

## **Les Aventures de Pinocchio**

**Propos recueillis par Anouck Avisse**

**Après *Pinocchio, una storia parallela (Pinocchio, un livre parallèle)*, dramaturgie pour quatre voix d'hommes que vous avez composée en 2005 à partir du texte de Giorgio Manganelli, vous revenez à Pinocchio avec *les Aventures de Pinocchio*, opéra de chambre tout public qui sera créé en décembre 2016. Qu'est-ce qui vous intéresse dans cette fable et comment avez-vous abordé ces deux pièces inspirées du même conte ?**

Pinocchio est un roman de formation : le personnage a vocation à se métamorphoser, du végétal à l'humain. Son parcours est plein d'ambiguïtés, il est tout à la fois humain, animal, végétal et supraterrrestre, il traverse les profondeurs marines et les forêts obscures et insondables. Giorgio Manganelli écrit, dans sa brillante analyse : "*dans Pinocchio tout est anthropomorphique, rien n'est humain.*"

Le langage de Collodi est en revanche incroyablement simple, sculptural et rythmique, conçu pour un public d'enfants : les mots sont coups, bruit sourds, inondation, ils déploient leur réalité acoustique laissant ainsi libre cours à l'imagination du lecteur et du compositeur.

Les deux pièces sont portées par la même dramaturgie mais sont musicalement réalisées très différemment : *Pinocchio, una storia parallela* est une œuvre purement lyrique, caractérisée par la vocalité tandis que *Les Aventures de Pinocchio* est une pièce de théâtre musical. L'écriture du livret à partir du texte de Collodi d'une part, l'interprétation d'autres parts répondent à des critères totalement différents.

**Vous avez déjà écrit pour le jeune public : comment appréhendez-vous ce travail compositionnel ? Eprouvez-vous le besoin de simplifier ou d'ajuster votre langage musical ?**

Ma longue collaboration avec l'écrivain et artiste Toti Scialoja, peintre matiériste italien, a été déterminante. Il est l'auteur ingénieux de vers a-sensés pour enfants, un Edward Lear italien. Ses poèmes courts pour enfants, par leur architecture textuelle, sont des chefs-d'œuvre sonores, des condensés de théâtralité. A travers mes différentes collaborations

avec lui (notamment pour *L'Ape apatica*, l'abeille apathique, opéra avec et pour enfants) j'ai appris à écouter attentivement le son et la mécanique rythmique interne à chaque mot pour le transférer dans ma partition. Je cherche à saisir l'étonnement que les enfants ressentent face aux mots et à leur sonorité pour transcrire leur poids acoustique dans ma musique.

Pinocchio est un des livres les plus lus au monde, les enfants connaissent la fable sous une forme ou une autre : ce terreau fertile a l'avantage de faciliter la compréhension et autorise une grande liberté et complexité dans l'interprétation et la composition. J'ai cherché à tisser une relation entre les instrumentistes qui interprètent les différents personnages et le public des enfants qui est invité à intervenir spontanément, que ce soit vocalement ou instrumentalement. L'écriture en elle-même est très complexe parce qu'elle s'organise en différentes strates sonores et interprétatives, mais les signaux compositionnels et les scènes sonores sont directs et clairs.

### **Vous avez intégré à votre partition des interventions du public ?**

La partition prévoit que les enfants, à certains moments précis, interviennent avec les instruments qui leur sont distribués (sifflet, maracas, clochettes, etc) dans la texture sonore établie par les musiciens. La chanteuse et le percussionniste doivent parvenir à impliquer, à libérer les enfants. Dans certaines passages, celui du cirque par exemple, j'ai besoin du public des enfants pour recréer l'univers sonore de la scène. Les sons produits par les enfants ajoutent des effets acoustiques que les cinq interprètes seuls ne pourraient créer. C'est pour moi une ressource musicale très intéressante. La partition présente donc une écriture figée pour les solistes et une écriture très ouverte pour les enfants qui auront la liberté d'intervenir ou non.

### **Selon Georges Aperghis, écrire pour les enfants donne plus de responsabilités, qu'en pensez-vous ?**

Dans le champ du théâtre musical, et en particulier dans l'établissement d'une communication entre les musiciens et le jeune public, Aperghis est pour moi un référent essentiel. Son *Petit chaperon rouge* embarque les enfants dans une fantastique aventure sonore. J'ai assisté à une représentation au Staatsoper de Berlin, les enfants de 3/4 ans étaient incroyablement attentifs : prêts à s'immerger dans l'action, ils se montraient

capables de comprendre et de suivre les intentions du compositeur. La responsabilité consiste pour moi en la précision de l'intention du compositeur, en la clarté du geste et surtout en l'économie et la transparence des moyens théâtraux. L'œuvre doit devenir nécessaire en quelque sorte : un défi pour tout compositeur d'aujourd'hui. Pour ma part j'ai été très attentive au séquençage : je n'allonge jamais un épisode sans motivation à des fins purement ornementales. Chaque moment doit être nécessaire, c'est du théâtre en temps réel et les évènements s'enchaînent sans pause ni moment d'attente.

**Vous évoquez la nécessité de l'œuvre et revendiquez l'économie des moyens théâtraux ; à ce sujet, vous dites aussi que la partition et le livret sont vos préoccupations fondamentales, à contrecourant de la tendance à la spectacularisation de l'opéra. Pouvez-vous nous en dire plus sur l'écriture du livret et sur les indications gestuelles qui figurent dans la partition?**

J'ai voulu que *Les Aventures de Pinocchio* soit du théâtre de rue, qui ne nécessite ni scène ni costumes, et dont la dramaturgie et la théâtralité soient intrinsèquement musicales ; cela a été une expérience de liberté compositionnelle totale.

Le livret est intimement lié à la musique, je l'ai remanié au fur et à mesure de l'écriture de la partition. J'ai coupé les passages qui ne pouvaient s'adapter à l'effectif ou au style musical que je cherchais tout en veillant à préserver l'intégrité de l'histoire. J'ai gardé les épisodes qui me permettaient de créer un kaléidoscope musical composé de moments très clairs et différenciés. J'ai transcrit en musique ce que les musiciens doivent virtuellement dire ; face aux séquences instrumentales qui prennent en charge les paroles, j'ai laissé le texte correspondant dans la version de travail du livret. Cela ne signifie pas pour autant que les instruments miment ou imitent le texte : j'ai cherché des idées, styles instrumentaux qui correspondaient à ce que disent les personnages.

Il était important pour moi par ailleurs de définir une régie instrumentale ; en effet certains mouvements et actions génèrent des sons qui font pleinement partie de la pièce : la partition intègre donc des indications de mise en scène, des didascalies instrumentales. Le metteur en scène doit partir de ces indications, mais il a toute liberté pour les interpréter.

## **Vous vous appuyez souvent sur des musiques préexistantes : qu'en est-t-il pour ce Pinocchio ?**

Les musiciens interagissent avec la voix qui interprète Pinocchio : leurs identités acoustiques doivent répondre à l'imaginaire des enfants en incarnant les personnages : la baleine, Geppetto, Mange-feu, Lucignolo, etc, chacun déploie un univers sonore singulier et identifiable.

Pour créer ces textures acoustiques distinctes je me suis appuyée sur des références à des compositions connues qui aident le public à identifier des personnages et des lieux dépeints par Collodi.

La course sans fin de Pinocchio pour échapper à ses différents poursuivants est inspirée des textures rythmiques de *Petrouchka* d'Igor Stravinsky. L'apparition de Mange-Feu est introduite par une version spectrale de *la Marche pour la cérémonie des Turcs* de Jean-Baptiste Lully. Le contrebassiste Nicolas Crosse, pour interpréter la baleine qui avale Pinocchio, donne une versions sauvage et virtuose de *One of Those days* des Pink Floyd.

## **Comment s'est opéré le choix de l'instrumentarium, assez peu canonique, voix, violoncelle, violon, cor et percussions? Avez-vous pris en compte la personnalité des interprètes ?**

D'habitude, je choisis moi-même les interprètes. Pour cette pièce le choix de l'instrumentarium s'est fait en discussion avec l'Ensemble intercontemporain, selon les potentialités des instruments et les personnalités des interprètes. C'est un effectif proche de celui de *l'Histoire du Soldat*, qui devait pouvoir camper les personnages très singuliers et différenciés que croise Pinocchio ; il rassemble donc des instruments assez incompatibles les uns avec les autres, un effectif étrange, presque clownesque.

L'Ensemble intercontemporain est un ensemble de solistes virtuoses, de personnalités : chaque interprète maîtrise parfaitement le système communicatif propre à son instrument. Je cherche dans mon travail à distinguer au maximum les individualités des solistes, et, à travers l'incarnation des différents personnages, à créer un langage théâtral instrumental, une voix instrumentale qui ne passe ni ne fait allusion à la vocalité.

**Vous jouez souvent sur les potentialités théâtrales et performatives du percussionniste, c'est le cas dans Pinocchio ?**

Oui, c'est le seul musicien, si l'on exclut la chanteuse, qui est mobile sur scène. C'est un personnage-clown, tous ses accessoires, bracelet par exemple, sont sonores. C'est aussi lui qui, tel un régisseur, choisit et distribue les percussions aux enfants et aux autres solistes. Les autres musiciens sont aussi personnages, mais ils ne sont pas mobiles. Ils représentent la forêt, la maison de la Fée : ils sont en scène, ils sont la scène.