

## PRESENTATION

« *Directeurs de théâtres, responsables d'établissements, quels enjeux représente donc pour vous, dans votre métier, dans votre activité créatrice, le théâtre musical ou l'opéra aujourd'hui ? Compositeurs, auteurs, pourquoi écrivez-vous (ou n'écrivez-vous pas) pour le théâtre lyrique contemporain ? Et vous, metteurs en scène de théâtres, pourquoi allez-vous aujourd'hui si nombreux à l'opéra ?* » Où va en effet la création lyrique en France ? En posant ces questions à des compositeurs, à des auteurs, à des metteurs en scène, à des responsables d'institutions, nous avons suscité un travail fait de réflexions, d'analyses, de récits, dont ce premier dossier sur le théâtre musical en France est le témoin. Trente-deux articles et entretiens dessinent cette carte de la création lyrique. Attention, ce n'est pas une photo, ce n'est pas un constat froid et objectif. Moins encore, ce n'est pas un livre blanc, ni un rapport administratif. Trop de passions ont été évoquées. Et, de toute évidence, il reste des vides sur cette carte. Il y a des absents au sommaire : ceux que nous n'avons pas su contacter, ceux avec qui nous n'avons pas trouvé le moyen de travailler ; qu'ils veuillent bien nous excuser. Ceux aussi qui attendent d'autres occasions pour intervenir. Manquent enfin les effigies les plus célèbres de la musique contemporaine, absentes provisoirement dans un dossier qui ne demande qu'à se compléter en un second volume, en s'ouvrant aux grands compositeurs français et étrangers, mais où il semblait urgent de

## AUJOURD'HUI L'OPERA

commencer par ceux qui font en quelque sorte la vie quotidienne du théâtre musical en France.

Il ne peut donc s'agir d'une photo, exacte reproduction de la situation. Mais quelle saveur aurait-elle vraiment cette photo si seulement elle était faisable ? Nous avons préféré partir de cette carte, où les entrées sont multiples, et qu'il est encore possible, souhaitable, de construire et de modifier, tout en se servant de ces pages.

Pas photographes, pas radiographes, et par conséquent ni journalistes ni docteurs : nous avons fait en sorte que ce dossier soit élaboré entièrement par des gens du métier avec des gens du métier. Les articles ne sont pas des « papiers », et les entretiens ne sont pas des « interviews ». Chacun est ici entièrement l'auteur de son propos, et s'il a fallu, après un dialogue devant un magnétophone, « réécrire », ce ne fut que pour rendre le parlé lisible. Cette complicité autour de cette même passion qu'est pour tous les auteurs de ce dossier l'opéra vivant, était nécessaire pour qu'à travers ces pages perce quelque vérité : non pas la froide exactitude du constat, mais les lignes qui fuient, les échaffaudages, les montages incessants, l'obstination, la richesse et la précarité de tout cela, qui ne balbutie manifestement plus.

Marie-Noël Rio et Michel Rostain.

## DES DIALOGUES DE SOURDS

*Michel Rostain.* — 1969 est comme la date du coup d'envoi du théâtre musical en Avignon. C'est précisément l'année où vous y avez créé le spectacle de Bourgeade et Arrigo Orden, qui fut je crois votre première mise en scène d'un spectacle lyrique. Par quels chemine-ments dans votre trajectoire de metteur en scène en êtes-vous venu à cette entreprise qui n'était peut-être pas évidente à cette époque ?

*Jorge Lavelli.* — Effectivement *Orden* marque la date d'une étape assez nouvelle alors pour moi. Mais on pourrait dire aussi que c'est le point d'aboutissement, la culmination d'une phase antérieure, au sens où depuis que je vivais en France, j'avais toujours travaillé avec des musiciens pour mes mises en scène de théâtre importantes. Pour *Le Mariage* qui m'avait valu le prix du Concours des jeunes compa-gnies, en 1963, j'avais déjà fait appel à des musiciens ; et ce n'était pas parce que j'avais eu besoin d'un peu de musique, d'une musique de fond — de ces petites choses que tout le monde utilise, y compris moi, pour créer un climat — ; non, la musique qui intervenait là était presque un élément moteur de la représentation. Elle était déjà intégrée à une forme d'élocution qui me préoccupait beaucoup. 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. Metteur en scène.

## AUJOURD'HUI L'OPERA

manières de parler « juste » qui sont des héritages de Stanilavski et qui ont été le point de départ de tous les théâtres contemporains. A l'opposé de celà, ce que je cherchais c'était l'artifice, mais l'artifice chargé aussi de sentiments, de significations, l'artifice comme un nouveau langage théâtral. Au départ, il y avait ce texte de Gombrowicz, un texte en même temps baroque et lyrique ; nous n'en avons pas fait une lecture réaliste, ni explicative ; nous prenions ce texte comme un matériau presque musical dont les éléments étaient les phrases, les groupes de phrases. Les vers, qui parfois n'étaient pas des vers, pouvaient être traités de manière chorale, à d'autres moments ils étaient pris comme des solistes pourraient le faire, sur des tonalités différentes, ce qui donnait une grande liberté à l'élocution, ce qui permettait non seulement des choses purement artificielles et formelles mais aussi des choses chargées de sentiments, avec des oppositions extrêmement fortes.

Tout ceci, tout ce travail sur l'élocution, allait à l'encontre de ce qui avait été ma formation, et en celà, cette expérience permettait une libération, de l'élocution, des gestes, et aussi de l'espace. Cette transformation du texte en « opéra parlé » si vous voulez se doublait en effet d'une façon d'occuper l'espace indépendamment des éléments naturalistes : méthodes artificielles en ce qu'elles allaient à l'encontre du premier niveau de réalité que propose l'analyse d'un texte.

### *Une organisation musicale du théâtre...*

J'avais connu à cette époque des gens qui étaient dans la musique contemporaine, Diégo Masson en particulier. On avait fait un travail musical sur des éléments qui étaient même des décors, réalisés avec des carcasses de voitures et de camions calcinés. C'étaient donc des éléments sonores, on pouvait s'en servir, parler à l'intérieur, taper dessus, on complétait ça avec des seaux d'eau. Finalement, ce n'était pas une musique de théâtre ; elle était complètement intégrée, on ne savait pas très bien si elle venait des coulisses ou si elle se produisait sur le plateau ; on pourrait inscrire tout cela — pourquoi pas ? — dans le théâtre musical. Ce fut pour moi une expérience de base, une expérience très importante, et elle fut réalisée à partir d'un grand texte, un texte qui véhiculait des idées, une pièce qui m'intéressait profondément. Ce ne fut pas une petite chose formelle, une expérience sans lendemain ; j'ai continué dans ce sens-là. Je pense par exemple à *Médée* dans l'adaptation de Vauthier

quatre ans plus tard ; Xénakis avait composé une partie des chœurs, j'avais réglé une partie avec des cailloux, des éléments purement rythmiques, il y avait là une organisation musicale, comme dans *Le Mariage*, qui mettait en valeur ici le côté rituel et le cérémonial de la représentation. La même année, il y a eu *Le triomphe de la sensibilité* de Goethe, où sept musiciens étaient sur le plateau avec un rôle, une raison d'être là, avec pour fonction d'introduire un côté de fête à l'intérieur de la représentation. La musique n'était pas élément décoratif, c'était là aussi un élément moteur. Sans que ce soit un spectacle musical, elle remplissait l'espace sonore et visuel si j'ose dire.

*Un problème éthique : les instrumentistes...*

Lorsque je suis donc arrivé à *Orden* j'étais préoccupé par l'idée de faire un spectacle où, plus que par le passé, la barrière établie entre ce qui est musical et ce qui est dramatique soit totalement franchie. Cela pose en particulier un problème éthique, celui des instrumentistes ; s'ils sont en général dans la fosse, en dehors et potentiellement ignorants de ce qui se passe sur le plateau, ce n'est pas par hasard. Là, ils ne respirent pas la même situation, ils suivent presque un discours parallèle. Cet état de fait était absurde pour *Orden*, mais il était difficile d'y toucher parce que précisément il s'agissait... d'une œuvre musicale. Or la réussite la plus intéressante à mes yeux dans ce spectacle, ce fut de résoudre ce problème éthique et d'arriver à intégrer tout le monde, acteurs, chanteurs et musiciens instrumentistes, sur le plateau, dans cet espace où tous ont trouvé une raison d'être, sans s'isoler, sans avoir à se cacher derrière la partition. Ce fut réalisé en particulier grâce à l'apport de Charles Ravier, le chef d'orchestre, qui a su communiquer son enthousiasme. Évidemment, les instrumentistes qui étaient là étaient de ceux qui ont l'habitude de faire de la musique contemporaine, il y avait eu une sorte de sélection préalable. De plus, le spectacle présentait un problème politique, la guerre d'Espagne, la naissance, le triomphe et l'instauration du fascisme. C'était un geste politique. Mais justement, il fallait s'impliquer pour jouer cela sur le plateau, et non dans une fosse ou en coulisse.

Ce ne fut pas facile. Mais nous avons eu trois mois pour monter ce spectacle, ce qui est exceptionnel. Pendant le premier mois de répétition, les musiciens sont plutôt restés spectateurs ; ils savaient qu'ils avaient le droit de monter sur le plateau, d'y rester, mais les raisons d'être là

## AUJOURD'HUI L'OPERA

n'étaient pas encore assimilées. Alors, ils participaient, les trombones venaient jouer quand il fallait, et la percussion jouait quand il fallait, mais c'était toujours en dehors, en dehors du jeu...

*Michel Rostain.* — Ils refusaient de venir, ou vous respectiez leurs hésitations ?

*Jorge Lavelli.* — Ils ne voulaient pas, et je respectais cela parce qu'en somme la musique était encore en train de se faire ; une partie était composée, enregistrée sur bande, mais on jouait avec l'autre partie. Puis petit à petit les gens sont venus sur le plateau. Ce fut plus facile pour les instrumentistes à qui on assignait une place fixe. Au début, quand ils ne jouaient pas, ils sortaient, puis ils ont commencé à rester en spectateurs sur le plateau, à regarder, et je ne pouvais pas les forcer à faire une action scénique tant qu'ils n'étaient pas complètement d'accord, puis ils sont entrés petit à petit dans le jeu ; et puis les instrumentistes ont fini par se sentir mal à l'aise quand ils étaient hors du plateau. Comme on avait le temps, j'ai laissé cette évolution se faire. Ravier amenait progressivement les gens plus en scène ; il s'appuyait sur les chœurs polyphoniques de la radio, qui étaient composés de gens assez disponibles, même s'ils n'avaient pas l'habitude d'être sur une scène de théâtre. Cet ouvrage leur demandait d'ailleurs des efforts physiques terrifiants ; il y avait des exercices avec des armes, des marches militaires. Les comédiens, qui étaient spontanément plus à l'aise, ont beaucoup aidé à tout ce mouvement ; eux-mêmes se sont mis à chanter. C'est le temps qui nous a donné les moyens de réaliser cette intégration. Si nous avions dû monter l'œuvre en un mois, le chœur aurait fait le chœur, les instrumentistes auraient joué, sans que ce travail de fond se fasse. Plus le temps de répétitions est court, moins on peut faire du bon travail. 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 : « Quest-ce que je fais quand je ne joue pas ? », à la fin chacun se trouvait dans une situation imprévue, et l'on ne savait plus très bien qui était comédien, qui était chanteur, qui était musicien. Un seul musicien ne s'est pas intégré, et je crois que c'était pour des raisons idéologiques. Les autres sont arrivés à un grand degré de perfection.

« *Orden* » : une réussite qui a posé un grand nombre de problèmes

*Michel Rostain.* — La réussite d'*Orden* aurait pu marquer le début d'une série de spectacles de théâtre musical à mettre en scène pour vous.

Or depuis cette date vous vous êtes orienté vers l'Opéra, et vous n'avez plus tenté de créations lyriques. Pour quelles raisons ?

*Jorge Lavelli.* — Vous savez, *Orden* a été une réussite, mais ce spectacle a posé aussi un grand nombre de problèmes. Guy Erismann a failli perdre sa place à cause du spectacle. D'aucuns disaient à la radio que ce spectacle était trop cher. En fait ce n'était pas très cher, les décors et les costumes se limitaient à des uniformes et des fusils achetés à des surplus américains. Mais la musique et les répétitions avaient coûté cher, relativement cher par rapport aux habitudes. Il y a eu aussi des difficultés de la part de l'ambassade d'Espagne, et, de son fait, on a failli ne pas jouer. Une anecdote : quand on a appris, à la veille du départ pour Avignon, que le spectacle risquait d'être annulé, on s'est réuni, et les 43 personnes qui participaient au spectacle ont décidé d'aller quand même jouer sur place : tout le monde avait épousé la force idéologique ou esthétique du spectacle. Il se dégageait de ce groupe de travail un plaisir rare, loin de cette frivolité qui peut naître de la vie professionnelle, c'était un plaisir rare.

Mais, vous savez, au départ, *Orden* ne devait pas prendre cette tournure. Arrigo avait eu une petite commande, qui s'est transformée d'abord en une chose chorale, puis en spectacle. Les choses se sont faites un peu par surprise, à l'arraché : un musicien de plus un jour, un autre plus tard, un chanteur en plus, et ainsi de suite. Erismann a été plus que compréhensif, il n'a pas joué au fonctionnaire objectif. Lorsqu'il a compris les enjeux, il a pris parti avec beaucoup d'enthousiasme pour ce petit spectacle qui allait devenir un opéra malgré tout ce qui s'y opposait : les problèmes de budget en particulier, et le temps de répétitions nécessaire.

*Parfois, on cherche deux ans sans trouver*

J'ai essayé plus tard de créer une expérience similaire. Mais on n'a pas réussi à trouver un sujet, on s'est perdu dans des sujets compliqués, on a perdu beaucoup de temps, peut-être parce que parfois on trouve en dix minutes, et que d'autres fois on cherche pendant deux ans sans trouver. Une autre fois, avec Arrabal, on a obtenu du TNP de bonnes conditions de travail. Mais on est parti sur une idée qui s'est avérée impossible, une idée que personne ne dominait : la Guerre de Trente ans. Charles Ravier avait travaillé sur des musiques d'époque, puis il est tombé malade. On a voulu garder la dimension populaire de la musique,