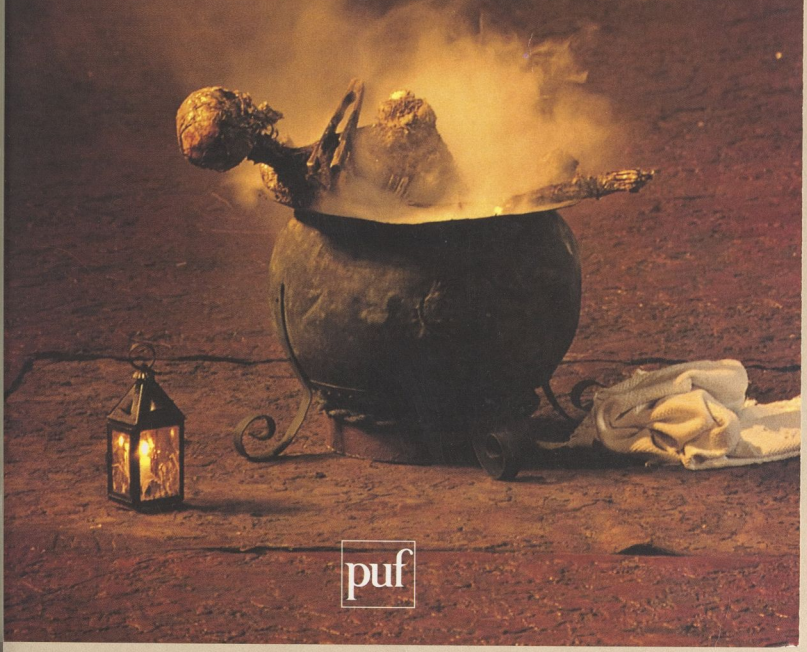
ALAIN SATGÉ

Jorge Lavelli

Des années soixante aux années Colline

Un parcours en liberté



puf

JORGE LAVELLI,

des années 60
aux années Colline

Alain Satgé

JORGE LAVELLI,

des années 60 aux années Colline

Un parcours en liberté

Presses Universitaires de France

Je tiens à remercier particulièrement
Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty
et Dominique Poulange,
dont les remarques et les critiques m'ont été précieuses,
Annabel Poincheval,
pour son travail de documentation, et toute l'équipe de la Colline.

ISBN 2 13 047975 8

Dépôt légal – 1re édition : 1996, octobre

108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

Ouverture :
Le Public, *ou l'invitation au voyage*

L'HUISSIER. – Monsieur.
LE DIRECTEUR. – Oui ?
L'HUISSIER. – Le public est là.
LE DIRECTEUR. – Qu'il entre.

LORSQUE le 7 janvier 1988 le rideau du nouveau théâtre national de la Colline se lève pour la première fois, ces répliques du *Public* de Lorca résonnent comme une invitation. D'emblée, elles confrontent les spectateurs à leur double : le « public » (incarné par quatre « Chevaux blancs », fougueux, juvéniles, puis par trois amis en frac) fait irruption dans le bureau d'un directeur de théâtre, et vient le provoquer en le félicitant ironiquement d'avoir eu le courage de monter *Roméo et Juliette*...

On ne peut imaginer plus belle ouverture pour un théâtre dont le (vrai) directeur-metteur en scène, Jorge Lavelli, a justement décidé qu'on n'y jouerait jamais Shakespeare... Inaugurer la Colline, destinée aux auteurs contemporains, avec la création du *Public*, l'œuvre majeure du théâtre dit « impossible » de Lorca, retrouvée en 1976, offre d'abord le plaisir d'une belle coïncidence. Dans cette pièce qui met en scène le metteur en scène (en fâcheuse posture) et renvoie au public son image (dans laquelle il hésite peut-être à se reconnaître), c'est le théâtre lui-même qui se réfléchit : il s'interroge sur ses pouvoirs, ses limites, sa « vérité » ; et il se dédouble, pour se regarder dans un miroir : le décor qui surgit des dessous, au fond du plateau, est le demi-cercle de loges d'une autre salle, dont nous ne voyons que le dos ; entre les deux théâtres emboîtés s'installe un jeu complexe de reflets et d'échanges : pendant que les acteurs du *Public* jouent devant nous le drame de Lorca, se déroule dans le deuxième théâtre un spectacle invisible, qui redouble celui auquel nous assistons, et que nous ne pouvons reconstituer qu'à partir des commentaires contradictoires du public effrayé, révolté ou furieux. Il s'agit encore de *Roméo et Juliette*, mais un *Roméo et Juliette* dont la représentation provoque le scandale (parce qu'elle se déroule « sous le sable », dans un tombeau ? parce que

Le Public de García Lorca, Maria de Medeiros. © Brigitte Enguerand

Juliette y est remplacée par un homme ? parce que les acteurs y sont mis à mort ?), et déclenche la révolution, comme si c'était sur l'autre scène que se réalisait la destruction du théâtre et de la société revendiquée par les protagonistes du *Public*.

On ne peut se contenter de voir là un jeu baroque de reflets, une « mise en abyme » du théâtre dans le théâtre, comme chez Corneille ou Calderón : la pièce parle moins du même que de l'autre, de la répétition que de la différence. Et si elle joue sur les miroirs, ce n'est pas pour inviter à s'y regarder ou à s'y retrouver, mais à s'y perdre : à passer de l'autre côté.

Plus que le miroir, l'objet emblématique du spectacle pourrait être ce paravent que traversent les protagonistes, et qui les fait changer de corps, de sexe, d'identité : cette métamorphose les introduit, comme en rêve, dans un processus ininterrompu de transformations, à travers les « stations » d'un parcours initiatique (Lavelli a voulu appeler les cinq tableaux de la pièce des « temps ») ; et toute la représentation se déroule comme une grande traversée : un passage du visible à l'invisible, du théâtre « à ciel ouvert » au théâtre souterrain (que Lorca appelle « théâtre sous le sable »), du monde de l'illusion à celui de la vérité, dans lequel les deux publics, le faux et le vrai, celui de la scène et celui de la salle, sont entraînés en même temps. Le titre de la pièce prend alors tout son sens : l'ambition de ce premier spectacle pourrait être d'impliquer le public dans une aventure, de l'introduire et de l'égarer dans un labyrinthe, de l'inviter à un voyage à l'intérieur du théâtre, et de lui-même.

Il s'agit donc bien d'une « ouverture », dans tous les sens du terme. Quand on connaît la méfiance de Lavelli à l'égard des déclarations d'intention et des dissertations sur le théâtre, on est tenté de voir dans son choix un geste qui annonce bien plus qu'une programmation, et plus qu'un programme : on ne peut l'interpréter que comme une sorte de manifeste en acte, à travers lequel le directeur-metteur en scène prend un engagement politique et moral vis-à-vis de son public.

Le premier article en est connu : assumer le risque du théâtre de notre temps. Ce qui ne serait pas si banal quand la plupart des grandes institutions vivent ou meurent de l'inlassable « relecture » des œuvres du répertoire (c'est en… 1966 que Geneviève Serreau parlait du « danger de voir se convertir en théâtrothèques les théâtres de service public, de voir les animateurs se substituer aux auteurs défaillants et faire des spectateurs les gardiens satisfaits des monuments du passé »[1] !). Mais il reste à définir cette « modernité », qui ne saurait se for-

1. *Histoire du « nouveau théâtre »*, Gallimard, « Idées », p. 188.

muler en termes d'écoles, ni même d'esthétique, mais plutôt de sensibilité, voire d'éthique : une éthique dont le principe serait la liberté, liberté des formes, de la dramaturgie, de l'écriture, mais aussi liberté à l'égard des interdits, des tabous, et de ce qu'on pourrait appeler les bienséances du XXe siècle.

Le théâtre comme transgression

Au dernier tableau du *Public*, le (fictif) directeur-metteur en scène, au terme du parcours qui l'a converti à la vérité, donc à la cruauté du « théâtre sous le sable », affronte un prestidigitateur qui incarne l'art de l'illusion :

« LE PRESTIDIGITATEUR. – Qui a jamais pu penser qu'on pouvait briser impunément toutes les portes du drame ?

LE DIRECTEUR. – Mais le drame ne peut se justifier qu'en brisant les portes, que si l'on voit, de ses propres yeux, que la loi est un mur qui se dissout dans la plus petite goutte de sang. »[1]

La pièce de Lorca définit évidemment le théâtre comme transgression : la naissance du théâtre « vrai » passe par la révolution, par la mort peut-être, en tout cas par la destruction du théâtre lui-même, et de toutes les formes anciennes.

On pourrait rapprocher ce propos radical d'un texte écrit par Lavelli vingt ans plus tôt : la « profession de foi » publiée, sous le titre *Éthique*, dans le livre que Dominique Nores et Colette Godard ont consacré au metteur en scène en 1971[2], entre curieusement en résonance avec l'utopie lorquienne du « théâtre sous le sable ». Ce manifeste virulent, cette déclaration de guerre à « l'institution théâtre » se terminait ainsi :

« La révolution théâtrale ne peut naître que de l'éclatement des formes établies, aucune discipline ne doit être épargnée : destruction systématique de tous les codes ; destruction de l'abécédaire et de la procédure ; destruction générale : cela seulement pourra amener le théâtre à une respiration nouvelle.

Participer à la démolition théâtrale, c'est déjà espérer. »[3]

Lavelli a toujours vécu l'acte théâtral comme un geste de rupture, non seulement avec les codes ou les conventions, mais avec les valeurs « culturelles », et avec la Littérature comme monument ou comme musée : il n'a cessé d'affirmer que les chemins de la création n'étaient pas ceux de la culture, et

1. *Op. cit.*, p. 69.
2. Dominique Nores, Colette Godard : *Jorge Lavelli*, Christian Bourgois éd.
3. *Op. cit.*, p. 90.

de lutter contre une conception purement littéraire du théâtre. On pense ici à l'article d'Artaud, « En finir avec les chefs-d'œuvre » (1933) : « Les chefs-d'œuvre du passé sont bons pour le passé : ils ne sont pas bons pour nous. Nous avons le droit de dire ce qui a été dit et même ce qui n'a pas été dit d'une façon qui nous appartienne, qui soit immédiate, directe, réponde aux façons de sentir actuelles, et que tout le monde comprendra »[1] – formule qui pourrait servir d'exergue, un demi-siècle plus tard, au projet de la Colline ; on pense aussi à la Conférence de Gombrowicz qui fit scandale à Buenos Aires en 1947, *Contre les poètes*, dans laquelle l'écrivain partait en guerre contre la « perfection » de l'art, dans un esprit qui paraît aujourd'hui très proche de celui d'Artaud :

> « Il y a deux formes fondamentales d'humanisme diamétralement opposées : l'une que nous pourrions appeler « religieuse » et qui met l'homme à genoux devant l'œuvre culturelle de l'humanité, et l'autre, laïque, qui tente de récupérer la souveraineté de l'homme face à ses dieux et à ses muses. On ne peut que s'insurger contre l'abus de l'une et de l'autre. Une telle réaction serait aujourd'hui pleinement justifiée, car il faut de temps à autre stopper la production culturelle pour voir si ce que nous produisons a encore un lien quelconque avec nous. »[2]

Si le choix du *Public* prend valeur d'exemple, ce n'est pas seulement parce que la pièce traite, au fond, des rapports du théâtre et de la vie, mais aussi parce qu'elle se présente comme le contraire d'un objet fini : il s'agit d'une œuvre inachevée, et peut-être inachevable, une œuvre fragmentaire, discontinue (comme *Woyzeck*), donc « imparfaite » ; et la transgression qu'elle annonce, la révolution à laquelle elle appelle, se traduisent dans sa langue elle-même, qui passe sans transition du lyrique au sordide, du sublime au scatologique, et semble l'exclure du champ « culturel » (ce mélange du poétique et du trivial que restitue (voire accentue) l'adaptation d'Armando Llamas restera la caractéristique d'une « famille » d'auteurs de la Colline : une sorte de trait d'union entre Copi, Berkoff, Noren, et Llamas lui-même…).

Pour toutes ces raisons, une partie de la critique s'est empressée de reléguer la pièce au magasin des accessoires surréalistes, comme une curiosité littéraire, un objet exotique et désuet : une façon expéditive et, justement, « culturelle » (ou cultivée) de se débarrasser des questions qu'elle pose (d'autant moins fondée que Lavelli a éliminé dans sa mise en scène tout ce qui dans les didascalies de Lorca semblait étroitement lié à l'anecdote surréaliste, les fenêtres faites

1. *In* Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, « Idées », p. 113.
2. *In* Witold Gombrowicz, *Varia II*, Christian Bourgois éd., p. 158.

de radiographies, ou la pluie de gants blancs de l'épilogue...). Le débat qui s'est ouvert sur la qualité « littéraire » de la pièce, et de sa traduction, a eu en tout cas le mérite de réactiver la vieille question : qu'est-ce que lire le théâtre ?

Pour Lavelli, lire, c'est écouter (il n'aime lire les pièces qu'à voix haute), et voir : viser, au-delà de la lettre, la situation ; au-delà de l'espace de la page, l'espace de la scène. Il ne s'est jamais intéressé à un théâtre qui serait d'abord un théâtre du mot (on ne l'imagine pas, par exemple, monter *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*), ou d'abord un théâtre du sens (on ne l'imagine pas davantage monter *Les Mains sales*...) ; et ce n'est certainement pas par hasard qu'il a souvent mis en scène Ionesco, jamais Beckett ; entre ces deux inventeurs d'une dramaturgie qu'il ne définit pas comme celle de l'absurde, mais de l'inaction, passe une frontière essentielle, celle qui sépare un théâtre avant tout littéraire, un théâtre de l'écriture, donc finalement du sens (qui a été logiquement privilégié, comme le montre la bibliographie beckettienne, par les intellectuels, les philosophes, les essayistes, les professeurs...) d'un théâtre purement théâtral. On peut encore penser à Gombrowicz, et à l'avertissement qu'il a écrit pour *Opérette* :

> « Le texte d'une pièce contemporaine se prête de moins en moins à la lecture. Il ressemble de plus en plus à une partition, qui ne commence à vivre que sur scène, dans le jeu, dans le spectacle. » [1]

Le choix du *Public* renvoie donc finalement à l'art de la scène tel que le rêve et le vit Lavelli. Cette pièce ouverte, dont les interstices laissent le champ libre à l'imagination, est aussi une pièce « inexplicable » ; et mettre en scène pourrait être pour Lavelli le contraire d'une explication : préserver ce noyau d'obscurité qui fait de toute grande œuvre – et par excellence du *Public* – une énigme. Cette activité à la fois mystérieuse et précise, Lavelli la désigne souvent d'un terme générique qui lui est cher, la « synthèse » : autrement dit, au-delà de toute analyse, la sensibilité à la vibration du texte, à sa musicalité, à sa résonance dans l'espace de l'imaginaire. Ce qu'on pourrait aussi nommer sa « théâtralité », en donnant à ce mot sinon le sens radical que proposait Roland Barthes (« le théâtre moins le texte » [2]), du moins celui que postule *Le Théâtre et son double* : et il est apparu à beaucoup que les moments les plus forts de cette mise en scène du *Public* donnaient la sensation rare d'entrer en contact avec la matière même du théâtre, ce théâtre à l'état brut, « physique » et « affectif », ce théâtre comme poésie, musique et géométrie dans l'espace dont a rêvé Artaud.

1. *Opérette*, Denoël, p. 9.
2. Le théâtre de Baudelaire, in *Essais critiques*, Seuil, « Points », p. 41.

On pourrait rapprocher ce premier spectacle de celui qui devait clore la saison inaugurale de la Colline, dans la Grande Salle transformée en « arène » : *Le Cheval de Balzac*, une nouvelle du romancier allemand Gert Hofmann adaptée et mise en scène par Philippe Mercier, met en présence Honoré de Balzac, à la veille de sa mort, attendant en vain que se remplisse le théâtre dans lequel doit se jouer sa dernière pièce, et un inconnu, Brissot, inspecteur des Cloaques de Paris, dont on découvre peu à peu qu'il est le véritable organisateur de spectacles de la capitale : toutes les personnalités parisiennes descendent chaque soir dans les égoûts pour assister au dépeçage d'un cheval par les rats… A la fin de la pièce, Balzac, vaincu, à bout de forces et de souffle, dit à son interlocuteur sa surprise devant ce théâtre souterrain :

« …Cette représentation, Brissot… cette tragédie que vous… organisez dans votre… cloaque… qui semble énormément couru… ces derniers… temps, on ne peut la donner… QU'UNE SEULE FOIS ! »[1]

Ce qui pourrait faire écho au propos du directeur évoquant dans le dernier tableau du *Public* une autre forme de théâtre souterrain : « Si Roméo et Juliette agonisent et meurent pour se relever souriants quand le rideau tombe, mes personnages au contraire brûlent le rideau et meurent pour de bon devant les spectateurs… »[2] Coïncidence involontaire, mais pas fortuite pour autant : elle souligne l'unité d'une saison qui s'est organisée naturellement autour de la question du théâtre, du public et de la représentation ; et elle nous ramène très précisément à Artaud, à l'utopie d'un théâtre qui ne se contenterait plus d'être imitation ou répétition : qui ne serait plus un geste, mais un acte, unique, portant en lui sa propre mort. Ce qui n'a cessé d'être l'obsession intime de Lavelli metteur en scène, qui écrivait naguère :

« 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. »[3]

1. *Le Cheval de Balzac*, Actes Sud-Papiers, p. 50.
2. *Le Public*, p. 68.
3. *In* Alain Satgé, Jorge Lavelli, *Lavelli, Opéra et mise à mort*, Fayard, p. 255.

PREMIÈRE PARTIE

Du *Mariage* au *Public* : la passion de la création

1962-1988

L'artifice revendiqué : Artaud contre Stanislavski ?

1963-1975

ARTAUD : c'est déjà le nom qu'on invoque lorsqu'en 1963 on découvre au Théâtre Récamier le premier spectacle français de Lavelli, *Le Mariage* de Gombrowicz, qui obtient le grand prix du Concours des jeunes compagnies. Un dramaturge et un metteur en scène se révèlent en même temps. On ne peut dissocier l'univers burlesque et tragique du théâtre de Gombrowicz (dont on ne connaissait alors que les romans)[1] de l'envoûtement que provoque le cérémonial funèbre inventé par Lavelli : le décor de Krystyna Zachwatowicz, ferraille rouillée faite de carcasses de camions calcinées, l'outrance des maquillages très blancs, des faux crânes, des fausses cuisses et des faux seins, la géométrie des déplacements et les ruptures dans le jeu, et surtout le traitement de l'élocution, l'utilisation chorale des voix, les vocalises et les cris, la scansion des percussions, révèlent d'emblée, dans toute sa force, un style ; on s'empresse, parce qu'il faut bien mettre des étiquettes, de le qualifier de « baroque » ou de « néobaroque », et de le rapprocher de celui des autres Latino-Américains de Paris.

Lavelli, qui a débarqué d'Argentine muni d'une bourse pour étudier le théâtre à Paris, et s'est inscrit à l'université du Théâtre des Nations, n'avait alors pas lu une ligne d'Artaud ; mais il retrouve instinctivement, quand il parle au moment du *Mariage* de sa conception du théâtre, les accents du *Théâtre et son double*. Dans un article dont le titre cite justement Artaud, « Le besoin de vivre »,

1. Dans un article publié le 6 février 1964 dans *France-Observateur*, intitulé « La critique n'a rien compris », le philosophe Lucien Goldmann décrit *Le Mariage* comme la « chronique grotesque des grandes transformations politiques et sociales survenues en Russie depuis 1917, et en Europe centrale depuis 1945 », interprétation marxiste qui surprend alors Lavelli, et Gombrowicz lui-même, mais qui annonce prophétiquement le sujet d'*Opérette*...

Nicole Zand décrit le choc que provoquent les premières créations latino-américaines dans le théâtre parisien des années 60 :

« Elles apportaient toutes une culture "différente", un peu magique, un peu vénéneuse, une source nouvelle de mythologies exprimées grâce à l'utilisation de tous les langages : gestes, sons, mouvements des corps, cris, modulations des voix. »[1]

Et elle rapporte cette déclaration de Lavelli, qui pourrait être une définition du théâtre de la cruauté :

« Je veux ramener l'émotion à un niveau avant tout sensoriel, provoquer la peur, le rire ou l'étonnement, mais à un stade où la raison ne les dirige plus (...). Je voudrais que le spectateur ne se reconnaisse que dans les sentiments extrêmes, hors de toute contingence quotidienne, qu'il soit pris dans un kaléidoscope de sentiments, comme dans un rituel. »[2]

Le paysage théâtral de l'époque est encore nettement partagé par des frontières idéologiques, qui passent entre les grandes célébrations de Vilar à Chaillot et Avignon, la « décentralisation brechtienne », et le « théâtre de l'absurde » des petites salles de la rive gauche : on n'est pas sorti du débat ouvert dix ans plus tôt dans la revue *Théâtre populaire*, dirigée par les brechtiens Roland Barthes et Bernard Dort. Dans le numéro 15 (septembre-octobre 1955), Sartre prend ses distances à la fois avec le TNP, sigle dont il conteste le dernier terme, l'adjectif « populaire »[3], avec Brecht, et avec l'« avant-garde bourgeoise » représentée par Beckett et Ionesco...

Lavelli ne se situe dans aucun de ces « camps » : certes, on l'imagine plus proche de Ionesco que de Brecht (dont il n'a jusqu'ici monté aucune pièce) ; mais s'il est rebuté par ce qu'il peut y avoir de lourdeur dans le dogmatisme brechtien, il est passionné par la clarté, la lucidité de l'analyse, l'ironie, la distanciation, et tout ce qui dans l'œuvre de l'auteur de *Mahagonny* contribue à arracher le théâtre à la gangue du naturalisme et du psychologisme : plutôt que d'opposer le côté d'Artaud au côté de Brecht, il a toujours préféré, quand on lui demandait de définir son propre style, parler d'un « brechtisme revisité par Artaud ».

D'emblée, il occupe en tout cas une place originale, et débute un parcours singulier, qu'on pourrait appeler « intempestif ». Après Gombrowicz (au *Mariage* succède *Yvonne, princesse de Bourgogne*, au théâtre de Bourgogne, puis à

1. Nicole Zand, Le besoin de vivre, in *Le Théâtre (1968-1)*, Christian Bourgois éd., p. 56.
2. Cité par Nicole Zand, art. cité, p. 57.
3. A quoi Vilar répliquera, dans *L'Express* du 24 novembre : « Mon théâtre s'appelle "Théâtre national populaire", et non "Théâtre national ouvrier"... »

Macbett de Ionesco, Michel Aumont et Isabel Karajan. © Laurencine Lot

l'Odéon, avec Tatiana Moukhine et Roland Bertin), il explore la dramaturgie ravageuse de ce qu'on appelle alors le « nouveau théâtre », qui met en pièces intrigue et personnages, démonte les mécanismes du langage, dissout joyeusement et férocement tous les stéréotypes ; ses mises en scène de Tardieu, Obaldia, Ionesco (*Le Tableau*, puis *Jeux de massacre*), Arrabal (*La Princesse et la Communiante, L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie*) utilisent ce qui restera un moteur essentiel de son travail théâtral : l'énergie de l'humour, sa force corrosive et régénératrice, destructrice et vitale.

Mais il ne se limite pas à ce répertoire (auquel il est resté fidèle, puisqu'il a mis en scène à la Comédie française *Le Roi se meurt* de Ionesco en 1976, à l'Odéon *La Tour de Babel* d'Arrabal en 1979, qu'il a inscrit à l'affiche de la première saison de la Colline Arrabal, Copi et Ionesco, et retrouvé Ionesco, toujours à la Colline, avec *Macbett* en 1992) : il monte aussi *L'Échange* de Claudel (1966), la *Medea* de Sénèque, adaptée par Jean Vauthier, et interprétée par Maria Casarès (1967), ou le *Triomphe de la sensibilité* de Goethe, son premier spectacle au festival d'Avignon (1967), où Jean Vilar le considère comme son « invité permanent ». *Le Concile d'amour* de Panizza, prévu pour le festival de 1968, est annulé en raison des « événements » ; le spectacle sera présenté l'année suivante au théâtre de Paris, où il remporte un immense succès, même si ce rituel dérisoire et somptueux, considéré par certains comme blasphématoire, provoque une contestation bien différente de celle qui a bouleversé le festival d'Avignon…

Copi, le théâtre des marges

Si la rencontre de Vilar contribue à inscrire Lavelli dans l'institution, et offre à son travail la reconnaissance du grand public, le compagnonnage avec Copi le confirme dans la voie qu'il a choisie : celle de l'exploration des limites ou des marges du théâtre. *La Journée d'une rêveuse*, qu'il monte en 1967 avec Emmanuèle Riva et Roland Bertin, peut rappeler le théâtre de l'absurde par sa liberté formelle, sa fantaisie verbale et son humour surréalisant ; mais dès *L'Homosexuel ou la Difficulté de s'exprimer* (Cité universitaire, 1971) et *Les quatre Jumelles* (Festival d'automne 1973, au Palace), il fait apparaître le thème central et obsessionnel de l'œuvre : le jeu de miroirs de la gémellité et du travestissement, le vertige de la confusion, de l'échange ou de l'inversion des sexes, qui renvoie à la quête sans fin d'une identité perdue. Comme la radicale étrangeté de Gombrowicz avait suscité l'interprétation « sociologique » de Goldmann, le théâtre délirant de Copi appelle le commentaire psychanalytique : Hélène Cixous mul-

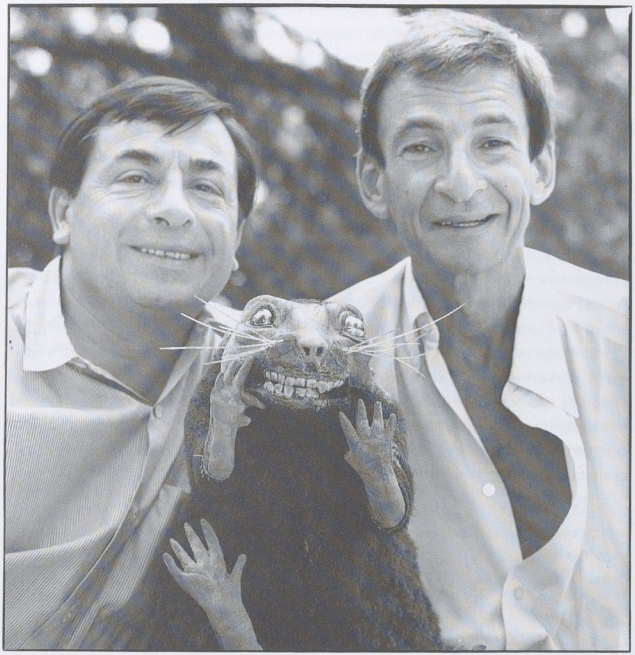
tiplie les jeux de mots sur le langage des *Quatre Jumelles*, pour tenter de fixer le sens de la circulation folle de l'argent, et du désir, entre les personnages ; Simone Zimmer, analysant le « discours souterrain » de *L'Homosexuel*, voit en Lavelli le « psychiatre authentique », et dans le « tandem Copi-Lavelli » « le bon analyste, qui assume le transfert »... [1].

Cette collaboration représente en tout cas un exemple sans doute unique d'échange entre la thématique d'un auteur et la pratique d'un metteur en scène, et même d'interaction entre ces deux modes d'écriture. Non pas que Lavelli participe directement à l'élaboration des textes de Copi, ni que Copi intervienne dans le cours des répétitions (il préférait souvent ne pas y assister) ; mais la rencontre frappe d'autant plus qu'elle n'est pas concertée. Ainsi, le mouvement vertigineux qui entraîne les quatre jumelles (jouées par Myriam Mézières, Anna Prucnal, Daisy Amias et Liliane Rovere) à échanger frénétiquement leurs rôles, et à mourir sans cesse pour renaître aussitôt, amplifié et mécanisé, devient une véritable catégorie de l'imagination scénique de Lavelli, et un élément de son langage : il reparaît dans plusieurs spectacles (et notamment à l'Opéra), pour mettre en évidence le caractère artificiel d'un personnage-marionnette, mais aussi pour affirmer l'énergie du geste et du jeu, qui ne s'épuise que pour jaillir à nouveau. Carlos Fuentes voyait là une marque du style du metteur en scène :

> « Comme tout véritable artiste de théâtre, Jorge Lavelli tire de l'agonie de l'instant représenté les forces d'une renaissance : il nous offre une nouvelle information, un message non encore formulé, expliqué, étiqueté et fossilisé dans les grottes de la raison assoupie de satisfaction. » [2]

En un sens, on pourrait donc considérer cette intuition du perpétuel recommencement, de la répétitivité ou de la réversibilité du temps, comme le signe d'un optimisme profond ; et même si le théâtre de Lavelli se fait de plus en plus lucide, donc de plus en plus cruel, et peut-être de plus en plus hanté par la mort, il est toujours porté par une puissante revendication de vitalité. « Vivre en somme est beaucoup plus passionnant que mourir, et même dérisoire la vie est beaucoup plus drôle que la mort » : ces lignes écrites en 1973, comme préface aux *Quatre jumelles*, pourraient à nouveau s'appliquer à la dernière pièce de Copi, *Une visite inopportune* (1988), dans laquelle l'auteur, mettant en scène sa propre situation, raconte l'agonie d'un comédien victime du sida, avec un humour plus délirant que jamais, qui fait de la maladie un rôle, et d'une chambre

1. *In* Festival d'automne à Paris, *Copi-Lavelli*, Gallimard, 1973, p. 27.
2. In *Copi-Lavelli*, *op. cit.*, p. 4.



© Marc Enguerand

Copi, Jorge Lavelli et le Rat

d'hôpital une scène de théâtre. Encore une fois, Copi et Lavelli, complices, donnent le spectacle de « la mort de la mort » : ils affirment dans le même geste que, sur un plateau, la mort n'existe pas.

La critique de la « méthode »

Sans doute partagent-ils une autre intuition profonde : à travers le jeu sur l'outrance et le faux-semblant, l'apparence et le déguisement, ils revendiquent tous les deux l'artifice du théâtre. C'est peut-être par là qu'on aborderait le plus sûrement la question sinon du style, au moins de la méthode de Lavelli : il ne cesse de se méfier du « naturel », du comportement vraisemblable et du geste quotidien qui, sur un plateau, ne peut être que le geste le plus pauvre, le plus plat.

Dans un texte ancien (dont il ne sait plus quand il l'a écrit, ni pour qui...), Lavelli évalue l'influence de Stanislavski, « la grande mutation théâtrale qui, dès la fin du siècle, rapprocha la dramaturgie du *réel* » ; il marque déjà les limites de la célèbre « méthode », telle qu'elle est systématisée ou caricaturée par l'Actor's Studio, et par le cinéma : « On se gratte, on se cure le nez "comme dans la vie", on caresse ses joues, on cligne de l'œil, on joue de la barbe, du menton, et on fixe la caméra avec pénétration... Tout contribue désormais à brouiller les cartes, l'infiniment petit devient important, l'anecdote se substitue à ce qui est essentiel et... l'ombre de Stanislavski s'évanouit dans le château d'Elseneur. L'acteur devient un singe savant, un imposteur : par un jeu de passe-passe (et de paresse), il s'installe dans un "naturel" passe-partout, qui n'existe "qu'au théâtre". Ainsi naît le *Boulevard*, une codification pointilleuse du "vraisemblable" vu de l'extérieur. » Et cette critique de Stanislavski, ou plutôt de son héritage, permet à Lavelli, par le biais d'une référence à Artaud, de définir sa propre voie, dans une déclaration qui pourrait annoncer, avec vingt ans d'avance, le projet de la Colline :

> « Si, avec Artaud, le théâtre se fait *liberté*, le vraisemblable doit céder sa place à la *vérité profonde*. Mon travail s'inscrit dans cette volonté de rupture totale. Le théâtre est un espace concret que l'on doit remplir avec son corps, où l'élocution ne se soumet pas forcément aux règles de la prudence, de l'élégance, du "bon goût", ou de la vraisemblance psychoréaliste. L'acteur doit y témoigner de sa peur, de sa joie et de sa souffrance. L'Homme n'est pas prisonnier de ses comportements raisonnables, et le monde secret de ses obsessions et de ses hallucinations doit envahir lui aussi l'espace scénique : je rêve d'un *théâtre de "catharsis"* ; il peut à nouveau être envisagé. Comment ? En restant

à l'écoute de la dramaturgie nouvelle et en explorant les chemins de la liberté, sûrement. »[1]

Le travail des répétitions montre comment cette liberté se conquiert, en passant par son contraire : Lavelli commence par débarrasser les corps de leurs habitudes, en les asservissant à une construction contraignante de l'espace, en les confrontant à des trajectoires systématiques (rectilignes, circulaires, répétitives), toujours poussées à leur limite, prolongées au-delà de ce qu'on attend, et à créer entre eux des distances qui ne soient jamais « moyennes » ou neutres, c'est-à-dire qui ne doivent rien aux usages, aux conventions psychologiques ou aux relations sociales ; éloignés aux deux extrémités du plateau dans une situation confidentielle ou amoureuse, rapprochés jusqu'à se toucher dans une situation conflictuelle, les corps deviennent des signes, vivants et sensibles, qui racontent, et presque dessinent dans l'espace, ce que les mots ne disent pas. Chez Lavelli, un personnage qui s'assied ne s'assied pas (certains mélomanes ont par exemple été choqués, au nom des bienséances, ou de ce que Lavelli appelle dans son texte sur Stanislavski le « bon goût », de voir le comte des *Noces de Figaro* s'asseoir en présence de la comtesse, comme si l'espace d'une scène devait obéir aux mêmes règles que celui d'un salon…), mais installe un rapport de forces profond, rend visible une relation sensible, souterraine, inavouée.

Tout dans le travail du metteur en scène incite donc les comédiens à inventer des situations non figuratives, ou non mimétiques : des situations qui cessent vite de se référer à la « réalité », pour imposer leur propre logique, leur signification spécifiquement théâtrale. Ce travail sur l'écart et sur l'excès casse une spontanéité qui ne serait qu'imitation, chasse un naturel qui ne serait que convention, mais aussi recrée, à travers l'artifice ou l'art, une autre « nature » : comme s'il fallait briser le carcan de la réalité pour dévoiler une part de la vérité.

Théâtre et musique : l'« opéra parlé »

Dans cette lutte contre le naturalisme, la musique joue un rôle essentiel : elle intervient dans la plupart des spectacles de cette période comme un élément moteur de la représentation. Dans *Le Mariage*, elle modèle le texte, et modifie l'élocution :

« Cette élocution n'était pas tributaire des misères du psychologisme, de ces choses qui cherchent à trouver une certaine crédibilité, un certain naturalisme, bref, de ces

1. Voir document *Que penser aujourd'hui de Stanislavski* par Jorge Lavelli.

manières de parler "juste" qui sont des héritages de Stanislavski et qui ont été le point de départ de tous les théâtres contemporains. A l'opposé de cela, ce que je cherchais c'était l'artifice, mais l'artifice chargé aussi de sentiments, de significations, l'artifice comme un nouveau langage théâtral. »[1]

Ici, la musique n'influence pas seulement la diction, mais l'occupation même de l'espace : elle joue sur les carcasses métalliques du décor, à l'intérieur desquelles on parle, ou sur lesquelles on frappe ; elle tire la pièce de Gombrowicz du côté du théâtre musical, ou, comme dit Lavelli à l'époque, de l'« opéra parlé ».

Quatre ans plus tard, avec la *Medea* de Sénèque adaptée par Vauthier, on retrouve le principe d'une organisation musicale de la représentation théâtrale : Xenakis compose une partition pour les chœurs, et Lavelli invente, avec des cailloux, une scansion purement rythmique. La même année, quand il monte *Le Triomphe de la sensibilité* de Goethe au festival d'Avignon, il mêle les musiciens aux acteurs en leur donnant une fonction dramaturgique, celle d'introduire un climat de fête à l'intérieur de la représentation.

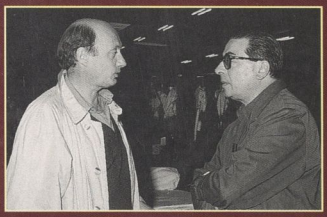
Cette sensibilité à la théâtralité du geste musical, et ce désir de motiver théâtralement les musiciens, vont trouver un point d'aboutissement deux ans plus tard avec *Orden*, une création collective comme on pouvait la rêver, et la réaliser, en 1969. Un écrivain, Pierre Bourgeade, un compositeur, Girolamo Arrigo, et un metteur en scène travaillent ensemble, pour faire naître l'idée de « théâtre musical » au festival d'Avignon : idée polémique, ou stratégique, dirigée contre l'Opéra, comme institution, comme lieu de pouvoir, mais aussi comme genre.

Lavelli n'affrontait pas seulement un problème esthétique (comment abolir les frontières entre le musical et le dramatique ?) : en sortant les musiciens de leur « fosse », en les faisant monter sur le plateau, en les intégrant au même espace que les acteurs et les chanteurs, il les impliquait dans le même projet, « politique » au sens le plus large du mot. Si la pièce parle d'un « Ordre », social, moral, militaire et policier, voire religieux (celui qui s'instaure en Espagne, pendant la guerre civile), le spectacle, symboliquement, se propose d'en détruire un autre, en abolissant (au moins) la hiérarchie qui sépare la scène de la fosse, le bas du haut, le visible du caché, l'exécutant de l'interprète...

« Tous ces niveaux se sont intriqués les uns dans les autres : la musique à jouer, le travail de scène, et l'acte politique qu'était ce spectacle. Au début, les gens posaient des questions naïves : "Qu'est-ce que je fais quand je ne joue pas ?", à la fin chacun se trou-

1. Entretien avec Jorge Lavelli : des dialogues de sourds, in *Aujourd'hui l'opéra*, Michel Rostain et Marie-Noël Rio, Éd. Recherches, n° 42, janvier 1980, p. 21.

Jorge Lavelli



Des années soixante aux années Colline

Lorsqu'en 1987 Jorge Lavelli est nommé à la tête du futur théâtre national de la Colline, il décide de consacrer ce théâtre tout neuf aux auteurs de notre temps : ce choix radical s'inscrit dans la logique d'un parcours marqué par la passion de la création. A son arrivée à Paris, au début des années 60, Lavelli fait découvrir le théâtre de Gombrowicz, et son travail de metteur en scène devient vite indissociable de l'œuvre de Copi, de Ionesco, ou d'Arrabal. Il a monté près de cent spectacles, dans tous les grands théâtres et festivals européens, aux Etats-Unis et en Amérique latine ; depuis son *Idoménée* historique de 1975, il mène de front mise en scène de théâtre et d'opéra.

Ce livre propose une analyse de ses spectacles les plus marquants, de Shakespeare et Calderón à Lorca et Valle-Inclán, de Mozart à Luigi Nono ; une série d'entretiens fait revivre l'aventure de la Colline (1988-1996) : Lavelli y définit le sens d'une politique et l'esprit d'un répertoire, et nous fait pénétrer dans l'«atelier» du metteur en scène, au cœur de son travail avec l'acteur, l'espace et l'objet. L'ouvrage est complété par des témoignages d'écrivains (Copi, Fuentes) et de comédiens (Maria Casarès).

Nous avons voulu dégager les constantes d'un style, qui a toujours été marqué par la force de l'imaginaire, et montrer son évolution, dictée par les exigences d'un théâtre de création, ouvert sur la cité, et sur la réalité de notre fin de siècle. A travers le parcours d'un metteur en scène dont la liberté a toujours été le principe esthétique et éthique, se dessine la situation du théâtre d'aujourd'hui, dans ses rapports aveec l'histoire et la société.

Alain Satgé, normalien, agrégé de lettres, enseigne à l'Université de Rouen. Enseignant-chercheur au CNRS, il a publié plusieurs études dans les collections Les Voies de la création théâtrale *(volumes sur Strehler et Chéreau) et* Spectacles, Histoire, Société *(volume sur l'Œuvre d'art totale).*

Conseiller littéraire depuis 1987 au Théâtre national de la Colline, où il dirige la rédaction du journal Le Public, *il est l'auteur d'un autre livre sur Lavelli,* Jorge Lavelli, Opéra et mise à mort *(Fayard).*

De gauche à droite : Alain Satgé et Jorge Lavelli © *Laurencine Lot*

148 FF 22411920 / 10 / 96

Couverture Didier Thimonier Photo : « Comédies Barbares » © *Brigitte et Marc Enguerand*