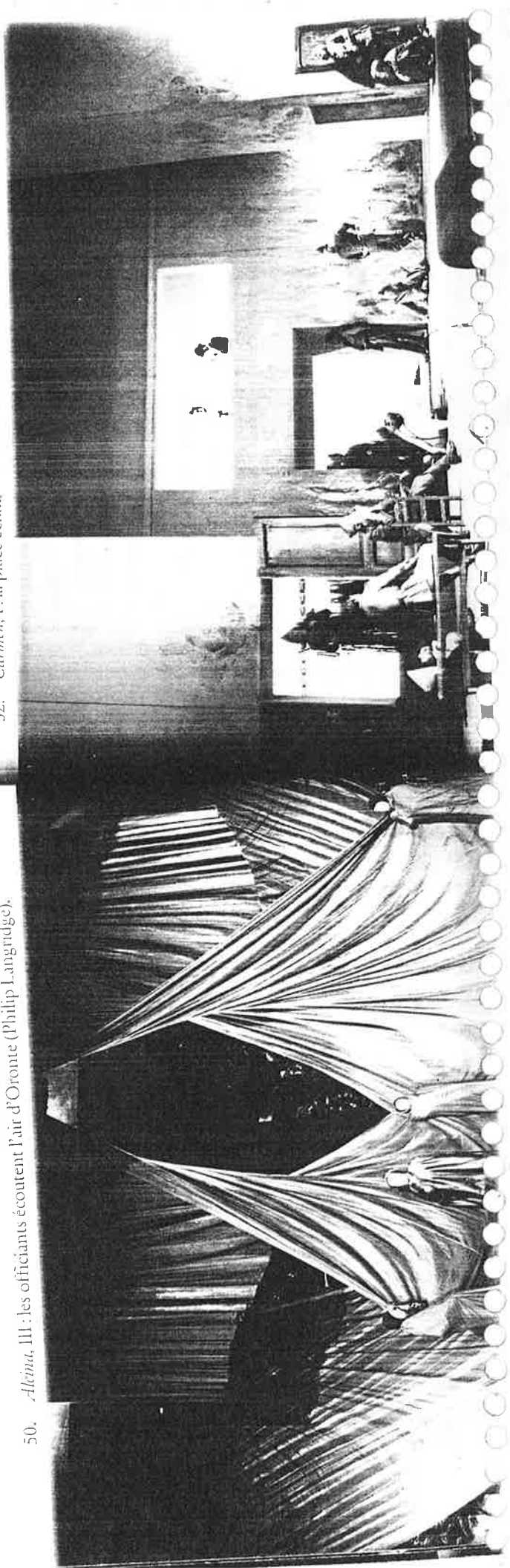
49. Voiles et rideaux. *Carmen de Vouise*.



51. Fenêtres. *Carmen de Vouise* (Christiane Éda-Pierre).

50. *Alcova*, III : les officiants écoutent l'air d'Oronie (Philip Langridge).

52. *Carmen*, I : la place écran.



4. Les personnages

L'importance du cœur :

« Il ne faut pas oublier que ces chœurs sont d'une beauté unique dans toute l'œuvre de Mozart et qu'ils jouent un rôle de protagoniste dans l'ouvrage. Je n'ai donc pas voulu fixer une époque, et dans la mesure où l'on ne peut voir le dragon qui surgit de la mer ou mieux encore cette mer turbulente, il faut donner à travers le jeu une idée de cette eau qui avance et en même temps sentir un peu cette eau : à la fois élément moteur et victime. Cela donne des lectures plus lisibles sur le plan des sentiments, sans que l'on soit distrait par des signes extérieurs. »

Le rôle d'Electre :

« Possédant une charge émotive très importante, c'est un élément perturbateur isolé, bloqué dans sa solitude mais d'une présence constante dans la partition. Elle est comme un énorme serpent qui traverse le palais en constant déséquilibre et à la recherche de soi-même. »

La cage d'Ilia :

« Ilia est prisonnière dans ce palais, et c'est là une manière d'isoler le personnage et de la préciser par rapport à l'espace. La cage de *Faust* est autrement

conçue : plus rigide et complètement fermée, c'est la cage d'un homme près du suicide. Il la se trouve seulement dans un état de désespoir et ses sentiments pour Idamante font petit à petit disparaître sa cage et son être psychologique s'agrandit.»

Jorge LAVELLI, (propos recueillis par S. Segalini, Opéra, mai 1976).

Faust

I. Analyse

ACTE I : *Le cabinet du Docteur Faust.*

Le Docteur Faust réfléchit sur l'échec de son existence : il pense au suicide, mais un chœur de jeunes filles puis un chœur de laboureurs chantant la vie le font hésiter un moment. Il invoque Satan, qui surgit aussitôt : Méphisto s'engage à lui rendre la jeunesse, à condition qu'il le serve dans l'autre monde. Pour le décider, il fait apparaître Marguerite. Faust signe le pacte, et se transforme en jeune homme.

ACTE II : *La Kermesse.*

Dans la ville en fête, étudiants, soldats, jeunes filles, bourgeois chantent tour à tour. Valentin, frère de Marguerite, part à la guerre, et fait promettre à Siebel de veiller sur sa sœur.

L'entrée de Méphisto interrompt le refrain de Wagner. Provoqué par Valentin, Méphisto réplique par un prodige (l'épée de son adversaire se brise dans les airs) puis s'écarte. Marguerite entre aux accents d'une valse, et repousse les avances de Faust.

ACTE III : *Le jardin de Marguerite.*

Siebel, amoureux de Marguerite, lui cueille un bouquet, qui se fane entre ses doigts, jusqu'à ce qu'il les trempe dans l'eau bénite.

Méphisto à son tour apporte une cassette qu'il place au seuil de la maison de Marguerite, à côté du bouquet.

Marguerite entre, encore troublée par la rencontre de la kermesse : elle entremêle la Ballade du Roi de Thulé de réflexions sur le jeune inconnu. Elle découvre la cassette, est éblouie par les bijoux, qui attirent Dame Marthe, sa voisine. Méphisto s'éloigne avec Dame Marthe, pendant que Faust confie son amour à Marguerite. Au moment où il va se retirer, Méphisto le retient, et lui fait écouter l'appel de Marguerite qui se croit seule : Faust s'élançe vers elle, Méphisto s'éloigne en ricanant.

ACTE IV : *La chambre de Marguerite.*

Marguerite est abandonnée par Faust, repoussée par ses amis. Siebel cherche à la consoler.

L'église.

Marguerite, en prières, est menacée, puis maudite par Méphisto. Elle s'évanouit.

Devant la maison de Marguerite.

Valentin revient avec les soldats et se dirige vers la maison de sa sœur. Faust, regrettant d'avoir abandonné Marguerite, vient la revoir ; Méphisto chante une sérénade ironique pour la faire paraître, mais c'est Valentin qui sort : il provoque Faust en duel, est blessé, et maudit à son tour Marguerite avant de mourir.

ACTE V : *La nuit de Walpurgis.*

Méphisto entraîne Faust dans son empire : ici s'insèrent le Ballet et la Bacchanale, qui prennent fin avec l'apparition de Marguerite, que Faust décide de rejoindre.

La prison.

Marguerite, qui a tué l'enfant qu'elle a eu de Faust, est condamnée à mort. Faust et Méphisto pénètrent dans la prison : Marguerite, réveillée par la voix de Faust, revit son passé ; mais elle aperçoit Méphisto, et meurt en invoquant les anges : au « Maudite » de Méphisto répond le « Sauvée » des voix d'en-haut.

2. Conception d'ensemble

« Je m'intéresse beaucoup au *Faust* de Goethe, mais j'ai été amené à l'écarter complètement pour cette mise en scène : le mince livret de Barbier et Carré n'en est qu'une mauvaise lecture, qui n'offrirait rien de bien excitant pour nourrir l'imagination d'un compositeur. En Allemagne, on n'ose d'ailleurs pas appeler l'opéra de Gounod *Faust* : il s'intitule *Margarethe*, ce qui est beaucoup plus juste. Le *Faust* de Goethe, tellement riche d'interprétations, n'a constitué au départ qu'un élément de référence, qui m'a permis de constater à quel point le livret de l'opéra est loin du propos du poète. J'ai donc dû me référer à d'autres éléments de base que Goethe : je suis parti de Gounod, compositeur du XIX^e siècle, et soudain tout est devenu beaucoup plus lisible, plus clair, plus transparent, plus logique : replacé dans le contexte de l'année de sa composition, la partition trouvait mieux sa place et sa raison d'être. »

Jorge LAVELLI, *Avant-Scène Opéra*, n° 2, (propos recueillis par A. Lanceron).

3. Scénographie

Le dispositif d'ensemble est unique : un immense palais en verre et en fer, avec un niveau intermédiaire, relié au plateau par des escaliers mobiles. L'ensemble est surmonté d'une énorme coupole.

Au I^{er} acte, le cabinet de Faust est une cellule de verre, à deux étages : Faust est exposé et enfermé en bas, Méphisto apparaît à l'étage supérieur. Au II^e acte, une immense roue lumineuse et un carrousel « synthétisent » l'idée de la kermesse. Au III^e acte, les deux « maisons » sont deux avancées de part et d'autre de la scène, plates, en verre et en fer ; la maison de Marguerite est reliée au plateau par un escalier. Des draps forment un labyrinthe. Au IV^e acte, la « chambre » (supprimée lors des reprises) est évoquée à l'aide de parois de verre dépoli, l'église par un énorme crucifix suspendu, et des piles de chaises, la rue par le plateau désert. Au dernier acte, la coupole descend sur le plateau pour l'évocation de Walpurgis : éclairée de l'intérieur, elle laisse apparaître la table d'un festin. Faust et Méphisto la « survolent » ; tout le dispositif est entouré par des hommes sans visage. La prison, enfin, est une simple fosse, éclairée par des tromblons descendus très bas.

ACTE I.

« Au premier tableau, dans le cabinet de Faust, la seule chaise est déjà couverte d'une housse. Il n'y a ni bibliothèque, ni squelette, ni boule, pas d'éléments anecdotiques. Quelques vieux journaux témoignent du temps passé. La situation est créée : on a douze minutes

pour montrer un homme qui est au bout de la course. Son seul souci est de remonter le temps. Dans cette nudité poussièreuse, il est arrivé à la réflexion terrifiante de savoir que le temps est passé en vain. ».

Jorge LAVELLI, programme de l'Opéra de Paris (« Le Malin chez les bourgeois », notes pour une mise en scène).

ACTE II.

« ... Montrer une foule plus exposée qu'active, créer une impression d'harmonie bourgeoise dans une même gamme de couleurs, décaler légèrement le rythme de la valse dansée sur place comme une chose très naïve, voilà qui crée un contexte à la fois ironique et inquiétant, qui soutient la situation dramatique. »

Jorge LAVELLI, *Avant-scène Opéra*, n° 2, p. 76.

ACTE III.

« A l'intérieur de l'enceinte métallique qui constitue la base du décor et qui prend tout son sens au second tableau, j'ai voulu que puissent s'inscrire des éléments qui, en divisant ou en complétant l'espace, donnent l'idée d'un autre lieu sans modifier la structure du dispositif original. A ce contexte de fer et de verre, il n'était pas possible d'accorder un jardin avec de fausses fleurs. D'où l'idée de la cour avec ces draps qui peuvent prendre plusieurs significations. D'abord les draps font partie de l'intimité d'une personne (ils enveloppent un corps nu) : ils témoignent de l'univers intime de Marguerite. Ensuite, dramaturgiquement, ils peuvent donner une certaine idée de labyrinthe : Faust et Méphisto vont rentrer dans le domaine de Marguerite

par ce labyrinthe, donc d'une façon pas très directe, un peu par tricherie. Enfin, ils peuvent se transformer en rideaux de théâtre pour montrer la théâtralité du couple Dame Marthe-Méphisto. »

Jorge LAVELLI, *L'Avant-scène Opéra*, n° 2, p. 77.

ACTE IV, scène 1.

« J'aurais préféré un décor plus fermé, plus étroit, pour montrer Marguerite cloîtrée, dans sa cellule, comme Faust au premier tableau : la voici dans son domaine réservé, dans son petit monde à elle, dans lequel Siebel n'entre pas. On a eu recours à des verres dépolis qui fermaient l'espace scénique mais ce dernier restait trop large et ne donnait guère l'impression d'intimité. Par contre, j'aime bien l'idée du miroir dans lequel Marguerite doit se regarder et ne pas se reconnaître : il introduit une notion intéressante de renvoi à soi-même ; dans ce tableau Marguerite s'enfonce dans son obstination et dans ses rêves. Avec un grand tulle, elle se confectionne un voile de mariée. Au départ, j'avais placé sur scène une armoire d'où elle prenait de vieux rideaux, de vieilles dentelles, avec lesquels elle pouvait improviser une robe de mariée, comme si elle rêvait son mariage. On retrouvera d'ailleurs cette robe brûlée au tableau de Walpurgis dans une vision d'horreur. Dramatiquement, l'idée est de montrer qu'à ce tableau, Marguerite ne pense qu'au mariage, qu'elle est enceinte (elle en parle) et qu'elle est délaissée. »

Jorge LAVELLI, *L'Avant-scène Opéra*, n° 2, p. 78.

Scène 2.

« J'ai pensé qu'il était plus intéressant de montrer une église en dehors des fastes d'une messe, plus

précisément le matin quand le ménage est en train de se faire. Elle devient alors un lieu vide, froid, sans âme (...). Ce climat était plus propice à cette scène où Marguerite sort de son refuge pour rencontrer un monde tout aussi hostile. Rongée par le remords, elle ne peut voir que le mal en pensant à Faust. D'où l'idée de plusieurs Méphistos qui n'existent bien entendu que dans l'esprit de Marguerite. De plusieurs Faust en somme, c'est la même chose. »

Jorge LAVELLI, *L'Avant-scène Opéra*, n° 2, p. 78-79.

ACTE V, scène 1.

« La nuit de Walpurgis est l'enfer que Faust traverse. Mais c'est une erreur dramaturgique de suivre ici le drame allemand. L'enfer des librettistes de Gounod est loin du monde onirique de Goethe. Nous montrons l'idée des monstres de l'enfer à travers une vision : la projection par Faust d'un monde qu'il connaît, de la bourgeoisie qu'il fréquente, mais agrandie et repue, et suggérée très discrètement par un banquet.

« Ce n'est pas un banquet de l'Antiquité, c'est la projection d'un homme de l'époque — on ne voit pas des « monstres », mais des hommes sans visage avec un ventre énorme, des serviettes autour du cou. Le banquet se déroule au fond de la scène et nous assistons seulement à la fin du repas. »

Jorge LAVELLI, programme de l'Opéra de Paris.

Scène 2.

« La tranchée, c'est d'abord la concrétisation d'une prison et ensuite le symbole de cette solitude dans

laquelle Marguerite se trouve. Je voulais faire la tranchée beaucoup plus profonde, mais cela n'a pas été possible pour des questions musicales. Faust essaie donc de sortir Marguerite du fossé dans lequel elle s'enfonce progressivement, en lui faisant revivre ce passé qui est tout pour elle. Mais il n'y parvient pas et elle meurt. La fin est ambiguë : Méphisto rejoint Faust et s'appuie contre lui : le personnage qui venait de sombrer dans la sentimentalité est à nouveau complet. »

Jorge LAVELLI, *L'Avant-scène Opéra*, n° 2, p. 80.

4. Les personnages

Marguerite est seule et abandonnée et on la verra seule et détachée des autres.

« L'intolérance de son entourage a poussé Marguerite à la solitude, puis à la folie. Dans la prison, nous la trouvons déjà à moitié enterrée. La fin exaltée n'est qu'une « projection » de Marguerite : nous entrons dans ses rêves. Prisonnière, condamnée à mort par la société, elle s'est attachée à une image de la pureté qui correspond au premier contact vrai, sentimental, qu'elle a connu et dont elle ne sort pas.

« Dans la scène finale quelque chose de déchirant, d'ambigu et de poétique doit apparaître. C'est comme une proposition qui peut se prêter à plusieurs interprétations. Pour moi, la ligne dramaturgique m'indique de suivre la folie et les rêves de Marguerite. Elle est confrontée avec son idée du bien et du mal et elle est sauvée par le bien comme elle le perçoit — mais elle est bien morte quand même ».

Jorge LAVELLI, programme de l'Opéra de Paris.

Faust-Méphisto :

« Il est important de voir que chez Faust deux forces peuvent coexister, qu'on appelle positive ou négative par rapport à une certaine morale, la référence étant ici l'esprit chrétien de l'époque. Il y a toujours un « démon » chez les êtres : le bien et le mal qui se confondent dans une unique substance. Et je ne pense pas aller contre le sens de la musique quand je montre Faust et Méphisto toujours ensemble, physiquement et visuellement semblables, comme deux volets d'un même personnage.

« Méphisto est la partie qui cherche, qui ose franchir des barrières et violer l'interdit, Faust est la partie réfléchie et pudique. Cette idée de dédoublement rend la présence d'un « démon déguisé » parfaitement inutile. »

Jorge LAVELLI, programme de l'Opéra de Paris.

Marguerite :

« ... Dès le début on parle d'elle comme d'un bastion de la pureté, mais personne n'a cherché à comprendre ce que c'était. Elle est prisonnière d'une morale très rigide et victime d'un contexte social, plus que d'une tricherie et d'une séduction. Elle est mise au ban de la société, par son frère d'abord, puis par la ville, qui se fait aussitôt accusatrice et ne lui donne aucune chance... Un jeu scénique simple et clair doit faire apparaître ces notions d'intolérance et de victime.

Valentin :

« C'est selon moi le personnage le plus antipathique de la pièce. Il s'est, dans la famille, substitué au père et impose sa morale étroite de petit bourgeois à Marguerite qu'il a élevée avec des principes d'une rigidité absurde, qu'il n'a pas aidée à se libérer, et qu'il a poussée à la mort. (...) Mais j'ai aussi voulu lui donner sa chance, l'ériger en victime de sa triste morale. Et sa chance, c'est précisément de pouvoir se réfugier dans la sentimentalité, dans l'amour possessif et exclusif qu'il a pour sa sœur, et de pouvoir un instant apparaître déchiré et bouleversé. Lorsqu'il maudit la médaille qui lui vient de sa sœur, j'ai voulu qu'il jette non pas un gros médaillon comme on a l'habitude de le faire, mais une

toute petite médaille, quelque chose de personnel, de secret, d'intime, la concrétisation d'une connivence entre Marguerite et lui, qui puisse refléter un vrai sentiment. Sa chance réside dans sa faiblesse. En jetant la médaille, il devient touchant : il est pour une fois atteint sur un plan plus sensible que moral. »

Jorge LAVEILL, *l'Avant-Scène Opéra*, n° 2, p. 79.

Le Carnaval de Venise

I. Analyse

Le Carnaval de Venise, opéra-ballet, présente, sur une trame assez lâche, un mélange de scènes lyriques et de danses. L'originalité de l'œuvre réside dans l'insertion d'un acte indépendant du sujet principal, « *Orfeo nell' inferno* », qui est l'occasion d'un pastiche de l'opéra italien et permet d'introduire dans la mise en scène la problématique du théâtre dans le théâtre.

Cette problématique intervient dès le prologue, qui présente un lieu en désordre, transformé peu à peu en théâtre sous les yeux du spectateur, grâce à l'intervention de Minerve. L'opéra raconte le projet de vengeance de Léonore et de Rodolphe, repoussés l'une par Léandre, l'autre par Isabelle, contre les deux amoureux. Cette vengeance, qui se mêle aux épisodes du Carnaval, échoue et l'œuvre s'achève par la représentation d'*Orphée*, dont le dénouement est transformé pour permettre une fin heureuse.

Lavelli raconte lui-même ce canevas dans le programme du festival d'Aix :

« Le livret de Jean-François Regnard est tout à fait original. Au prologue, par exemple on voit des machinistes qui, sous la direction d'un régisseur, s'épuisent à remettre en état un théâtre délabré en vue d'une représentation. Impatients, les Dieux se fâchent.

Arrive alors Minerve, accompagnée des dieux des Arts, et soudain cet endroit poussiéreux devient un endroit magnifique. La mythologie et les allégories chères aux opéras « série » surviennent ici de manière un peu ridicule et dérisoire. C'est aussi assez drôle de trouver là, deux siècles avant Pirandello, une sorte de « théâtre dans le théâtre » qui devait être à l'époque le prétexte de grandes mises en scène. On assiste alors à la représentation proprement dite. La première partie se déroule à Venise, pendant le carnaval. Deux Vénitien-nes, Isabelle et Léonore, sont amoureuses d'un Français, Léandre. C'est Isabelle l'élue. Or celle-ci était aussi aimée par un Vénitien, Rodolphe, qui, par vengeance, va s'allier à Léonore pour tuer Léandre. Mais ils se trompent de personne et assassinent un passant, après quoi leur rancœur tombe. Léandre et Isabelle s'embarquent sur une gondole et quittent Venise. Pour fêter cette « happy end » on décide de donner un opéra. C'est une seconde partie qui n'a plus rien à voir avec la première intrigue : *Orfeo nell'inferno*, un pastiche mi-seria, mi-buffa des œuvres alors à la mode. C'est le même thème que l'*Orphée* de Gluck, avec tout le folklore d'esprits infernaux et autres feux follets. Mais cette fois, malgré le regard en arrière d'Orphée, Pluton permet à Eurydice de partir avec lui et cela se termine par une espèce d'exaltation de l'Amour. Enfin la troisième partie est une simple accumulation de ballets (saltarelles, rigodons, vénitiennes, gavottes, menuets), qui n'a de nouveau rien à voir avec l'intrigue, destinée à permettre au public d'entrer à son tour dans la danse. En fait l'opéra se présente comme une succession de tableaux sur la fascination qu'exerçaient à l'époque les masques, gondoles, sérénades, et tout ce qui touchait à Venise. Le tout lié par une histoire qui est un simple prétexte. Pour moi, le *Carnaval de Venise* est une anticipation raffinée de la revue de music-hall du XX^e siècle. C'est un opéra un peu fantastique où intervient sans cesse l'imaginaire.

Un ouvrage étrange et poétique qui mélange les genres, conjugue les goûts français et italien, bouscule les canons de l'époque. C'est du baroque à l'état flamboyant. »

Jorge LAVELLI, programme du Festival d'Aix
1975 (propos recueillis par Jack Gousseland).

2. Conception d'ensemble

« Le côté très excitant pour moi du *Carnaval de Venise*, c'est qu'il n'a été donné que six fois, en 1699, année de la création et plus jamais depuis. Au moment de commencer à travailler, je l'aborde donc comme une sorte de création.(...) Musicalement, il y a des choses extraordinaires ; dans la première partie, tout le dialogue entre Léandre et Isabelle ne comprend aucun récitatif mais seulement des airs. Dramatiquement, au-delà du marivaudage et des quiproquos, la légèreté est toujours teintée d'amertume et de frustration. Le raffinement et l'ironie sont constants. L'épisode *Orfeo*, par exemple, n'est pas une charge, une grosse parodie, mais un pastiche très subtil de l'opéra italien.

« Comme dans *Così fan tutte*, il y a l'épreuve de l'amour à franchir : séductions, dépit, jalousies, vengeances jouent un rôle, même si, musicalement, la distance est immense entre Mozart et Campra. Il n'y a pas ici le doute, la profondeur de *Così* et l'intrigue mène les amoureux vers d'autres fins.

« L'œuvre intégrale serait excessivement longue. Notre but n'étant pas de présenter une reconstruction archéologique, nous avons établi une version plus condensée. En de nombreux endroits la musique était reprise par les personnages, les chœurs et les ballets. Nous avons commencé par faire une synthèse : par exemple danser certains ballets sur les parties chorales, etc. Nous avons du reste supprimé quelques ballets, sauf ceux qui étaient justifiables par le contexte du Carnaval, car, pour donner une unité à l'œuvre, j'ai rétabli le Carnaval à la place de la 3^e partie et *Orfeo* est donné comme une parenthèse, une réjouissance des fêtes. Dans

notre préoccupation de synthèse et de transposition, nous donnerons dans la distance et l'humour tout ce qui était « reconstitution » folklorique. De même, pour la direction d'acteurs, les chanteurs vont épouser à la fois la musique et la situation, comme dans le théâtre musical moderne. »

Jorge LAVELLI, (programme d'Aix-en-Provence 1975).

3. Scénographie

En l'absence de machines, l'espace est construit et sans cesse modifié non seulement par les évolutions des personnages, mais par leurs costumes, par des voiles manipulés par des « officiants » qui dessinent des places, des scènes, ou des rues, ou encore par des panneaux ou des miroirs mobiles.

« L'œuvre est pensée pour un théâtre de verdure. C'est pourquoi le plein air du festival d'Aix lui convient si bien. Le problème, c'est que *le Carnaval de Venise* est le type même d'œuvre à machineries. Or le théâtre de l'Archevêché est pour cela un faux « théâtre », puisqu'il ne dispose pas de cintres. Nous avons donc décidé, avec le décorateur Claudio Ségovia, d'utiliser le lieu comme il est naturellement. Dégagé des rideaux. Nu. Il y a au fond de très belles fenêtres (dont certaines même sont classées). Elles nous serviront pour faire des entrées. On transformera l'espace au fur et à mesure du spectacle avec des moyens artisanaux plus qu'avec des machineries. Les différents lieux seront suggérés par des éléments mobiles, des toiles tenues à la main, des figurants qui se mêlent à l'action pour créer la situation. Cela de façon suffisante pour que l'on puisse suivre les personnages un peu comme on le ferait au cinéma. Les costumes, eux, vont plus se situer dans l'imaginaire que dans la reconstitution. Mais qu'on se rassure, il y aura une gondole !

« Comme dans Monteverdi, j'aimerais que cette musique se trouve, sur le plateau, projetée dans une action dramatique : c'est une manière d'incorporer cette forme d'opéra dans un contexte contemporain. »

L'Heure espagnole
L'Enfant et les sortilèges

I. Analyse

L'HEURE ESPAGNOLE

A Tolède, dans la boutique de l'horloger Torquemada, le muletier Ramiro veut faire réparer sa montre. L'horloger est interrompu par sa femme, Concepcion, qui lui rappelle qu'il est temps d'aller régler les horloges municipales. Ramiro attendra dans la boutique, ce qui n'arrange pas Concepcion, qui doit recevoir son amant, le poète Gonzalve. Pour se débarrasser du muletier, elle lui demande de transporter dans sa chambre une horloge catalane.

Gonzalve arrive, mais s'attarde en déclarations lyriques qui impatientent sa maîtresse. Déjà Ramiro redescend, et Concepcion, feignant d'avoir changé d'idée, l'envoie rechercher l'horloge. Elle introduit Gonzalve dans une autre horloge, lorsqu'apparaît un nouveau prétendant, le banquier Inigo Gomez. Ramiro monte l'horloge contenant Gonzalve, suivi de Concepcion. Inigo, resté seul, s'introduit à son tour dans une horloge, d'où il assiste au retour de Ramiro, rejoint par Concepcion dépitée, qui le prie de redescendre à nouveau l'horloge qui va « tout de travers ». Le muletier s'exécute, Don Inigo se montre, mais ne parvient pas, en raison de sa corpulence, à sortir de son horloge... Ramiro, ayant redescendu l'horloge de Gonzalve, remonte aussitôt celle d'Inigo, suivi à nouveau par Concepcion, qui au passage accable le poète de ses sarcasmes.

Le muletier réparait, et quand Conception, qui n'a pu faire sortir Inigo de l'horloge, redescend excédée, elle l'envoie une dernière fois rechercher l'horloge, puis le fait remonter... « sans horloge ».

Inigo et Gonzalve sont surpris par le retour de l'horloger, qui profite de la situation pour leur vendre leurs horloges respectives. Conception et Ramiro redescendent, le muletier arrache Inigo à sa prison, et l'œuvre s'achève sur un épilogue qui tire une ironique « morale » de l'histoire.

L'ENFANT ET LES SORTILÈGE

1^{er} tableau :

L'Enfant, puni par sa mère pour n'avoir pas été sage, se révolte contre le monde qui l'entoure : il casse la tasse et la théière, chasse l'écureuil, tire la queue du chat, éteint le feu, lacère la tapisserie, abîme l'horloge, et jette les livres. Les meubles alors s'animent, et le narguent : le Fauteuil et la Bergère dansent un menuet, l'Horloge sonne sans arrêt, la Tasse et la Théière menacent de se venger, le Feu envahit la pièce, avant d'être étouffé par la Cendre, la Princesse du livre de contes n'apparaît que pour s'évanouir, remplacée par le Vieillard grimaçant de l'Arithmétique, et la ronde bruyante des chiffres. Le Chat noir entame un duo avec la Chatte blanche aperçue dans le jardin, et l'Enfant se sent entraîné à leur suite.

2^e tableau :

La chambre disparaît, l'Enfant se trouve dans le jardin éclairé par la lune. Les Arbres gémissent des blessures qu'il

leur a infligées, une Libellule réclame sa compagne qu'il a tranpercée, les Chauves-Souris pleurent leur mère tuée, l'Écureuil met en garde la Rainette contre l'emprisonnement qui la menace. Tous s'unissent et fondent sur l'Enfant qui appelle « Maman ». Mais un écureuil est blessé dans la bousculade, et l'Enfant panse sa plaie, puis retombe sans force : tous les animaux appellent à leur tour « Maman » et ramènent l'Enfant « doux » et « sage », dans sa chambre.

2. Conception d'ensemble

« Une secrète inquiétude »

« Je sens dans les œuvres de Ravel un arrière-goût de nostalgie et de ténèbres. Son « innocence » ne réussit pas à cacher un univers onirique, qui renvoie toujours à un certain sens de l'imaginaire, du fantastique. Derrière l'ironie, derrière la grâce, au-delà d'une forme musicale élaborée, et souvent recherchée, se cache une sensibilité à fleur de peau, exempte de sentimentalisme, ou de toute naïveté. Une sensibilité brisée, amère, obscure, déconçue, pénétrée d'un esprit souvent destructeur. Une nostalgie floue, qui cache un certain romantisme et une secrète inquiétude... »

« Pour mettre en scène les deux ouvrages, je me suis attaché à cette ligne sensible. Elle m'a donné l'occasion de dépasser l'anecdote. Essayant de jeter un regard adulte sur une musique adulte, j'ai découvert dans les « conversations chantées » de Ravel une forme exemplaire, exaltante et magnifique de théâtre musical. »

Jorge LAVELLI, (programme des représentations à la Scala de Milan).

3. Scénographie

Le dispositif scénique de *l'Heure espagnole* est entièrement constitué par les horloges accumulées, de formes et de couleurs semblables, mais de taille différentes ; certaines sont animées par des figurants ou par les chanteurs, les autres « pendent » des cintres. Leurs évolutions modifient sans cesse la construction de l'espace : au lever du rideau, elles dessinent un rectangle, et on discerne nettement des travées, et des entrées (vers la rue, vers la chambre de Concepcion, et au centre pour l'arrivée d'Inigo) ; mais l'espace se brouille peu à peu, les horloges déterminent des figures de plus en plus indépendantes — un carré étroit et fermé pour la déploration de Gonzalve, deux cercles pour le retour de Torquemada. Au moment de l'épilogue, le grand carré de tulle qui entourait les tromblons descend, servant du cadre au « guignol » final ; au baisser du rideau, les horloges « habitées » s'animent toutes ensemble, et celles qui sont accrochées s'envolent.

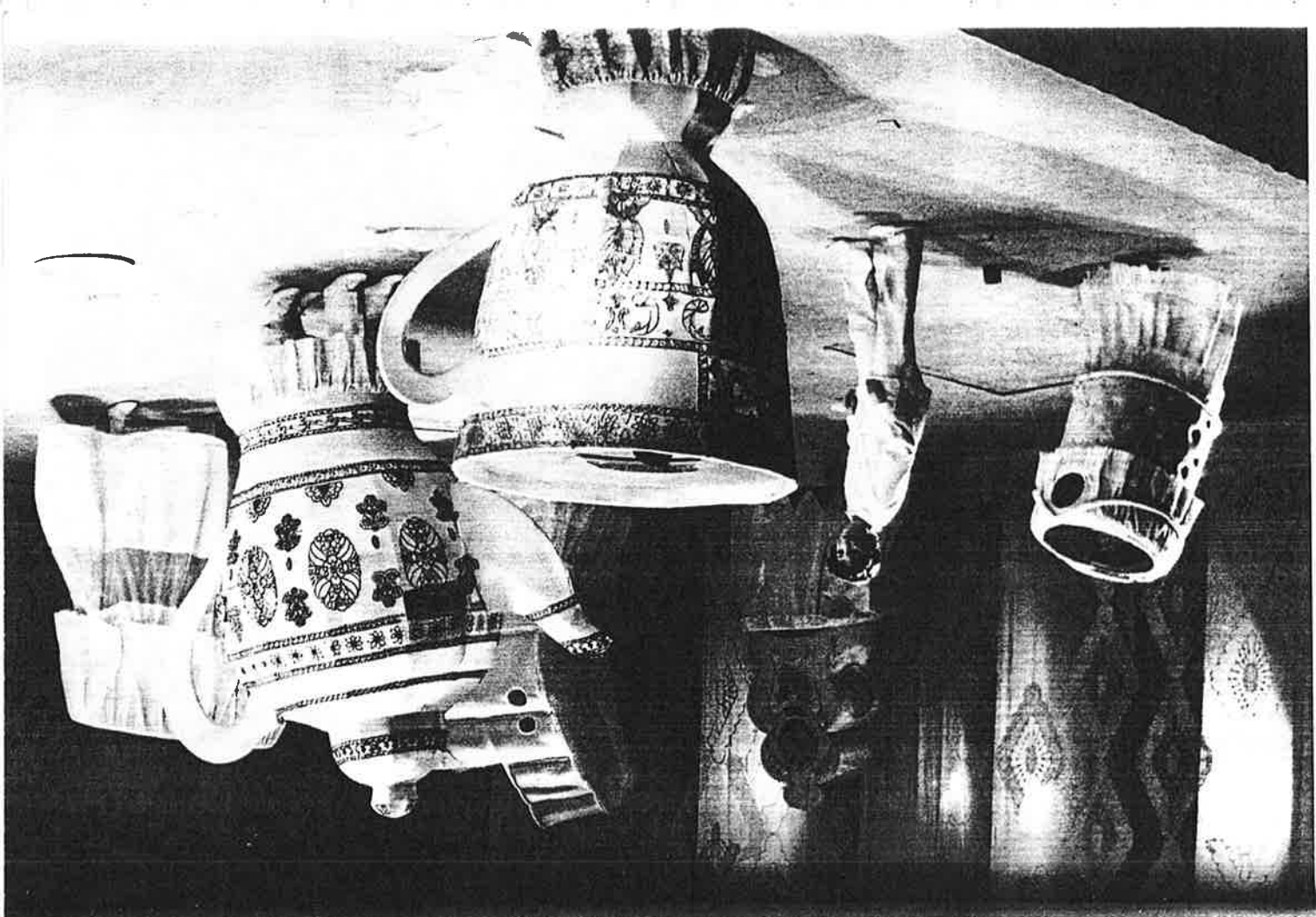
La scénographie de *l'Enfant et les sortilèges* s'inscrit dans la continuité de celle de *l'Heure espagnole*, d'abord d'un point de vue formel, ou visuel, puisqu'on retrouve la même dominante blanche, la même clarté éblouissante dans les deux spectacles, mais surtout d'un point de vue dramaturgique. Le principe de l'animation des objets donne aux deux œuvres leur unité profonde : de même que les horloges de la « boutique », les meubles de la chambre de l'Enfant, ou les arbres du jardin, « habités » par des solistes ou des choristes, apparaissent à la fois « actifs » et « sensibles » : ils organisent, divisent, compliquent, ou reconstruisent l'espace à la manière d'un dispositif scénique ; ils commentent, reflètent ou amplifient l'action, à la façon d'un chœur.

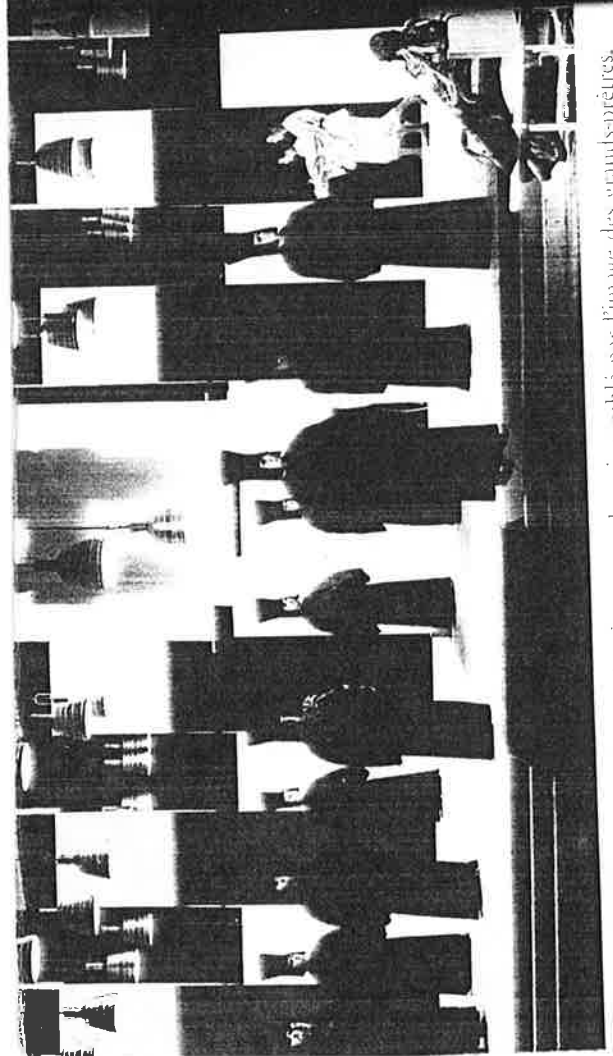
Le dispositif du premier tableau se compose d'une toile de fond blanche, devant laquelle deux autres toiles, incrustées

de motifs géants, ménagent une ouverture centrale, qui laisse apparaître un carré de tissu, comportant également des motifs. Un couloir est ménagé entre les toiles, qui sert aux différentes entrées. Deux autres parois ferment la scène sur les côtés ; côté Cour, l'ouverture de la cheminée sert d'entrée au Feu.

Pour la scène des Pastoureaux, le contre-jour fait ressortir en ombres chinoises les motifs dessinés sur les toiles, et le carré central se relève, dévoilant les Bergers « en chair et en os ». La Princesse apparaît et disparaît par une trappe, et les chiffres crévent l'écran d'un tableau noir en papier.

Pour le passage au tableau du jardin, tous les panneaux s'envolent : il ne reste que la toile blanche du fond, sur laquelle est projeté le cercle de la lune.

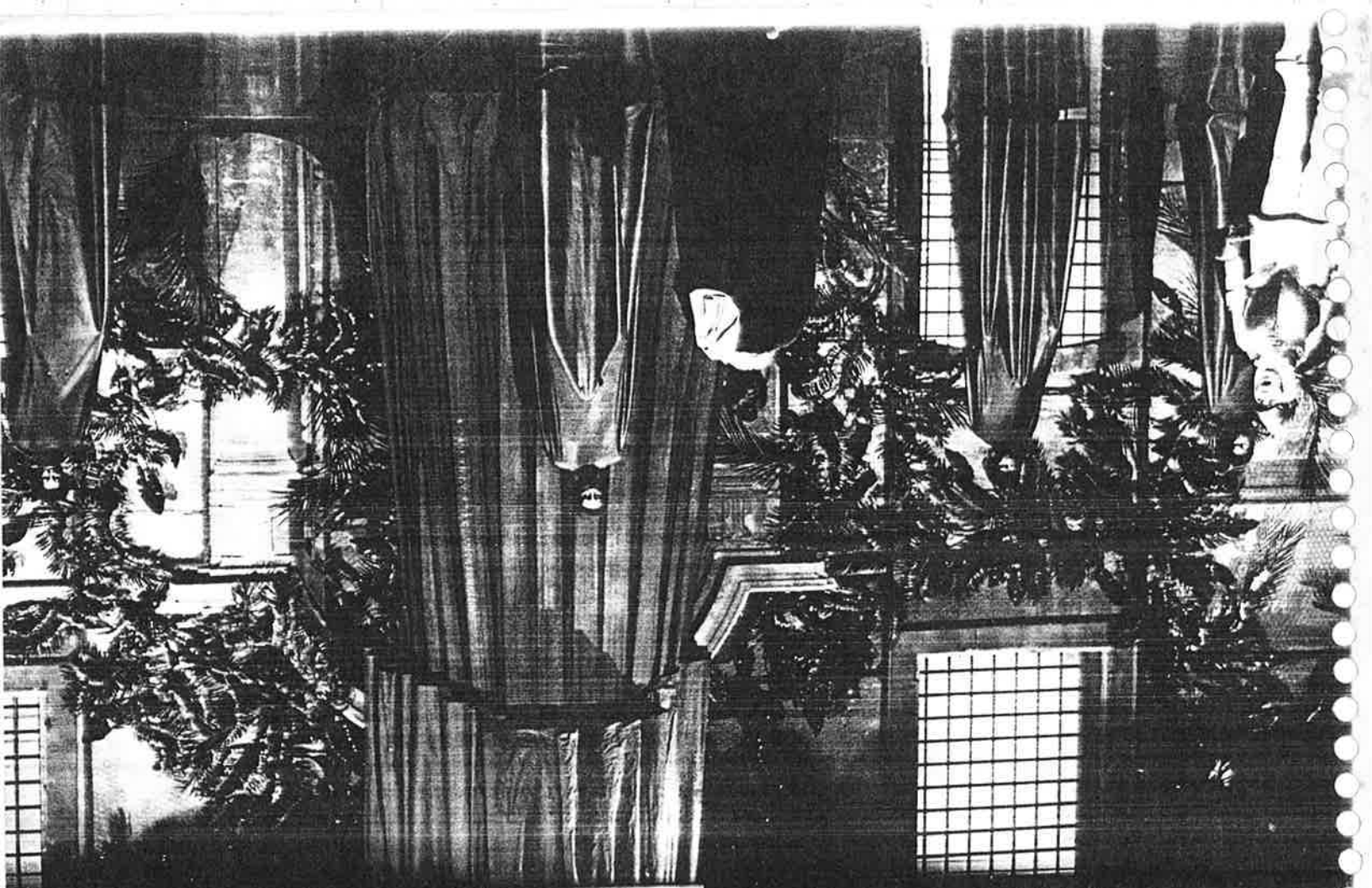


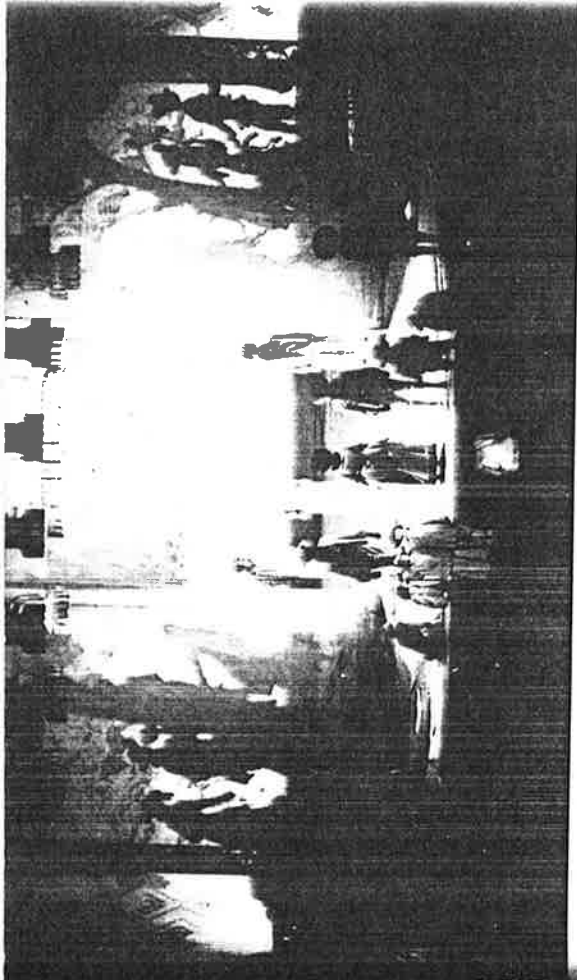


55. *Monty Python, III* : les fantômes du roi, accablé par l'image des grands-prêtres.

57. Page de droite : *Alcina, II* : Alcina multipliée (Jéressa Berganza, Ann Murray).

56. *Faust, IV* : les hallucinations de Marguerite, menacée par des Méphististos multiples.

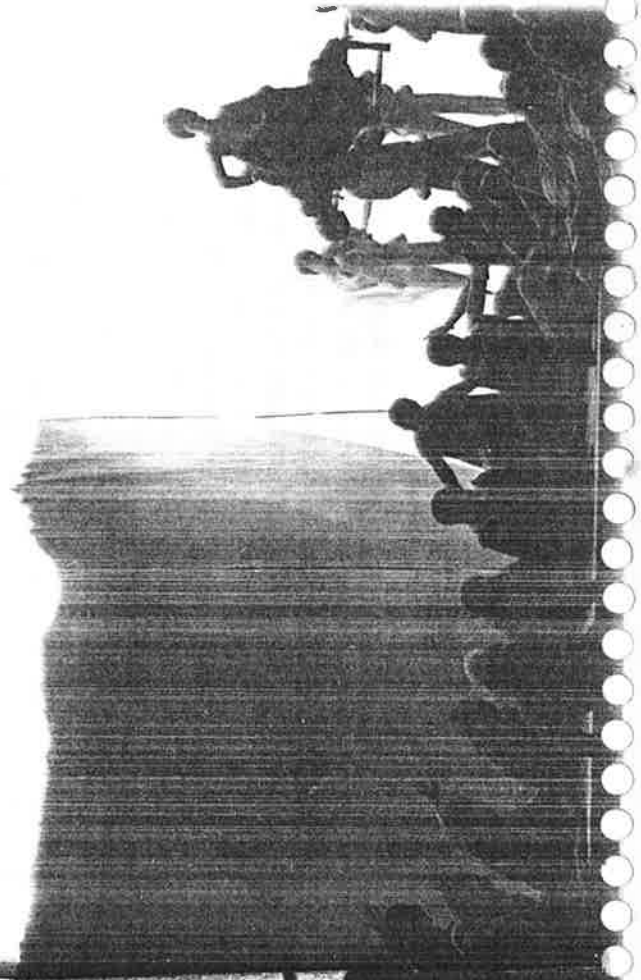


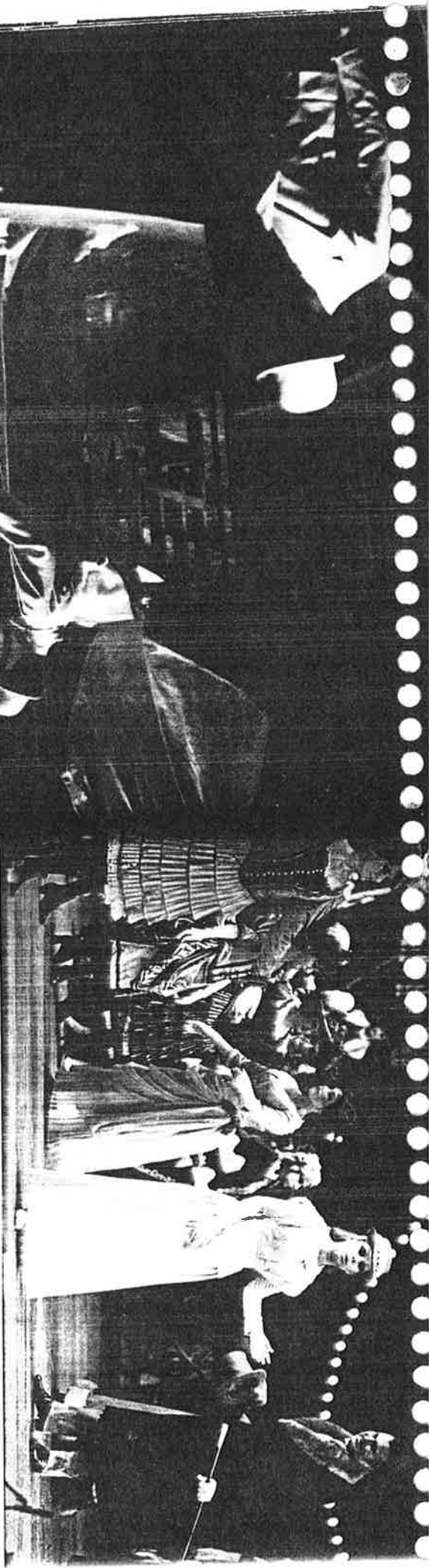


59. *L'Enlèvement des Sabines* - Les Pastoureaux se détachent de la tapisserie.

58. Page de gauche : *Felice*, II. Scène de la goutte ; l'obsession de la culpabilité (Richard Stibwell, Fredeksberg, von Stadel).

60. *Adoniscé*, II : le monstre marin.

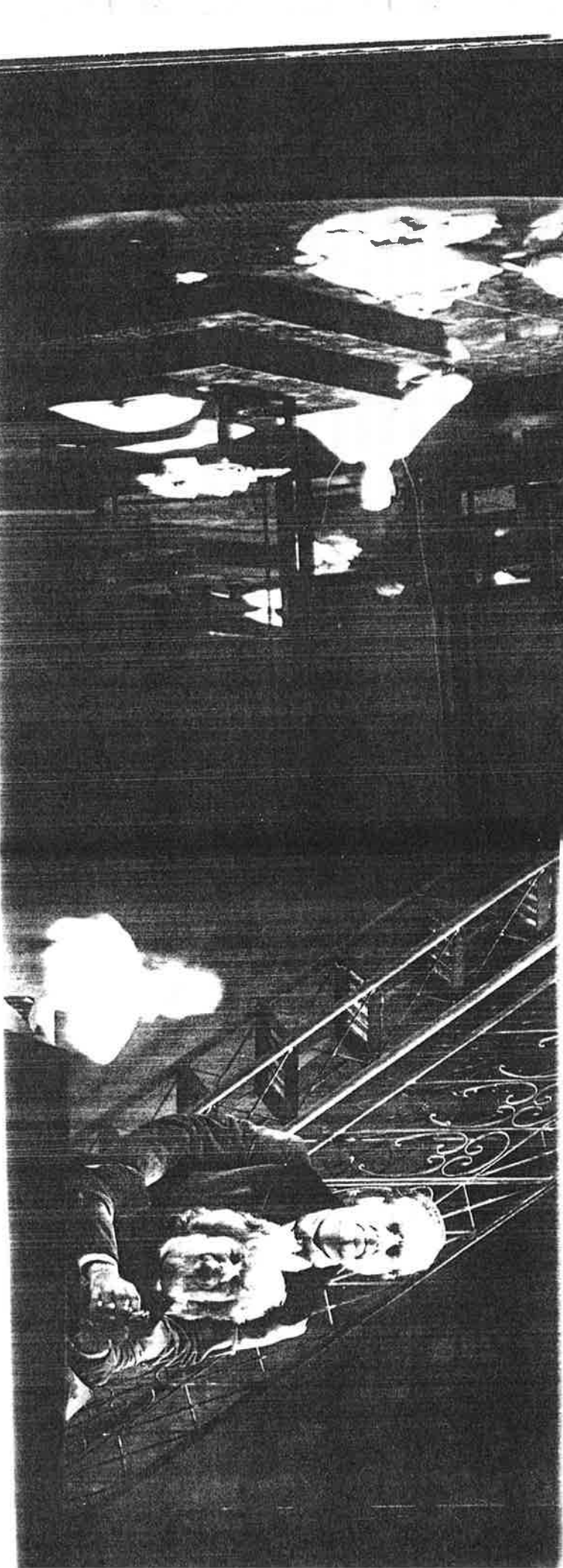




62. *Fanci*, II : Marguerite, au milieu de la Kermesse figée : en réalité, ou encore en rêve ? (Mirchela From, N. Gedda).

61. Page de gauche : *Madame Butterfly*, II : le délire de Cio-Cio-San (Elena Mauri-Nunziata).

63. *Fanci*, I : l'apparition magique de Marguerite (N. Gedda, N. Ghiaroni).



La Traviata



64. Arbres et Animaux dans *l'Enfant et les sorillèges*.

65. Animaux dans *Alcina* (Teresa Berganza, Christiane Eda-Pierre).



I. Analyse

A Paris et dans ses environs, vers 1850.

ACTE I : *Les salons de Violetta.*

Au cours d'une fête, Alfredo Germont, présenté par le vicomte de Létorières, fait la connaissance de Violetta, une demi-mondaine. Il lui déclare aussitôt son amour, et Violetta promet de le revoir le lendemain. Restée seule, émue, elle rêve à un « salut par l'amour », tout en se persuadant qu'elle est vouée aux plaisirs frivoles.

ACTE II : *Une maison de campagne aux environs de Paris.*

Violetta et Alfredo cachent leur amour, mais Alfredo, apprenant par Annina, la camériste, que Violetta doit vendre ses bijoux pour faire face aux créanciers, part pour Paris, afin de trouver l'argent nécessaire. Pendant son absence, son père, Giorgio Germont, vient demander à Violetta de renoncer à une liaison qui risque de compromettre le mariage de la sœur d'Alfredo. Violetta, sachant que ses jours sont comptés, finit par accepter de se sacrifier. Elle écrit un billet d'adieu à Alfredo, qui, se croyant trahi, jure de se venger.

2. Conception d'ensemble

Un bal costumé chez Flora.

Le deuxième tableau se déroule chez Flora, amie de Violetta. Quand celle-ci entre au bras du baron Doupfhol, Alfredo provoque le baron ; au terme d'une scène avec Violetta, au cours de laquelle l'héroïne fidèle à sa promesse tait son amour, Alfredo l'insulte publiquement en lui jetant l'argent qu'il a gagné aux cartes. Giorgio Germont entraîne son fils.

ACTE III : *La chambre de Violetta.*

Violetta agonise au milieu des bruits du Carnaval. Elle relit une lettre du père d'Alfredo lui annonçant qu'il a tout révélé à son fils. Alfredo, paraît, puis Germont, qui implore le pardon pour sa cruauté.
Violetta meurt.

« La Traviata est avant tout un produit typique du XIX^e siècle et on imagine mal une transposition dans le sens complet : on ne pourrait le replacer ni au Moyen Age ni à l'époque contemporaine. De nos jours, par exemple, le personnage humain « existe » encore, mais le comportement en est autre à cause du changement de situation sociale. Violetta évolue dans un milieu plus fermé, plus choisi, plus particulier et moins démocratique en un mot : elle est en quelque sorte la victime d'une prostitution aristocratique. »

Jorge LAVELLI. (Programme d'Aix, 1976, propos recueillis par Sergio Segalini.)

3. Scénographie

Le dispositif est unique, et les quatre tableaux se déduisent rigoureusement les uns des autres. Le salon de Violetta est une grande « boîte » en bois, fermée par des panneaux coulissants manipulés par des laquais-officiants.

Au fond de la pièce, des panneaux pivotants s'ouvrent parfois sur une toile blanche. Les tables, d'abord disposées parallèlement, sont mises bout à bout pour le « Brindisi ».

Au 2^e tableau, une cage de tulle blanc, comprenant deux bancs et un vase de fleurs, enferme les protagonistes ; au 3^e tableau, un escalier forme une « tribune » à mi-hauteur de la caisse en bois, et une table de jeu est à demi enfouie dans une fosse centrale (surmontée d'une coupole, supprimée lors des reprises de l'Opéra-Comique). Au dernier tableau, le lit de Violetta est dans cette fosse, et un tulle noir recouvre l'ensemble de la scène.

1^{er} tableau :

« On se trouvera en face d'un cercle fermé, d'une sorte de club où les êtres portent sur eux les insignes de leur milieu, qui au premier acte sont représentés par les bijoux, les coiffes et les fourrures. Ces détails prennent d'ailleurs une importance capitale, comme celle d'un objet que l'on regarderait à la loupe : insignes qui caractérisent un monde extériorisé et témoignent d'un privilège, et du visage flamboyant de la décadence déjà vouée à la mort. Je conçois donc une caisse, encadrant un intérieur chargé et riche dont les éléments de luxe donnent, dès le départ, l'idée d'une société à la fois protégée et isolée. »

2^e tableau :

« De la cage du premier acte, Violetta retombe dans une seconde ; plus intime, plus dépourvue, mais qui

reste fondamentalement la même. Le lieu où évolue cette société est d'une importance écrasante, et le jardin du deuxième acte ne peut être représenté sous son aspect anecdotique, mais comme la projection psychologique de l'héroïne, avec tout ce que l'on peut y trouver de fragile, de secret. Sa prise de conscience d'un amour, sa détermination de « revivre » (...) créent une nouvelle forme de solitude et renferment le personnage d'une manière encore plus forte et presque plus structurée dans l'ambiguïté de son jeu. Le pas pour le tableau suivant est plus facile ; elle ne peut que se retrouver encore dans cette société qui s'exprime dans sa totalité grâce à la présence de l'argent. »

3^e tableau :

« A chaque fois c'est la même morale de l'argent qui revient et le deuxième tableau du deuxième acte en est en quelque sorte la consécration. Et comme on refuse la conception d'un faux jardin, il me semble absurde de représenter le ballet que Verdi a rajouté par la suite dans sa convention des « matadori e zingarelle ». Il faut lui donner une motivation dramaturgique. Ce sera plutôt une pantomime où l'on doit retrouver un rappel qui serve contre-point à cette musique, expression de cette mort qui englobe tout l'ouvrage : mort physique mais aussi mort morale. Violetta semble connaître plusieurs morts ; elle est d'abord tuée par le père d'Alfredo, à cause de ses problèmes d'argent et de famille, donc de morale. Elle est tuée par Alfredo lui-même à cause de sa lâcheté, de son manque de compréhension. Et aussi par l'amant qui, en payant, ne fait qu'entretenir cette situation. »

4^e tableau :

« C'est le tableau de la solitude et de la nostalgie : solitude encore plus désespérée et nostalgie liée aux choses perdues, aux choses déterminantes dans une existence. Plus que la vision de la pauvreté, c'est la

désolation qui s'impose. La présence des objets du passé et la profonde nostalgie d'Alfredo rendent la situation encore plus tragique. Et la mort devient un aboutissement logique, sorte de bilan final que Violetta dresse dans son lit, qui n'est autre que son monument funéraire. A moitié enterrée déjà dans sa folie, elle s'accroche à ses objets fétiches, nous montrant Alfredo comme un personnage de projection. »

Jorge LAVELLI (Programme d'Aix 1976).

4. Les personnages

« Violetta vit dans une société qui est très choisie, presque secrète. Cette société est pour elle comme son monument funéraire. Violetta est inscrite dans cette société, elle dispose des éléments pour lui échapper mais elle n'y arrive pas parce que son milieu ne le lui permet pas. Ce qui est important, c'est qu'elle a le désir de s'échapper. Alfredo également, et quelque chose se déclenche entre ces deux êtres, quelque chose qui est de courte durée parce qu'étouffé par le milieu : la présence du père et de tous les gens qui sont là. C'est d'ailleurs ce qui donne toute sa valeur à leur désir de se perdre l'un en l'autre et d'aller au-delà des contraintes. Ce désir profond a quelque chose de fantastique ! D'autant plus que cette histoire s'inscrit dans un contexte un peu mortuaire : le personnage principal meurt mais tout ce qui l'entoure est aussi voué à la mort. Le sacrifice, le désespoir, la solitude de l'héroïne sont dérisoires. »

Jorge LAVELLI (Lyrice, 15 avril 1976, propos recueillis par Edith Walter).

Pelléas et Mélisande

I. Analyse

ACTE I : *Une forêt.*

Médisande pleure au bord d'une fontaine, dans laquelle elle a laissé tomber sa couronne. Golaud, qui s'est perdu en chassant, la décide à le suivre.

Une salle dans le château.

Geneviève, mère de Pelléas et de Golaud, lit au vieux roi Arkel une lettre de Golaud : il écrit à son frère qu'il a épousé Médisande et la demande de pardon sur son père. Arkel accepte la décision de son petit-fils. Mais il apprend à Pelléas, dont le père est malade, de se rendre au chevet de son ami Marcellus, mourant.

Devant le château.

Geneviève, Médisande, puis Pelléas regardent la mer au crépuscule. Un navire – peut-être celui qui a amené Médisande – s'éloigne. Pelléas annonce son prochain départ, Médisande l'incite à rester.

ACTE II : *Une fontaine dans le parc.*

Pelléas et Médisande sont au bord d'une fontaine.

Le père de Pelléas est guéri ; Pelléas, avant de partir, fixe un rendez-vous à Mélisande, près de la fontaine.

Devant Arkel, qui annonce à Mélisande un avenir plus heureux, Golaud survient, et, en proie à la jalousie, saisit sa femme par les cheveux et la jette à terre.

Une terrasse dans la brume.

Yniold tente en vain de soulever une grosse pierre. Il voit des moutons passer dans le lointain.

Une fontaine dans le parc.

Pelléas retrouve Mélisande, lui avoue son amour. Les portes sont fermées ; Pelléas embrasse Mélisande, Golaud surgit, l'épée à la main, et frappe Pelléas. Mélisande s'enfuit.

ACTE V : Un appartement du château.

Mélisande est couchée. Arkel lui présente son enfant. Golaud tente en vain de lui arracher des aveux. Les servantes envahissent silencieusement la pièce. Mélisande meurt.

l'anneau tombe à l'eau, au moment où sonne midi.

Un appartement dans le château.

Au même moment, Golaud a fait une chute de cheval. Mélisande, qui le soigne, éclate soudain en sanglots, et tente de dire la tristesse de sa vie. Golaud remarque la disparition de l'anneau. Mélisande prétend qu'elle l'a perdu dans une grotte au bord de la mer. Golaud l'oblige à aller le chercher aussitôt, dans l'obscurité, avec Pelléas.

Devant une grotte.

Pour pouvoir décrire l'endroit, Mélisande, accompagnée de Pelléas, pénètre dans la grotte. Elle y aperçoit trois pauvres, chassés par la famine. Elle s'enfuit.

ACTE III : Une des tours du château.

Mélisande, à une fenêtre de la tour, peigne ses cheveux en chantant une chanson. Pelléas entre par le chemin de ronde, et étreint les cheveux dénoués de Mélisande ; Golaud surprend la scène.

Les souterrains du château.

Golaud entraîne dans les souterrains du château Pelléas qui, pris de malaise, sort rapidement.

Une terrasse au sortir des souterrains.

Pelléas respire en retrouvant la lumière. Golaud fait allusion à la scène de la veille, et demande à Pelléas d'éviter Mélisande.

Devant le château.

Golaud interroge son fils Yniold, et se sert de lui pour espionner Mélisande par la fenêtre de sa chambre. Yniold, effrayé, s'enfuit.

2. Conception d'ensemble

« Dans la production lyrique française, *Pelléas et Mélisande* apparaît comme un ouvrage absolument isolé, un ouvrage de rupture, un ouvrage qui doit très peu à l'opéra allemand ou italien. Je crois que je n'aurais pas été intéressé par la pièce de Maeterlinck. Je la connais depuis longtemps et l'auteur m'avait beaucoup intéressé à une certaine époque par cette pensée en points de suspension qu'il développe, pour le mystère qui se dégage toujours des personnages et de leurs attitudes. Mais l'œuvre prend toute sa valeur dans la musique dont la grande beauté a tendance à la faire trop respecter. Elle est un peu intouchable comme une pièce de musée, ce qui crée une distance entre nous et elle. Je veux faire disparaître cette distance et pour cela je veux éviter toute démarche d'un genre anecdotique. »

Jorge LAVELLI, (*Lyria*, mai 1977, propos recueillis par Edith Walter).

« Le spectateur doit pouvoir suivre sans confusion la progression du récit tout en percevant le symbolisme de l'ombre et de la lumière, celui des objets qui tombent de la profondeur de l'eau, des étoiles filantes, c'est-à-dire de tout ce contexte impressionniste et romantique qui suggère beaucoup, le sens de l'abîme, la chute, la présence de la mort, qui hantait tant Debussy et l'idée du danger sous-jacent. Le manque de clarté qu'on reproche à *Pelléas* peut venir du fait qu'on n'a pas toujours donné assez d'importance à l'intuition dramaturgique du compositeur. On a cru que la pièce était un prétexte – au sens du XIX^e siècle du terme – alors qu'elle est tout le contraire. Il n'y a plus de temps faibles, de chœurs

déclamatoires, u efrés musicaux, a airs brillants, qui s'inscrivent en dehors de toute dramaturgie. Tout ici procède d'une dynamique implacable qui a pour moteur l'évolution des rapports entre les personnages. »

Jorge LAVELLI (l'Avant-Scène Opéra, n° 9, propos recueillis par Alain Lanceron).

Toute la scénographie repose sur les variations d'une maquette de château, qui occupe trois positions différentes, changeant constamment l'échelle de la scène, et introduisant des rapports instables, voire contradictoires, entre les objets et les personnages. Cette incertitude dans les proportions permet un jeu presque cinématographique de « plans » plus ou moins rapprochés sur les protagonistes.

La « nature » est représentée par des arbres bas, plantés au fond de la scène, qui favorisent cette ambiguïté : selon la position des personnages, et la hauteur de la maquette, on peut y voir des bosquets proches, ou une forêt lointaine : dans cet espace irrationnel, tout semble tour à tour, et quelquefois en même temps, grand et petit, près et éloigné.

Les scènes d'intérieur, qui se déroulent toujours devant l'image du château, sont « signalées » par la présence des tromblons, et parfois par des éléments qui descendent des cintres : une lourde porte, qui « matérialise » la chambre de Golaud, et un voile blanc derrière le lit de Mélisande au dernier tableau.

Le plateau est entouré d'un cyclorama ; le sol, luisant, est recouvert par un tapis : il suffit d'en enlever des morceaux pour faire apparaître l'« eau ».

Les changements se font à vue, par l'intervention de servantes-officiantes qui apportent et enlèvent les praticables et les accessoires (tables, chaise, lits, miroirs), tout en prenant une part de plus en plus importante à l'action, d'abord comme témoins, ensuite comme actrices.

Le première scène se déroule sur le plateau désert, qui paraît d'autant plus immense que le cyclorama, à peine éclairé, est presque invisible. La fontaine est une simple source lumineuse, qui éclaire les visages des personnages comme par

reflet. Pendant que le château apparaît, recouvert d'une housse, et que les tromblons descendent, les servantes apportent table, nappe et chandelles pour le rituel quotidien du dîner de Geneviève et Arkel. Le mouvement des bateaux, au 3^e tableau, est indiqué par des lumières qui se déplacent derrière le cyclorama.

Au II^e acte, des servantes entrent en jetant des feuilles mortes ; d'autres portent un grand miroir ovale, lui aussi voilé, qui figure la fontaine. La chambre de Golaud est « située » par un énorme lit, auquel Mélisande n'accède que par un escabeau, ce qui éclaire les rapports entre les deux personnages ; la grotte est un voile, gonflé par une soufflerie, et tenu par Pelléas et Mélisande, comme un signe concret de leur complicité.

Au III^e acte, une chaise, métamorphosée par l'éclairage, sert de « tour », permettant le contact entre les deux personnages. Les souterrains sont évoqués par un pont suspendu qui traverse toute la scène, étroit, instable, qui fait sentir le déséquilibre de Golaud, nerveux, angoissé par sa propre jalousie, et de Pelléas, mal à l'aise, menacé. La terrasse du château est une plate-forme qui sort par une trappe, puis redescend lentement, sur laquelle Pelléas est peut-être encore plus en danger que dans les souterrains. La fenêtre de la chambre de Mélisande est recrée par la projection sur le sol d'un rectangle de lumière.

Au début du IV^e acte, le plateau est plus chargé : des bancs de bois dessinent un carrefour d'allées, qui évoque les corridors du château ; puis la scène se vide à nouveau, pour atteindre sa plus grande nudité au dénouement : tous les tapis de sol ont disparu, la chambre de Mélisande se compose d'un lit entouré d'« eau », derrière lequel est descendu un grand voile. Lorsque le voile s'envole, et que tous les personnages s'avancent lentement, à contre-jour, vers le fond de la scène, l'effet « cinématographique » fonctionne encore, mais cette fois pour nous faire passer du gros plan au plan lointain : Mélisande paraît s'éloigner, sur un bateau minuscule, prête à se perdre, ou à se fondre, dans la nature d'où elle est venue.

et *Mélisande* peut donc apparaître comme la moins « figurative » des mises en scène de Lavelli depuis *Idoménee*, celle qui atteint à la plus grande « rarefaction » décorative, à une économie des moyens et à un dépouillement du discours particulièrement frappants sur le grand plateau du Palais Garnier. Ici plus que jamais, le « décor » est intérieur, entièrement subordonné à la manifestation et à l'explicitation de rapports psychologiques ; il rejoint en cela la fonction des costumes.

« Les costumes cherchent aussi à rendre compréhensible la psychologie des personnages.

« Les habitants du château, Arkel, Geneviève, Golaud et les servantes sont marqués par la même austérité et gravité. Mélisande se présente d'abord comme quelqu'un d'une civilisation lointaine et raffinée, mais, dès son arrivée au château, elle change de costume et s'inscrit dans l'ordre d'Arkel. Pour les scènes de la tour et du rendez-vous final avec Pelléas, elle retrouve un costume qui signifie un comportement plus libre et plus franc.

« L'éclairage, élément fondamental de la mise en scène, essaie de cadrer intensément les lieux clos par un système de découpe qui suit les contrastes entre lumière et ombre, si présents dans l'ouvrage. »

(programme de l'Opéra de Paris).

MÉLISANDE

« Mélisande est attachante par son déséquilibre. Abandonnée à elle-même, seule, prête à mourir, elle suit Golaud par manque de courage. Elle se trouve devant un choix décisif. Etrangère, exilée, déracinée elle accepte un nouvel ordre : mais en s'y soumettant elle prend conscience de son incapacité à s'y adapter. Elle traverse cette vie comme une somnambule. Mélisande est un être en marge. Elle porte dès son arrivée les signes d'un monde lointain, d'un monde à la limite de notre culture (l'Orient par exemple) et son installation dans le château est matérialisée par un changement de costume. »

Jorge LAVELLI, (*Pelléas ou le drame d'un conflit*, programme de l'Opéra de Paris, propos recueillis par Sergio Segalini.)

PELLÉAS

« Pelléas, c'est l'erreur, celui que Mélisande aurait dû rencontrer et qui constitue son pendant par sa jeunesse et sa sensibilité. Il se crée entre eux des rapports directs, secrets, immédiats, chaleureux, pudiques et dénués d'ambiguïté. Mais ce sont des rapports croisés, déviés par les situations. Ils sont impossibles à rétablir. Par rapport à la morale du Château, ce sont pourtant des rapports illégaux et honteux qui transgressent la loi. Mélisande est l'élément moteur du couple. Elle veut lancer un défi à la société, sans être certaine qu'il sera

relevé par quelqu'un, pas même par Pelléas. Ce dernier, mis à l'épreuve, réagit comme une personne prisonnière d'un certain code moral. Il devient compliqué alors qu'il était très clair, très transparent ; le voilà, lui aussi, prisonnier du château. »

Jorge LAVELLI, (L'Avant-Scène, p. 105-106.)

GOLAUD

« Il a accepté d'être le seigneur de Mélisande sans jamais chercher à connaître ce qu'il y a dans son esprit et dans son cœur. Il a tout au plus l'intuition de son désarroi. Alors, par une sorte d'excès de zèle, il « joue » à être compréhensif avec Pelléas : ce sont de faux rapports de compréhension, car il en veut à son frère qui a le privilège de la jeunesse et celui d'une communication intuitive et inexplicable avec Mélisande. »

Jorge LAVELLI, (L'Avant-Scène, p. 106.)

GENEVIÈVE et ARKEL

« Geneviève est un personnage charnière, un personnage annonciateur, elle n'a pas de vie dramaturgique propre et se détermine en fonction des situations, sans avoir un rôle évolutif. Elle incarne à la fois le château, la loi, la vieillesse. Elle a vécu dans la résignation, image d'une Mélisande qui, quarante ans plus tôt, aurait accepté d'être cette même loi.

« De même Arkel est le pater-familias, celui qui détient l'autorité. Il avoue son impossibilité à communiquer réellement mais manifeste un désir de compréhension. Tous les deux sont entourés d'objets quotidiens qui

précisent leur personnalité. Rituels quotidiens du repas, du coucher de soleil, des journées tristes. »

Jorge LAVELLI (programme de l'Opéra de Paris).

YNIOLD

« Le petit Yniold est une figure très importante. C'est l'instrument de l'impudeur des adultes. Il est né dans ce château, fait partie de cette société, de cette morale, dont il va matérialiser la lâcheté. Seul au milieu des adultes, c'est un garçon en liberté qui s'ennuie et invente son propre dialogue avec la nature, les animaux qui passent, les pierres et les arbres, avec « quelqu'un », c'est-à-dire n'importe qui. Mais prisonnier des adultes, il fait inconsciemment des choses monstrueuses. Il va révéler la situation critique en faisant ce que Golaud ne peut faire lui-même sans aller contre sa propre morale : cette illustration de l'inconscience et de l'innocence de la jeunesse comme élément déculpabilisant est une des situations dramatiques les plus modernes de l'œuvre. »

Jorge LAVELLI (L'Avant-Scène, p. 106).

Fidelio

I. Analyse

Une prison d'État espagnole au XVIII^e siècle

ACTE I : *La cour intérieure de la prison.*

Marceline, fille du geôlier Rocco, repousse les avances du portier Jacquino : elle est attirée par Fidelio, le nouvel aide embauché par son père, qui est en fait Léonore, épouse de Florestan, prisonnier politique détenu sur l'ordre du gouverneur Don Pizarro. Rocco est favorable au mariage de Marceline et Fidelio ; ce dernier, soutenu par Marceline, demande à accompagner Rocco dans les cachots secrets.

Pizarro, qui vient d'apprendre que le Ministre du Roi doit venir inspecter la prison, décide de faire disparaître Florestan. Rocco, qui refuse de commettre le meurtre lui-même, est chargé de creuser la tombe dans le cachot du prisonnier.

Fidelio demande à Rocco de laisser sortir les détenus, espérant par ce moyen revoir Florestan. Il reçoit l'autorisation d'accompagner Rocco dans le cachot souterrain, terrifié en apprenant la tâche qui l'attend. Pizarro survient, furieux, et ordonne aux soldats de faire rentrer les prisonniers.

ACTE II : *Le cachot de Florestan.*

Florestan, enchaîné, affamé, évoque dans un demi-délire

2. Conception d'ensemble

dans le cachot, commencent à creuser la tombe, et tentent de réconforter le prisonnier, qui vient de reprendre conscience, mais ne reconnaît pas Léonore. Pizarro entre, et s'apprête à exécuter Florestan : Fidelio s'interpose, révèle son identité et menace le Gouverneur d'un pistolet. Une trompette retentit dans la cour de la prison annonçant l'arrivée du Ministre. Pizarro et Rocco sortent précipitamment.

Ouverture de Léonore III (exécutée à cet endroit selon une tradition établie par Mahler).

Le terre-plein de la prison.

Le Ministre prêche la Justice. Rocco, suivi par Léonore, amène Florestan enchaîné, et dénonce les abus de Pizarro, que le Ministre fait mettre aux fers. C'est Léonore elle-même qui détache les chaînes de Florestan. Un chœur d'allégresse célèbre la fidélité conjugale.

« Cet opéra introduit deux sujets complémentaires et distincts. L'un très romantique, célèbre la fidélité conjugale représentée par Fidelio-Léonore, dont la merveilleuse ouverture de *Léonore III* est le point culminant. L'autre, parallèle et implicite, véhicule le cri de la douleur, l'aspiration à la délivrance et l'exaltation de la liberté. Cette mise en scène s'efforce de donner à tous deux la place qui leur revient à travers la musique » (...)

« En optant pour un contexte « intemporel » mais très proche, nous avons essayé de passer outre à certains anachronismes du livret qui n'atteignent en rien la profondeur de l'accent beethovenien. Bien au contraire, nous pensons que la cohérence de son discours à travers le temps peut très bien se passer d'anecdotes encombrantes. La musique déborde largement le propos dramatique pour mettre au jour l'histoire des hommes qui, sous toutes les latitudes, se débattent contre l'arbitraire et l'injustice. »

Jorge LAVELLI (extrait du programme des représentations, Toulouse, Halle aux Grains).

« C'est pour moi une oeuvre qui se situe hors de tout contexte géographique.

« Ce qui compte, c'est le message de générosité, d'exaltation de la liberté. Je ne me suis pas attaché à en faire un hymne à la fidélité conjugale. La clé réside pour moi dans le problème de la liberté : le chœur des prisonniers, qui est un moment merveilleux, sans doute le plus touchant et le plus beau, est de ce point de vue suffisamment explicite. D'autant qu'il s'agit de prisonniers politiques. C'est un problème de tous les temps.

3. Scénographie

La scénographie est entièrement déterminée par la structure particulière du lieu théâtral, la Halle aux Grains de Toulouse, édifice hexagonal dans lequel les spectateurs entourent presque complètement le plateau ; le dispositif a été modifié, notamment pour la première scène, lors des reprises dans le théâtre « à l'italienne » d'Angers.

Tout autour de l'arène sont disposés les cachots, au-dessus desquels court une passerelle. Une autre passerelle hexagonale, à plusieurs mètres de hauteur, sert à la circulation des soldats en armes. L'ensemble est entouré de barbelés. En face de l'orchestre, qui est lui-même enfermé dans le dispositif, une grande porte métallique est reliée au plateau par un escalier ; elle ne s'ouvrira sur le « dehors » que pour la première libération des prisonniers, et pour l'irruption finale du peuple, en costumes de ville. Une porte plus petite se découpe sur un battant, permettant les entrées et les sorties des personnages.

Une immense échelle métallique reste relevée pendant tout le 1^{er} acte ; elle descend au II^e acte, reliant la passerelle supérieure au plateau ; seule éclairée dans la pénombre, comme au dernier acte de *Faust*, elle suffit à donner l'impression de profondeur du cachot de Florestan. Pendant l'exécution de *Léonore III* (supprimée à Angers), Léonore et Florestan remontent lentement l'échelle, jusqu'à la passerelle.

Un système de caméras tout autour du dispositif permet aux chanteurs de suivre le chef, mais aussi aux spectateurs de compléter leur vision du spectacle.

« Cette réalisation relève d'une expérience particulière et très passionnante : elle s'inscrit dans le cadre « pluridimensionnel » de la Halle aux Grains. Le travail

Ass. la ra. sc. pt. en. ris. cel. tous. app. tra. que nous sommes en 1977. (...) On est dans notre monde marqué par l'industrialisation, par le confort, où les prisonniers politiques perdent leur liberté mais sont relégués dans des endroits propres. Aujourd'hui, les prisons sont modèles. Mais la possibilité de la perte de la liberté existe partout dans le monde, dans tous les systèmes, et c'est cela qui m'intéresse. »

Jorge LAVELLI, (Propos recueillis par Jean Goury, Opéra International, décembre 1977.)

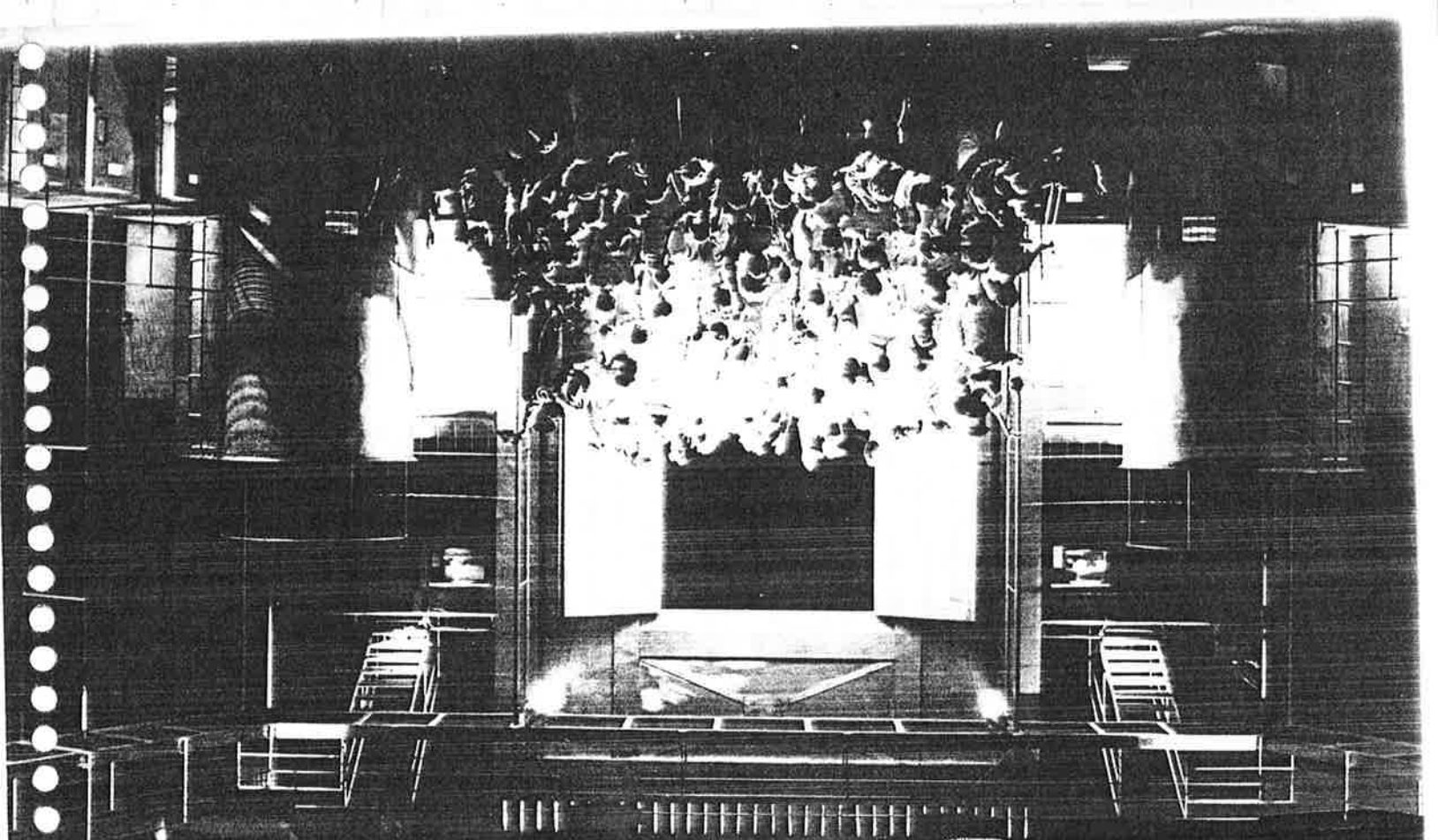
Sémiographique et artistique tient compte au premier chef de ces exigences et adapte toutes ses idées à ces objectifs. Cela conditionne l'équilibre de la « fosse » et le jeu des interprètes dans un espace éclaté. »

Jorge LAVELLI (programme des représentations à la Halle aux Grains).

« C'est un lieu hors-série, pas orthodoxe, un hexagone, où le public a une visibilité différente.(...) Je n'ai pas l'intention de reconstruire un théâtre à l'italienne avec des conventions qui seraient beaucoup moins fortes dans un endroit qui n'est pas conçu pour ça. Dans la Halle aux Grains tout est bouleversé. Le dispositif scénique, les éclairages, le jeu, tout est élaboré en fonction de l'architecture particulière du lieu. Comme il s'agit d'un théâtre presque rond, la visibilité ne sera pas totale. Je dois évidemment trouver une solution pour faire en sorte que cette vision partielle ouvre l'imagination sur ce qu'on ne voit pas. Le jeu sera plus libre que dans un lieu à l'italienne, avec les inconvénients que cela comporte, notamment au point de vue musical, du fait des distances. Cela demandera une mise au point plus approfondie. Il faudra aussi que les chanteurs se débarrassent de certains tics, de cette espèce de permanence du regard vers le chef. Le contexte dans lequel cela se passe repose sur une idée totale : la prison englobe tout. Même les spectateurs, qui sont prisonniers de la cage de ciment de l'édifice. Le dispositif sera constitué d'éléments métalliques analogues à ceux qu'on utilise dans les prisons modernes, avec des jeux de passerelles, de portes, suggérant l'idée d'un « ail- leurs »... »

Jorge LAVELLI (Opéra International, décembre 1977).

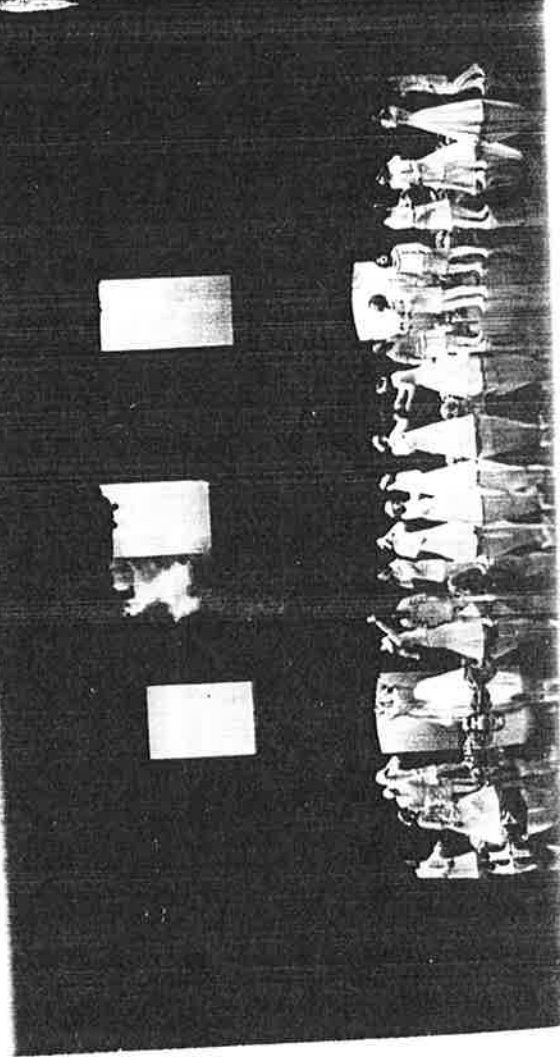
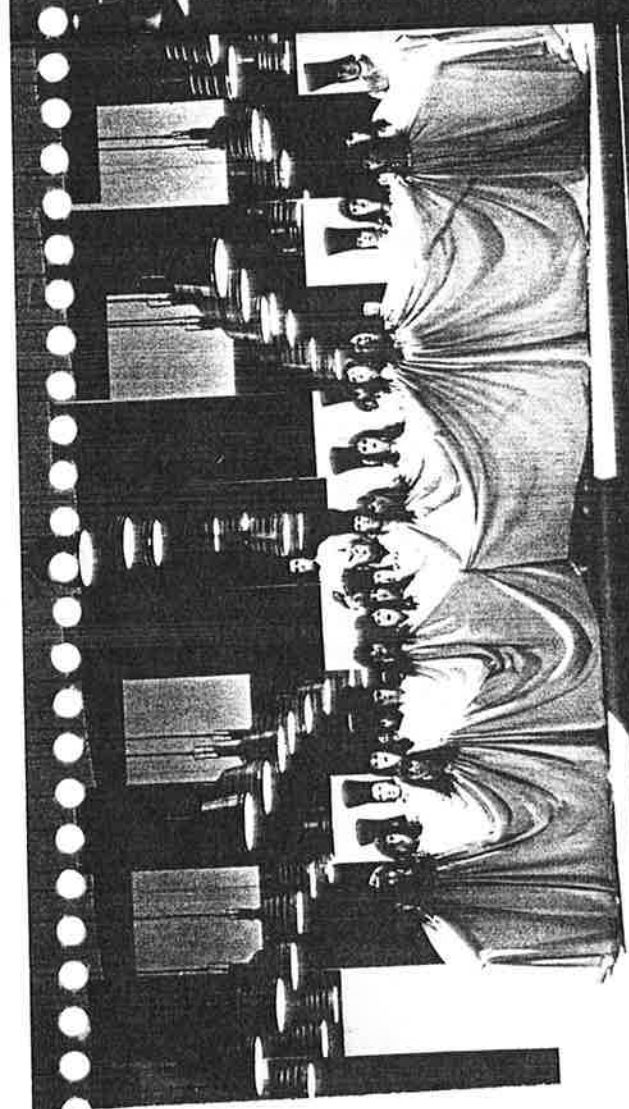


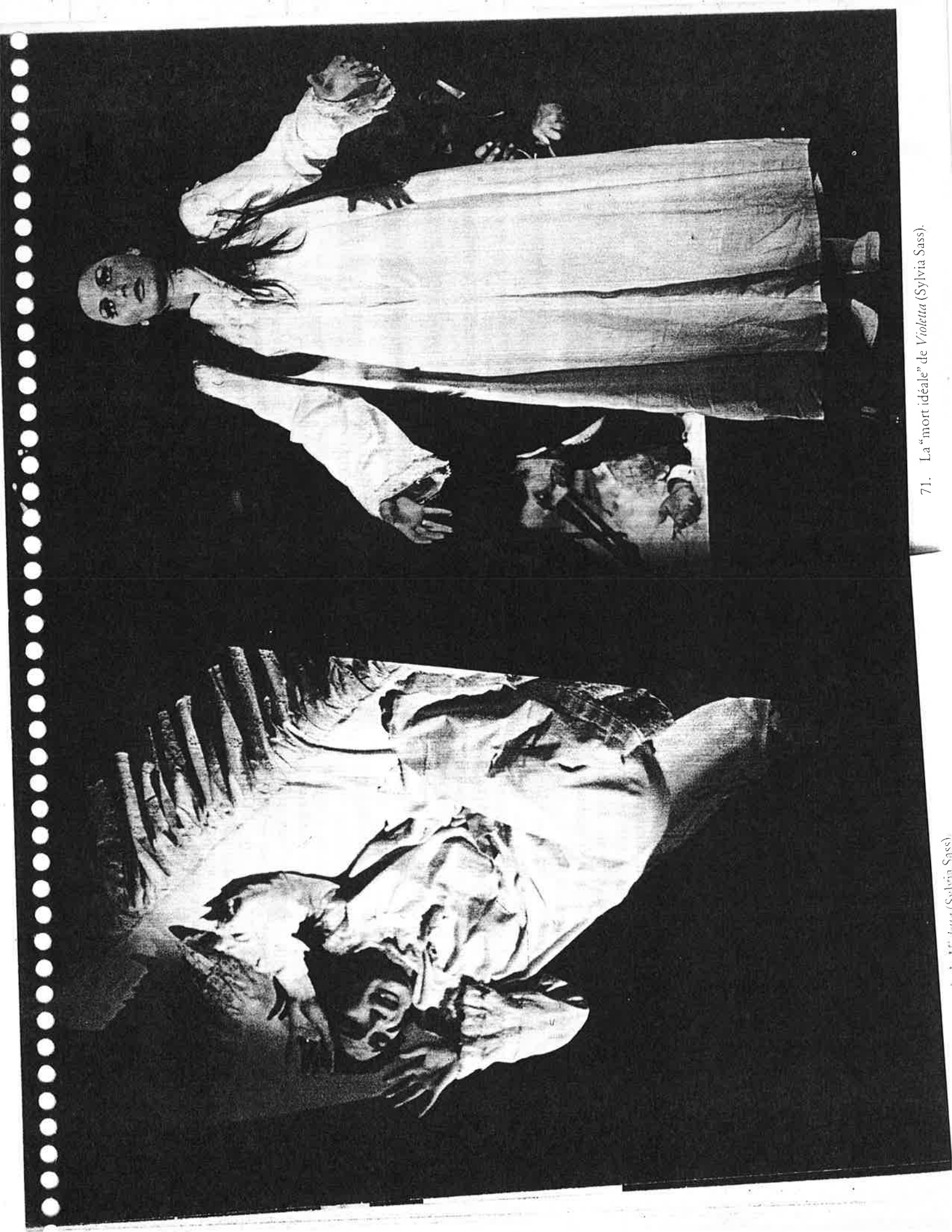


67. Le couronnement d'*Aménée*.

69. Page de droite : la libération de *Fidélus*.

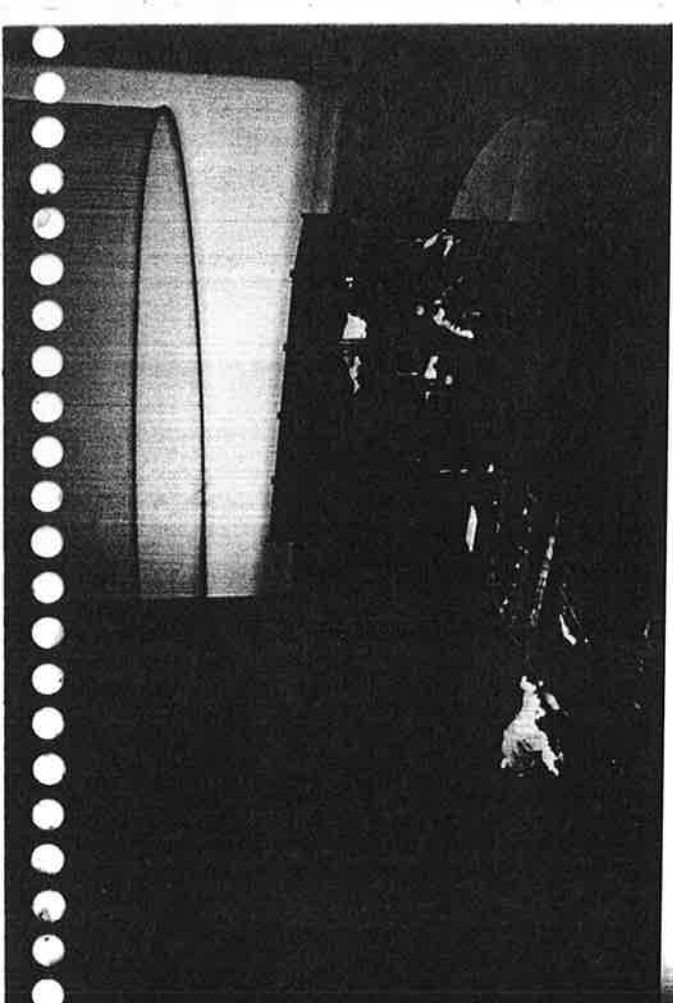
68. La métamorphose d'*Alina*.





71. La "mort idéale" de *Violetta* (Sylvia Sass).

Sylvia Sass (Sylvia Sass)



73. Le "colin-maillard" de *Madame Butterfly*.

74. La "marelle" de *Faust*.



75. Page suivante : le "navire" de *Miloune*.



72. Le guignol de *L'Heure espagnole*.

Madame Butterfly



I. Analyse

A Nagasaki, au début du siècle

ACTE I : *Sur la colline, près de Nagasaki. Une maison japonaise.*

Par l'intermédiaire de Goro, interprète et entremetteur, l'officier de marine américain Pinkerton achète une maison, et épouse Cio-Cio-San, une geisha de quinze ans. Il confie au Consul Sharpless son intention de profiter de la souplesse de la loi japonaise pour satisfaire un caprice. Butterfly paraît avec ses amis, ses parents, l'officier du registre et le Commissaire impérial. Elle avoue à Pinkerton qu'elle s'est convertie au christianisme. La cérémonie est rapidement expédiée, et la fête est troublée par l'oncle de Cio-Cio-San, bonze, qui vient dénoncer la trahison de la jeune fille ; elle est reniée par sa famille, et Pinkerton l'entraîne dans la maison.

ACTE II : *l'intérieur de la maison de Butterfly.*

Butterfly est seule depuis trois ans. Elle a un fils et se trouve dans la misère, mais garde l'espoir que Pinkerton reviendra comme il l'a promis, et repousse les avances du riche prince Yamadori. Sharpless vient lire une lettre de rupture de Pinkerton, mais Butterfly refuse d'y croire, et le Consul n'a pas le courage de lui annoncer le mariage de l'officier avec une Américaine.

naturellement un Américain, car le mythe de l'Amérique toute-puissante était encore beaucoup plus présent qu'aujourd'hui. Le drame se situe au Japon, au tournant du siècle, mais son héroïne est avant tout un personnage de Puccini apparenté à la « Mimi » de *La Bohème*, à Minnie de *La Fanciulla*, avec des sentiments et des raisonnements bien italiens, ou simplement humains. »

Jorge LAVELLI. « L'evidenza della situazione »
(Programme de l'Opéra de Paris, propos recueillis).

3. Scénographie

La « monotonie » de l'unité de lieu, et le relatif statisme de l'opéra sont animés par l'ascension et la descente d'un grand cylindre de tulle, qui éclairent la situation des personnages et rythment la vie intérieure de Butterfly, ainsi que par les variations de l'ouverture du fond de la scène sur le « monde extérieur ».

Au lever du rideau, on découvre le plan d'une maison projetée sur un grand cylindre : Goro, à l'aide d'une baguette, en explique le « fonctionnement » à Pinkerton. Le fond et les côtés sont laqués noir, évoquant — comme dans *la Traviata* — l'idée d'une « boîte » fermée.

A l'entrée de Butterfly, le cylindre se lève, découvrant Suzuki en prière sur un petit podium relié au plateau par quelques marches. Sur ce socle, une table qui servira d'autel, et un paravent-miroir qui contribue à fermer l'espace de jeu.

A Paris, une trappe débouche sur le socle, une autre derrière (remplaçant les deux trappes latérales par lesquelles se faisaient les entrées à Milan) : elles suffisent à créer l'idée de « sommet ».

Après la fuite des invités, et au moment de la sortie de Suzuki, un autre cylindre descend sur le socle, transparent, qui signifie l'intimité de Butterfly et de Pinkerton. Le fond de la scène s'ouvre partiellement sur un réseau de lumières.

Au II^e acte, le cylindre toujours baissé est encombré des objets familiers, des « fétiches » de Butterfly : il constitue cette fois la prison de l'héroïne.

Goro, Sharpless et Yamadori restent à l'extérieur du cylindre pendant que, dans la cage, se dressent des pantins à leur image.

Le cylindre remonte à l'arrivée du navire, et le fond de la scène s'ouvre complètement sur l'écran lumineux. Avant

l'intermezzo qui relie les deux derniers actes, le cylindre retombe.

Au III^e acte, l'espace est à nouveau nu. L'action se déroule à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du cylindre, qui se relève à la mort de Butterfly, laissant l'enfant seul, les yeux bandés, tournant sur lui-même en un colin-maillard dérisoire, au milieu du plateau désert.

« La scène encadrée de grands panneaux noirs, se présente comme une boîte de laque. Au milieu, trois marches donnent accès à une plate-forme ronde surmontée d'un podium plus petit, et d'une table, le tout laqué noir. Un paravent miroir délimite l'espace de jeu. Dans la production de la Scala, deux ouvertures latérales dans le plancher du plateau servaient de voie d'accès pour les personnages. Ce dispositif donnait l'illusion qu'ils montaient une colline et l'aire de jeu s'en trouvait davantage isolée.

« Le plateau de l'Opéra de Paris ne dispose pas des mêmes données techniques et il a fallu pallier à cet inconvénient par des éclairages qui tracent un chemin de lumière de chaque côté de la plate-forme.

« A l'implantation fixe s'ajoutent deux cylindres mobiles. L'un est en matière plastique et on y voit dessiné le plan d'une maison. L'autre est en tulle blanc et les éclairages permettent de créer ou d'annuler l'espace approprié à la situation psychologique.

« Au dépouillement total du décor s'ajoutent des costumes imaginaires qui nous rappellent l'Extrême-Orient. Aucune contrainte géographique n'est imposée, tout vise à concentrer l'attention du public sur le contenu dramatique et musical de l'œuvre. »

(programme de l'Opéra de Paris.)

4. Les personnages

« Il faut voir Butterfly comme une très jeune fille qui s'est accrochée au symbole enchanté de l'aventure. C'est une geisha de quinze ans, donc l'une de ces jeunes filles du milieu pauvre ayant reçu une éducation qui leur permet d'aller divertir les riches en chantant et dansant. Certaines iront même jusqu'à la prostitution. Pour Butterfly, Pinkerton est exactement le Prince Charmant. Il concrétise tous ses rêves et elle ne sortira plus de cet univers-là. Pinkerton, avec un degré de conscience variable, joue un jeu assez cruel : il s'offre cette jeune fille en organisant le simulacre du mariage. Il n'y croit pas, elle y croit complètement. C'est l'équivoque fatale. Personne en dehors de Butterfly ne croit à la mascarade, mais elle y croit totalement, au point de renoncer à sa religion. Le fait que Butterfly s'engage complètement dans l'aventure sentimentale me semble plus italien qu'oriental. Il fallait donc dès le départ suggérer cette idée d'achat et d'abandon. L'achat se voit, car Butterfly est présentée dans une sorte de panier, comme un cadeau précieux. C'est à la fois le symbole du cadeau et celui de tout l'univers qu'elle apporte avec elle, univers d'ailleurs réduit à quelques objets, lourds de signification : le sabre de son père pour faire harakiri éventuellement, la statue de Bouddha auquel elle a pourtant renoncé, et ses jouets d'enfant. Le monde qui va se refermer sur elle, et qu'illustre la maison montrée sur plan par Goro à Pinkerton, sera un instant partagé par celui qu'elle aime. Après son départ, elle y reste seule. Elle continue à rêver en refusant tout contact avec la réalité. Ce n'est pas un rêve romantique et sombre, mais un rêve en pleine lumière. L'image du monde réel lui est devenue

Alcina

inaccessible, les personnages de la vie courante qui l'entourent existent mais ne parviennent plus jusqu'à elle. C'est pourquoi nous n'en voyons plus que l'image reçue par quelqu'un qui ne s'intéresse plus à eux. Seule la tête demeure visible, mais plus le corps, les membres. »

Jorge LAVELLI. (*Lyrica*, juin 1978).

« La résolution dramaturgique et scénique du troisième acte a posé des problèmes particuliers. Les personnages apparaissent comme sur un échiquier, ils ont un rôle à jouer, gênant, mais nécessaire. Ils reviennent avec leurs remords, leur mauvaise conscience, leur maladresse et le risque d'une certaine familiarité et petitesse était latent. Mais la musique que Puccini a donnée à cette situation ouvre un univers plus large et plus profond.

« Une situation cruellement réaliste nous est montrée à travers les sentiments de Butterfly. Kate Pinkerton, cette femme d'un autre monde, est comme une menace constante et pourtant lointaine. Elle intervient à peine, mais, à travers Butterfly, elle occupe le devant de la scène, passe sans parler, s'impose en gros plan, aussi bien aux spectateurs qu'à Butterfly. La situation devient presque insoutenable. Butterfly ne peut plus nier la réalité, alors elle meurt. Elle retrouve la tradition de ses ancêtres quand elle place son rêve et son sens de la fidélité au même niveau que l'honneur. La mort ne nous surprend pas, elle est présente dès les premières mesures, elle se précise dans la réaction de Butterfly quand Pinkerton s'intéresse au sabre, elle accompagne Butterfly tout au long de son cheminement et se concrétise finalement sans aucun geste.

Butterfly meurt de froid, de solitude, d'amour. »

Jorge LAVELLI. (programme de l'Opéra de Paris).

I. Analyse

ACTE I.

Bradamante, femme de Ruggiero, arrive, déguisée en homme, sous le nom de Ricciardo, dans le royaume de la sorcière Alcina, qui retient Ruggiero prisonnier. Ce dernier, sous le charme d'Alcina, ne reconnaît pas Bradamante, dont s'éprend Morgana, sœur d'Alcina, éveillant ainsi la jalousie d'Oronte, commandant des armées d'Alcina.

Le jeune Oberto est également à la recherche de son père, que la magicienne, qui transforme ses anciens amants en animaux, a métamorphosé en lion.

ACTE II.

Melisso, compagnon de Bradamante, donne à Ruggiero un anneau qui peut l'aider à rompre l'enchantement. Bradamante essaie à nouveau de se faire reconnaître de son mari, qui retrouve peu à peu ses sentiments pour elle. Alcina invoque les spectres à son aide, mais Ruggiero s'efforce de la rassurer.

Oronte révèle à Alcina les projets de fuite de Ruggiero. Alcina avoue son impuissance à le retenir.

Alcina, qui a perdu ses pouvoirs, s'abandonne à la douleur. Oronte repousse Morgana qui, ayant appris l'identité de Ricciardo, essaie de reconquérir son amant. Alcina ordonne perfidement à Oberto de tuer le lion qui s'approche de lui, mais le jeune homme, devinant qu'il s'agit de son père, refuse d'obéir. Cependant, Ruggiero, armé par Melisso et Bradamante, défait l'armée d'Alcina, et brise l'urne des enchantements : l'île se métamorphose, et les victimes de la magicienne vaincue retrouvent leur forme première.

2. Conception d'ensemble

« Le point de départ d'*Alcina* est un épisode de l'*Orlando Furioso*, histoire d'une magicienne qui impose son amour à travers la sorcellerie. Ce qui paraît le plus intéressant est de chercher pourquoi cette femme est incapable d'exercer autrement son pouvoir dans sa course frénétique vers un bonheur qu'elle ne sait comment atteindre. Alcina se sert de l'artifice et, quand elle se trouve dans l'incapacité de provoquer la séduction, elle transforme les hommes en bêtes féroces. Mais peu à peu, Alcina se voit confrontée à sa propre solitude, à son intime souffrance. Ruggiero, son amant, réussit à rompre l'enchantement et à débarrasser l'île de l'envoûtement exercé par la sorcière. Les personnages de l'histoire retrouvent ainsi leur propre identité. La conclusion morale s'impose : le bien triomphe sur le mal.

« Une démarche plus complexe cependant se dégage, quête outrancière d'un bonheur toujours fuyant : rapprochement bien précis avec un XVIII^e siècle vacillant. Jeux d'amour et de frustrations mélangés aux intrigues sinueuses. Dans ma démarche, la dramaturgie prend le pas sur les changements spectaculaires. Le rêve et les phantasmes des personnages nous mènent aux secrets de leurs états d'âme. Cette île idyllique isole nos héros et les place à l'écart de leur temps. On pense à la *Tempête* de Shakespeare. Les lois de la nature et celles établies par les hommes ne sont pas les mêmes. On trouve des interférences entre ce XVIII^e siècle de Haendel, un Moyen Age fictif et lointain et une préoccupation romantique shakespearienne. »

Jorge LAVELLI (programme du Festival d'Aix, 1978).

« Alcina est une sorte de sorcière. Elle vit dans des contrées éloignées où elle fait sa propre loi. On peut imaginer aisément que cette femme prend une sorte de revanche sur la vie. Peut-être a-t-elle échoué en amour, car elle utilise ses moyens de sorcière pour s'approprier des amants. Elle crée une sorte d'emprise sur les êtres qui arrivent dans ces contrées, dans cette île, et elle les séduit par des moyens qui lui sont particuliers, par sorcellerie. (...)

« On retrouve chez Haendel la même virilité que chez Mozart, car à travers les airs, s'exprime une psychologie. Alcina est finalement un personnage malheureux, pas seulement méchant. C'est cela qui intervient dans la musique. Cette musique donne une chance au personnage qui peut devenir attachant. »

Jorge LAVELLI, (*Lyriza* mai, 1978, propos recueillis par Edith Walter.)

Carmen

I. Analyse

A Séville et dans les environs autour de 1820.

ACTE I : *Une place à Séville.*

Des soldats regardent « passer les gens ». Micaëla s'approche, à la recherche de Don José, puis s'éloigne pour échapper aux plaisanteries des soldats. La garde montante arrive, commandée par le lieutenant Zuniga et le brigadier Don José, dont la conversation est interrompue par la sortie des cigarières. Carmen entre la dernière, et lance à José une fleur qu'elle portait à son corsage. La scène se vide à nouveau.

Micaëla reparait, apportant à Don José un message de sa mère, que les jeunes gens évoquent ensemble. Elle se retire. Des cris éclatent dans la manufacture : au cours d'une querelle, Carmen a blessé une de ses compagnes de travail. Zuniga l'interroge, et la fait arrêter, chargeant Don José de la conduire en prison. Mais elle séduit le brigadier, qui la laisse échapper.

ACTE II : *La taverne de Lillas Pastia, près des remparts de la ville.*

Lillas Pastia tente de faire comprendre à Zuniga et aux autres officiers qu'il est temps de se retirer. Survient Escamillo, vainqueur des courses de Grenade, qui se montre sensible au charme de Carmen.

Tous sortent, Carmen reste seule avec Mercedes et Frasquita. Lillas Pastia introduit le Dancaïre et le Remendado, qui proposent aux trois femmes une affaire de contrebande. Carmen refuse parce qu'elle attend Don José, qui doit sortir de prison le jour même, mais promet de lui demander de se joindre à eux.

Lorsque José arrive, Carmen danse pour lui, mais est interrompue par les clairons qui sonnent la retraite : elle tente de retcñir le brigadier, qui, tout en l'assurant de son amour, refuse de dcserter. Zuniga revient à cet instant, se bat avec José, est maîtrisé par les contrebandiers ; José n'a plus le choix ; il se joint à eux.

ACTE III : *Un endroit désert dans la montagne.*

Les contrebandiers font une halte. Carmen et José se disputent ; les trois femmes tirent les cartes, qui annoncent la mort à Carmen.

Tous s'éloignent, José reste pour monter la garde. Entre Micaëla, qui domine sa peur, pour tenter d'arracher José aux contrebandiers, et à Carmen. Elle se cache à l'arrivée d'Escamillo, venu rejoindre Carmen. Les deux hommes se battent, Carmen intervient. Le torero se retire, en invitant tout le monde aux courses de Séville.

On découvre Micaëla, qui apprend à José que sa mère est mourante. José la suit.

ACTE IV : *A Séville, à l'entrée des arènes.*

La foule acclame les participants à la corrida. Mercedes et Frasquita préviennent Carmen que José la cherche ; Carmen décide de l'attendre.

José parait, déraît, suppliant ; Il s'humilie devant Carmen, qui le repousse, et le défie en lui jetant la bague qu'il lui avait offerte. José la tue.

« C'est l'ouvrage le plus important du XIX^e siècle français, malgré le massacre qu'en ont fait les librettistes qui ont beaucoup atténué la noirceur du roman par leur esprit boulevardier, par leurs idées conventionnelles sur les personnages, notamment ceux qu'ils ont inventés, Escamillo et Micaëla, pour rassurer le public de l'Opéra-Comique qui ne demandait que cela. Mais la synthèse musicale que réalise Bizet dépasse complètement le folklore-distraction, il a une idée personnelle de l'Espagne, qui lui permet d'aller immédiatement à l'essentiel (...). Sa *Carmen* présente les structures musicales les plus puissantes, les plus toniques de la production lyrique française du XIX^e siècle. »

Jorge LAVELLI (programme de l'Opéra du Rhin,
propos recueillis par Danièle Maier).

Carmen est la première mise en scène lyrique de Lavelli dans laquelle le dispositif scénique change complètement à chaque acte.

Au I^{er} acte, des ouvertures laissent apercevoir l'intérieur de la caserne (côté Jardin) et de la fabrique (au fond) ; la « place » est un « couloir » surélevé, percé d'un écran où l'on voit défiler la foule. Le II^e acte se déroule dans un hangar de tôle, éclairé de quelques ampoules nues, avec des meubles dépareillés, et une petite scène côté Cour ; une corde est tendue dans le fond. Le décor du III^e acte est une simple pente nue, percée d'une trappe par où émerge José pendant sa garde, et entourée d'un cyclorama fortement éclairé. Les contrebandiers descendent en spirale, enchaînés par une corde qui évoque les « lacets » de la montagne. Mais dans la seconde partie de l'acte, où les personnages s'affrontent directement, un chemin lumineux rectiligne se dessine le long de la pente.

Au dernier acte, le haut mur de l'arène est percé d'une fente étroite, dans laquelle glisse une « guillotine ». Au début de l'acte, la foule est retenue par des panneaux mobiles, formant une « balustrade » devant laquelle passent Zuniga, Mercedes et Frasquita. Le défilé des toreros a lieu à l'intérieur de l'arène, et n'est aperçu que partiellement de la salle. Dès que Carmen et Don José sont seuls, un chemin lumineux se projette dans l'axe de l'ouverture de l'arène.

« La mise en scène se déroule sur deux plans : le premier pour Carmen et ceux avec lesquels elle entretient un rapport personnel, direct, le second pour tous ceux, contrebandiers, passants, qui n'ont avec elle qu'un rapport collectif, global. Au premier plan les vrais rapports, l'essentiel, au second plan, dans le lointain,

ou un écho.

« Ainsi, au I^{er} acte, la foule passe au second plan, derrière une sorte de fenêtre-écran de télévision ; au II^e acte, les personnages actifs sont au premier plan dans ce lieu dont l'importance n'est pas d'être un lieu de divertissement, mais une façade qui dissimule l'activité réelle, des rencontres marginales, ici celles des contrebandiers ; de même, le III^e acte n'est pas conçu comme un lieu géographique avec montagne et rochers, mais comme un lieu en soi dangereux : la forte pente qui déséquilibre les personnages est l'image d'un autre déséquilibre, celui des contrebandiers par rapport à la société, celui de Carmen et de José entre lesquels il n'y a plus de rapport ; au IV^e acte, l'anecdote n'apparaît qu'à travers une fente dans l'arène et le rituel de mort qui s'y déroule est comme le reflet de ce qui se passe entre Carmen et José au premier plan et lui donne une dimension plus tragique encore. »

Jorge LAVELLI (programme de l'Opéra du Rhin).

CARMEN

« C'est une femme mythique, une incarnation de la liberté à laquelle tout le monde aspire et qu'il est difficile de saisir. Carmen ne connaît pas l'interdit et l'idée de la liberté qu'elle incarne est celle d'une liberté absolue, parce qu'elle préfère la mort à la perte de sa liberté, parce qu'elle ne tient aucun compte de la liberté des autres. Cette soif absolue, cet excès déclenchaient l'hostilité du public de la création, tout en le rassurant, car le personnage apparaissait comme totalement au-delà des normes, d'une marginalité aussi absolue que sa liberté.

« (...) Carmen est un personnage qui n'a pas de précédent, sauf, peut-être, Don Juan. Ils ont en commun un même désespoir qui leur permet de défier la mort, leur mort est le résultat d'un même sens absolu de la liberté. »

DON JOSÉ

« (...) Il n'a pas la maîtrise de ses propres forces et il rate son initiation à la liberté. Sa rencontre et sa vie avec Carmen constituent les épreuves de cette initiation, mais (...) il est incapable d'assumer sa liberté dans la joie. C'est là qu'apparaît le côté brûlant de Carmen, au sens propre du terme, car les autres s'y brûlent : elle symbolise une aspiration des autres, aspiration qu'ils ne peuvent réaliser car les épreuves sont trop difficiles. »

Jorge LAVELLI (programme de l'Opéra du Rhin).

PARCOURS III

Illustrations

CAHIER I : Réseaux

CAHIER II : Personnages

CAHIER III : Espaces

CAHIER IV : Théâtres et labyrinthes

CAHIER V : Merveilleux et fantastique

CAHIER VI : Dénouements

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Philippe Coqueux : clichés n^{os} 4, 5, 14, 16, 17, 19, 26, 40, 48, 57, 65, 70, 71.

Agence de presse Bernard : clichés n^{os} 6, 8, 15, 18, 24, 35, 36, 42, 45, 46, 49, 50, 52, 56, 63, 66, 68.

Claude Lé-Aub : clichés couverture 13, 21, 33, 60.

Alain Kaiser : cliché n^o 34.

Daniel Keryzaoun : clichés n^{os} 2, 10, 12, 55, 67.

Colette Masson : clichés n^{os} 24, 30, 41, 44, 51, 74, 75.

Pieux Petitjean : clichés n^{os} 3, 9, 11, 37.

Jacques Reboud : cliché n^o 53.

Michel Stuck : clichés n^{os} 7, 22, 27, 28, 69, 1^{er} rabat (portrait de Lavelli) et 4^e de couverture.

Michel Szabo : 20, 23, 25, 32, 58, 62.

E. Piccagliani/Teatro alla Scala : 31, 38, 43, 47, 54, 59, 61, 64, 72, 73.

Yan : cliché n^o 39.

En manière d'épilogue

par

JORGE LAVELLI

I.

Dans les principes, les points de vue, les partis pris qu'Alain Satgé a analysés ici, une constante m'apparaît : ces parcours, ces chemins, ces gestes portent la mort en eux. C'est peut-être la caractéristique principale de ce que j'aime à dire, avec mon écriture propre. Cette écriture ne se fixe que dans la mémoire de quelques-uns, et tout le monde sait qu'il n'y a rien de plus fragile que la mémoire. Un geste qui ne se fixe nulle part est un geste destiné à mourir. Il en va de même de la mise en scène : art de l'instant et de l'éphémère, elle porte ce fardeau inévitable de la mort. Et c'est le fond de mon angoisse, car c'est vers la mort que va toute énergie.

C'est pour cela, peut-être, que je ne peux pas m'arrêter d'« écrire » sur les mêmes thèmes, avec des éclairages différents. Ce qui me plaît chez Tchekhov et Shakespeare ; ce qui me plaît chez Stendhal et chez Balzac — ce qui me plaît surtout chez Mozart : ils parlent toujours de la même chose.

Et moi, je suis un romancier du vide, écrivant sur les cendres, dessinant sur du sable. Comme le mouvement des vagues autour des bateaux, sur l'Océan qu'ils blessent. Une mousse scintillante, écumeuse, bientôt restituée à son corps maternel, à la plénitude des eaux. Oui, ces gestes dont je reconnais le pourquoi et le comment, puisqu'ils sont les miens, sont semblables à ces dessins des eaux volées.

Une chance provisoire de survivre à la mort, c'est, pourtant, de reconstruire le monde à son gré, et la mise en scène (forme d'écriture, de liturgie, de littérature) permet cet exploit. Faut-il préciser davantage la nature de ce langage ? Ce n'est pas facile, car il ne s'agit pas d'un répertoire de formules toutes prêtes. Il y a d'abord l'espace, cette page en blanc sur laquelle va s'inscrire toute la géométrie du monde ; plus il est vaste, mieux il pourra accueillir les foules, mieux il pourra montrer la petitesse et la solitude de mes personnages. Ces foules, ces personnages, je voudrais toujours les situer, les examiner de près sous un éclairage qui ne dissimule pas leurs imperfections ni leurs angoisses. A tout « romantisme » de théâtre, je voudrais toujours opposer un lyrisme profond, fait de souffrance réelle et de rêve éveillé. Dans cet espace et sous cette lumière, mes personnages doivent payer de leur personne le droit à l'existence ; dans cet espace et sous cette lumière, ils poursuivront une aventure qui devra justifier leur raison d'être, de vivre, de continuer. Ils ne sont pas jugés d'avance ; quoi qu'ils fassent, quoi qu'ils pensent, ils auront leur chance. Peu importe qu'ils meurent ou non : ils se sont donné pour but de se défendre du néant, même s'ils doivent s'inventer une résurrection, comme dans la Traviata, dont le dernier geste, la dernière énergie nous renvoie à une autre vie, hypothétique ; ou encore, à cette forme permanente de non-mort, et de non-vie, qu'est sa survie fictive dans la mémoire collective.

Ainsi, de lieux fermés et oppressants à des espaces sans frontières, ils parcourent un chemin où tout peut leur arriver. A demi enterrés ou survolant l'espace, se défendant des autres même par le rêve, ils voudraient généreusement donner au monde leur énergie, leur amour, leurs souffrances. Ils regardent le monde et se laissent regarder — le plus souvent d'un œil critique : au croisement des ces regards, ils essaient de comprendre la situation qu'ils subissent.

Car ils sont toujours le produit d'une situation, ils ne sont jamais abstraits ou symboliques, et je ne les imagine jamais d'un seul trait. Dans cet espace et cette lumière mêlés, ils écrivent leur histoire comme nous tous, persuadés que tous ces gestes et tous ces cris les aideront à survivre.

Entre le geste qui se fait et le regard qui le recueille se creuse ce temps de l'histoire, ce temps de la mort, qui m'intéresse plus que tout, car il est en même temps le moment de la vie dans sa splendeur, et de la naissance immédiate de la nostalgie : le moment privilégié du théâtre.

Le théâtre reprend à son compte une ré-écriture de l'histoire en re-présentant l'expérience du monde, ce spectacle à regards démultipliés. Ne voulant pas séparer cette notion de théâtralité de l'expérience collective, je m'applique à déchiffrer le monde en le regardant et en le faisant regarder par mes personnages ; c'est-à-dire à faire capter la vitalité et l'énergie d'un geste jusqu'à la mort, en le faisant enregistrer à la fois par ceux qui vivent sur le plateau, et par ceux qui vivent dans la salle. Formidable conflit d'« expériences », qui est à mon sens l'origine même de l'histoire. Sans regard, et sans enregistrement — sans histoire —, la vie n'a aucun sens, la mort est absolument reine. C'est finalement le regard qui comptabilise les moments d'énergie — jusqu'à la mort de cette énergie, jusqu'au bout de cet accomplissement de soi que constitue un geste. Si tout geste est voué à la mort, c'est paradoxalement la perception de cette mort qui engendre l'émotion — et une nouvelle énergie : métamorphose circulaire qui nous parle du monde comme d'un incessant devenir.

Mais il reste encore le geste ultime : le rideau final, qui termine toute mise en scène, qui nous remet à distance, à nos places de personnages « actifs », et nous rappelle que nous ne sommes plus dans la fiction des autres. C'est le geste qui meurt définitivement pour éveiller notre plus intime lucidité.

Jorge LAVELLI

Appendices

Chronologie générale

Jorge LAVELLI est né à Buenos Aires (Argentine).
Études secondaires et de sciences économiques, puis de Théâtre à Buenos Aires et à Paris (Université du théâtre des Nations).
Il est naturalisé Français.

Théâtre dramatique et lyrique

1961/63

Spectacles expérimentaux et de recherche.

1963

Grand prix du Concours des jeunes compagnies avec LE MARIAGE de Witold Gombrowicz (création).

LE MAGICIEN PRODIGIEUX, de Calderon, au Festival de Liège.

1964

LE MARIAGE, au Théâtre Récamier, puis au Festival de Berlin, Film pour la T. V.

DIVINES PAROLES, de Valle Inclan, à Buenos Aires (Argentine).

1965

ENCHAÎNÉS, de O'Neill, au Théâtre Récamier.

YVONNE, PRINCESSE DE BOURGOGNE, de Witold Gombrowicz (création), au Festival de Venise et à l'Odéon Théâtre de France.

1966

PIQUE-NIQUE EN CAMPAGNE, d'Arrabal, et LE COSMONAUTE AGRICOLE, de René de Obaldia (création), à la Biennale de Paris.

LA PRINCESSE ET LA COMMUNIANTE, d'Arrabal, au Théâtre de Poche.

SPECTACLE COPI-ARRABAL, au Bilboquet, Paris.

LE COSMONAUTE AGRICOLE, d'Obaldia, Théâtre de Lutèce.

L'ÉCHANGE, de Claudel, au Théâtre Daniel-Sorano de Vincennes.
IL EST ARRIVÉ, de Bulatovic (création), au Théâtre de l'Atelier, Genève.
INSULTE AU PUBLIC (création), de Peter Handke, au Nouveau Théâtre de Poche de Bruxelles.

1967

L'ARCHITECTE ET L'EMPEREUR D'ASSYRIE (création), d'Arrabal, au Théâtre Montparnasse-Bary.

MÉDÉA, de Sénèque, adaptation de Jean Vauthier (création), à l'Odéon Théâtre de France et au Festival de Royan et d'Avignon.

LE TRIOMPHE DE LA SENSIBILITÉ, de Goethe (création), au Festival d'Avignon et à l'Odéon Théâtre de France.

YVONNE de Gombrowicz (Zurich).

LA JOURNÉE D'UNE RÊVEUSE, de Copi (création), Théâtre de Lutèce.

1968

BEAUCOUP DE BRUIT POUR RIEN, de Shakespeare, au Théâtre de la Ville.

1969

LE CONCILE D'AMOUR (création), d'Oscar Panizza, Théâtre de Paris.

LES ANABAPTISTES, de Dürrenmatt, au Grand Théâtre de Genève.

ORDEN, de Bourgeois et Arrigo (création), au Festival d'Avignon et aux Halles de Paris.

1970

LE PROCÈS, Opéra de Von Einem (création), à l'Opéra d'État de Vienne.

LE BORGNE EST ROI, de Carlos Fuentes (création), au Festival de Vienne, Avignon et l'Espace Cardin, Paris.

JEUX DE MASSACRE, de Ionesco (création), au Théâtre Montparnasse, Prix de la Critique.

1971

L'ARCHITECTE ET L'EMPEREUR D'ASSYRIE d'Arrabal au Stadt Theater de Cologne, Allemagne.

SPECTACLE OBALDIA (New York).

OPÉRETTE de Gombrowicz Schauspielhaus Bochum Allemagne Fédérale.

1972

YVONNE de Gombrowicz, Théâtre Municipal de Buenos Aires, Argentine.

L'ÎLE POURPRE de Boulgakov, Théâtre de la Ville, Paris.

L'ARCHITECTE ET L'EMPEREUR D'ASSYRIE d'Arrabal au Stadtische Bühnen de Nuremberg.

1973

C'ÉTAIT HIER de Harold Pinter (création), Théâtre Montparnasse.

L'HOMOSEXUEL de Copi (création), Cité Universitaire.

BELLA CIAO (création) Arrabal, T.N.P.

1974

LA MOUETTE de Tchekov Théâtre Municipal de Rio (Brésil).

LES 4 JUMELLES de Copi, Palace Paris.

LA GUERRE DE MILLE ANS d'Arrabal, Nuremberg.

1975

IDOMENEO de Mozart, Théâtre Musical d'Angers.

FAUST de Gounod, Opéra de Paris.

LE CARNIVAL DE VENISE de Campra, Festival d'Aix-en-Provence.

L'HEURE ESPAGNOLE, L'ENFANT ET LES SORTILÈGES de Ravel, Teatro Alla Scala Milan.

SUR LE FIL d'Arrabal, au Théâtre de l'Atelier.

1976

LE ROI SE MEURT, de Ionesco à la Comédie Française (Prix Dominique de la mise en scène), Prix de la critique.

LA TRAVIATA de Verdi, Festival d'Aix-en-Provence.

FAUST, Metropolitan Opéra de New York U.S.A.

FAUST, Kennedy Center Washington U.S.A.

1977

PELLÉAS ET MÉLISANDE de Debussy, Opéra de Paris.

LA MANTE POLAIRE, de Rezvani (création), Théâtre de la Ville, Paris.

FIDELIO, Beethoven, Halle aux Grains, Toulouse.

1978

FIDELIO, Beethoven, Théâtre Musical d'Angers.

MADAME BUTTERFLY Teatro Alla Scala Milan, Opéra de Paris.

ALCINA de Haendel, Festival d'Aix.

CARMEN de Bizet, Opéra du Rhin.

Cinéma

1976

ANNIVERSAIRE. Film pour l'émission Réalité et Fiction.

VERDI. Scénario en collaboration avec Carlos Fuentes.

Bibliographie

1970

LAVELLI. Par Philippe Noirs et Colette Godard (Édition Ch. Bourgois)

Spectacles en préparation

Mai 1979 :

L'ENFANT ET LES SORTILÈGES (Ravel) et OEDIPUS REX (Stravinsky), à l'Opéra de Paris.

Juillet 1979 :

LES NOCES DE FIGARO (Mozart) au Festival d'Aix-en-Provence.

Opéras filmés

IDOMÉNÉE : P. Masson (FR 3 Lille).
 FAUST : Y.A. Hubert (A 2).
 LE CARNAVAL DE VENISE : Y.A. Hubert (TF 1).
 LA TRAVIATA : Y.A. Hubert (A 2).
 FIDELIO : J. Manceau (FR 3 Marseille).
 ALCINA : Y.A. Hubert (A 2).
 CARMEN : M. Rabinowsky (TF 1).

La plupart des opéras mis en scène par Lavelli ont donc été filmés, avec des bonheurs divers. Rêvons un peu : pourquoi ne pas imaginer un « cycle Lavelli » à la télévision, qui donnerait lieu à des rapprochements passionnants, et permettrait de mettre en évidence les constantes d'un style, et l'unité d'une vision du monde ?

Chronologie et distribution des opéras

1975 : ANGERS, ORLÉANS, GRENOBLE, PARIS (Théâtre des Champs-Élysées).

Mozart : IDOMÉNÉE :

Décor et costumes de Max Bignens.

John Brecknock / David Rendall (Idomeneo), Patricia Wells / Silvia Balcani (Ilia), Linda Esther Gray / Krystyna Kujawska (Electra), Anna Pashley / Sylvia Lindenstrand (Idamante).

Direction musicale : Diego Masson.

1975 : PARIS (Opéra), reprises en 1976 et 1978. NEW YORK et WASHINGTON, 1977.

Gounod : FAUST :

Décor et costumes de Max Bignens.

Nicolai Gedda / Alain Vanzo (Faust), Mirella Freni / Valérie Masterson / Eliane Lublin (Marguerite), Nicolai Ghiaurov / Roger Soyer / Jacques Mars (Méphisto), Jocelyne Taillon (Dame Marthe), Renée Auphan (Siebel), Yves Bisson / Robert Massard (Valentin), Jean-Louis Soumagnas / Fernand Dumont (Wagner).

Direction musicale : Michel Plasson.

1975 : AIX-EN-PROVENCE, Festival, Palais de l'Ancien Archevêché.

Campra : LE CARNAVAL DE VENISE :

Décor et costumes de Claudio Segovia.

Christiane Eda-Pierre (Isabelle, une ombre), Roger Soyer (Léandre, Pluton), Christiane Château (Léonore), Michel Philippe (Rodolphe, l'Ordonnateur, le Carnaval), Martine Dupuy (Eurydice), Véronique Diestchy (Minerve, la Fortune), Bruce Brewer (Orphée, l'Esclavon, l'Arménien, le Premier Musicien), Iris Scacchieri (danseuse soliste).

Direction musicale : Michel Plasson.

1975 : *MILAN* (Teatro alla Scala), repris en 1976.

Ravel : L'HEURE ESPAGNOLE :

Décor et costumes de Max Bignens.

Viorica Cortez / Nadine Denize (Concepcion), Luigi Alva / Ernesto Palacio (Gonzalve), Jean Girardeau / Carlos Gaifa / Gerald English (Torquemada), Renato Capecchi / René Massis (Don Inigo), Jacques Mars (Ramiro).

L'ENFANT ET LES SORTILÈGES : Décor et costumes de Max Bignens.

Maria Fausta Gallamini (L'Enfant), Regina Sarfaty / Stefania Malagù (la Mère), Helga Müller-Molinari / Norma Lerer (la Tasse chinoise et la Libellule), Arleen Auger / Slava Taskova-Paoletti (le Feu, Le Rossignol, la Princesse), Mariella Adani (la Bergère, la Chatte), Franca Fabbri (la Chauve-souris), Jeda Valtriani (la Chouette), Edith Martelli (l'Écurie), Milena Pauli (une Pastourelle), Nella Verni (un père), Arturo Testa / Otello Borgonovo (le Fautéuil, un arbre), Jean-Christophe Benoit / Léo Nucci (l'Horloge comtoise, le Chat), Gerald English / Carlo Gaifa (la Thètière, le Petit Vieillard, la Rainette).

Direction musicale : Georges Prêtre.

1976 : AIX-EN-PROVENCE, Festival, Palais de l'Ancien Archevêché. Puis

1977 PARIS, BORDEAUX, MARSEILLE, TOULOUSE, ROUEN, ANGERS.

Verdi : LA TRAVIATA : Décor et costumes Max Bignens.

Sylvia Sass / Maria Chiara / Lyane Sukis / Horiana Branisteanu / Arzuko Azuma / Milena dal Piva (Violetta), Gyula Littai / Richard Karczykowsky / Renzo Casellaro / Vasil Moldoveanu / David Rendall / Franco Tagliavini (Alfredo), Iouri Mazourok / Robert Massard / Lajos Miller / Renato Bruson (Germont), Ferruccio Furlanetto (le médecin), Jacques Trigeau (le baron), René Franc (Gaston), Xavier Tamalet (le Marquis), Catherine Ciesinski (Annina), Ellen Phillips (Flora).

Direction musicale : Michel Plasson / Diego Masson.

Chorégraphie : Iris Scacchieri.

1977 : PARIS (Opéra), reprise en 1978.

Debussy : PELLEAS ET MELISANDE :

Décor et costumes Max Bignens.

Frederica Von Stade / Eliane Manchet (Melisande), Richard Stilwell (Pelléas), Gabriel Bacquier (Golaud), Jocelyne Taillon (Geneviève), Roger Soyer / John Macurdy (Arkel).

Direction musicale : Lorin Maazel / Serge Baudo.

1977 : TOULOUSE, Halle aux grains. 1978 ANGERS.

Beethoven : FIDELIO.

Décor et costumes Max Bignens.

Maria Slatinaru / Margit Erse (Léonore), Eliane Lublin (Marceline), Guy Chauvet / Ludovic Spiess (Florestan), Raimund Hrcincx (Pizarro), Manfred Schenk (Rocco), David Sundquist (Jacquino).

Direction musicale : Michel Plasson / Diego Masson.

1978 : MILAN (Teatro alla Scala), PARIS (Opéra).

Puccini : MADAMA BUTTERFLY :

Décor et costumes Max Bignens.

Teresa Zylis-Gara / Elena Mauti-Nunziata (Cio-Cio-San), Franco Tagliavini (Pinkerton), Tom Krause (Sharpless), Jocelyne Taillon (Suzuki), Michel Sénéchal (Goro).

Direction musicale : Georges Prêtre.

1978 : AIX-EN-PROVENCE, Palais de l'Ancien Archevêché.

Haendel : ALCINA.

Christiane Eda-Pierre (Alcina), Teresa Berganza (Ruggiero), Valérie Master-son (Morgana), Ann Murray (Bradamante), François Loup (Melisso), Philipp Langridge (Oronte), Christiane Château (Oberto).

Direction musicale : Raymond Leppard.

1978 : OPÉRA DU RHIN, 1979 : THÉÂTRE DE LA MONNAIE.

Bizet : CARMEN :

Décor et costumes Max Bignens.

Mara Bayulova / Axelle Gall / Naoko Ihara (Carmen), Andrée François / Béatrice Haldas / Eliane Lublin (Micaëla), Georges Liccioni / Moises Parker (Don José), Wladimir De Kanel / Eduard Tumagean (Escamillo), Pierre Thau (Zuniga), Remy Corazza (Remendado), Jacques Trigeau (Dancaire), Paul Guigue (Moralès), Christine Barbaux (Frasquita), Simone Codinas (Mercedes).

Direction musicale : Alain Lombard.

Index

<p>IDOMÉNÉE 30-34; 58; 69; 71-72; 82; 110-112; 122-124; 136-137; 138. 153-162.</p> <p>FAUST 57-58; 59-63; 65; 66; 73-74; 77; 81; 89-90; 102-103; 109; 116; 121; 138; 139. 163-176.</p> <p>CARNAVAL DE VENISE 42-43; 44; 45; 54. 177-184.</p> <p>L'HEURE ESPAGNOLE 70; 72-73; 75; 83-84; 132-133.</p> <p>L'ENFANT ET LES SORTI- LÈGES 69-71; 77; 78; 84-87; 131-132. 185-192.</p> <p>ALCINA 64; 75-76; 88; 105- 106; 112; 116; 130; 138; 140; 150. 235-242.</p>	<p>LA TRAVIATA 46-48; 59; 65-67; 71; 78; 89; 103-104; 105; 107-108; 116. 193-201.</p> <p>PELLÉAS ET MÉLISANDE 50-51; 89; 98-99; 106; 114-115; 117-118; 121- 122; 125-126; 131; 135. 203-215.</p> <p>FIDELIO 49; 53-54; 58; 73; 112. 217-224.</p> <p>MADAME BUTTERFLY 49; 59; 75; 77; 88; 104; 109-110; 122; 125. 225-234.</p> <p>CARMEN 29; 44-45; 67-69; 91- 92; 117-118; 135-136; 139; 150. 243-251.</p>	<p>9</p> <p>11</p> <p>25</p> <p>35</p> <p>37</p> <p>41</p> <p>44</p> <p>49</p> <p>53</p> <p>56</p> <p>56</p> <p>62</p> <p>64</p> <p>65</p> <p>65</p> <p>69</p> <p>71</p> <p>74</p> <p>74</p> <p>76</p> <p>79</p> <p>81</p> <p>88</p> <p>91</p>
<h3 style="margin: 0;">Table des matières</h3>		
<p>AVANT-PROPOS, par Guy Samama</p> <p>PROLOGUE : OPÉRA ET SUBVERSION</p> <p>PARCOURS I : Thèmes et constantes</p> <p>INTRODUCTION : Cercles</p> <p>PREMIÈRE PARTIE : Lectures</p> <p><i>Introduction : Musique et parole</i></p> <p>I. RELIRE</p> <p style="padding-left: 20px;">1. INTÉGRER : LE PROBLÈME DU BALLET</p> <p style="padding-left: 20px;">2. ANIMER : LE PROBLÈME DES INTERLUDES</p> <p>II. DISTANCIER</p> <p style="padding-left: 20px;">1. TRANSDRE</p> <p style="padding-left: 40px;">A. Opéra et Histoire</p> <p style="padding-left: 40px;">B. Ironie et anachronisme</p> <p style="padding-left: 20px;">2. THÉATRALISER</p> <p style="padding-left: 40px;">A. Théâtres sur le théâtre</p> <p style="padding-left: 60px;">Scènes et Balcons</p> <p style="padding-left: 60px;">Draps et Voiles</p> <p style="padding-left: 60px;">Labyrinthes</p> <p style="padding-left: 40px;">B. Théâtre dans le théâtre</p> <p style="padding-left: 60px;">Anneaux</p> <p style="padding-left: 60px;">Tableaux</p> <p>III. FOCALISER</p> <p style="padding-left: 20px;">1. ONIRISME</p> <p style="padding-left: 20px;">2. HALLUCINATIONS</p> <p><i>Conclusion : Musique et mise en scène</i></p>	<p>9</p> <p>11</p> <p>25</p> <p>35</p> <p>37</p> <p>41</p> <p>44</p> <p>49</p> <p>53</p> <p>56</p> <p>56</p> <p>62</p> <p>64</p> <p>65</p> <p>65</p> <p>69</p> <p>71</p> <p>74</p> <p>74</p> <p>76</p> <p>79</p> <p>81</p> <p>88</p> <p>91</p>	

DEUXIÈME PARTIE : Espaces	95
<i>Introduction : Opéra et Signe</i>	97
I. GÉOMÉTRIES : la construction de l'espace	101
1. FIGURES	105
A. Cercles	105
B. Angles	107
C. Lignes	108
2. NIVEAUX	114
A. Mouvements <i>Objets</i>	114
<i>Corps</i>	116
B. Rapports	117
II. MÉTAPHORES : la fonction des objets	119
1. UNE RHÉTORIQUE DE L'OBJET THÉÂTRAL	121
2. TABLES, MIROIRS, VOILES	125
3. COSTUMES	134
<i>Conclusion : Opéra et irrationnel</i>	141
CONCLUSION : LIBERTÉS	143

PARCOURS II : Analyses

IDOMENÉE	153
FAUST	163
LE CARNAVAL DE VENISE	177
L'HEURE ESPAGNOLE, L'ENFANT ET LES SORTILÈGES	185
LA TRAVIATA	193
PELLÉAS ET MÉLISANDE	203
FIDELIO	217
MADAME BUTTERFLY	225
ALCINA	235
CARMEN	243

PARCOURS III : Illustrations

CAHIER I : Réseaux	entre p. 64-65
CAHIER II : Personnages	entre p. 96-97
CAHIER III : Espaces	entre p. 128-129
CAHIER IV : Théâtres et labyrinthes	entre p. 160-161

CAHIER V : <i>Merveilleux et fantastique</i>	entre p. 192-193
CAHIER VI : <i>Dénouements</i>	entre p. 224-225
CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES	252

POSTFACE : EN MANIÈRE D'ÉPILOGUE, par
Jorge Lavelli 255

APPENDICES : Chronologie générale	261
Opéras filmés	264
Chronologie et distributions des opéras	265

INDEX	269
-----------------	-----

