



Séance de recherche autour des objets scénographiques sonores

© Orta Puppato

Peut-on rire de tout, sans être sérieux ?

En mars 2017, l'Ircam, en coproduction avec l'Opéra Comique, le Théâtre impérial de Compiègne et le Centre des musées nationaux, présentera un objet théâtral singulier, à la fois profond et sans gravité, un spectacle d'après *La Princesse légère* de George MacDonald. Derrière cette création, un duo atypique et détonant : la compositrice colombienne Violeta Cruz et l'homme de théâtre belge Jos Houben. Rencontre sous le signe de l'impondérable et de l'inconséquence.

ENTRETIEN AVEC **VIOLETA CRUZ** ET **JOS HOUBEN**

AGENDA

LA PRINCESSE LÉGÈRE

JEUDI 16 MARS À 14H

VENDREDI 17 MARS À 20H

SAMEDI 18 MARS À 15H ET 20H

DIMANCHE 19 MARS À 11H ET 15H

LUNDI 20 MARS À 10H ET 14H

OPÉRA COMIQUE

Jacques Perconte, *Horizon n°64*, 2015
images extraites du film *infini* (pièce générative)
Compressions dansantes de données vidéo montées à la volée.

La Princesse légère est un conte de fée très particulier, assez proche d'Alice aux pays des merveilles – au reste, George MacDonald et Lewis Carroll étaient amis – : comment l'avez-vous choisi et en quoi est-il propice à une adaptation opératique ?
JOS HOUBEN : Ce livre me suit depuis près de vingt ans ! C'est la metteuse en scène Annabel Arden qui m'en a offert une très jolie petite édition, fort bien illustrée, en guise de cadeau de première lors de sa production de *La Flûte*

enchantée à laquelle j'ai collaboré. Annabel m'a dit à l'époque que ça ferait un bel opéra un jour. C'est ainsi que je suis « tombé » sur George MacDonald. Et le terme tomber n'est pas choisi au hasard : ce qui m'a tout de suite intéressé dans ce conte, c'est sa dramaturgie verticale, directement liée au comique et au fantastique. Car *La Princesse légère* est exactement cela : légère, dans tous les sens du terme. Elle ne pèse rien et vit tout avec frivolité.

Ne pas peser, flotter dans les airs, flotter dans l'eau... Tous ces aspects résonnent profondément en moi tout simplement parce qu'il y a là une vraie «gravité»: cela touche à des questions essentielles sur le détachement et la liberté, la peur de la chute et notre relation ambivalente au sérieux, en même temps qu'à la légèreté bouffonne de l'enfant, qui échappe à ses parents, à la suspension du temps caractéristique de l'adolescence, sans parler d'une critique tendre de la société. C'est le conte d'un écrivain qui s'amuse de ce que l'on «sait».

VIOLETA CRUZ: Il y a dans ce livre toute une dimension ludique, non pas dans le discours lui-même, mais dans son ressenti à la lecture. La poétique du texte se déroule dans une abstraction de la matière, qui suggère une mise en scène aux qualités «physiques».

Avec *La Princesse légère*, vous relevez le défi du spectacle « tout public »: comment l'envisagez-vous?

vc: D'abord, il faut que le spectacle touche tout le monde, et pas seulement les enfants, atteindre à une forme d'universel sans verser dans la componction, le jugement. **JH:** Un bon spectacle pour enfants doit parler aux adultes. Dans ce but, nous cherchons une forme d'essentialisation que l'on retrouve dans la littérature ou le cinéma pour enfants, qui tiennent leur public avec l'image. Lorsqu'on s'y plonge, on se rend compte de l'énorme variété des univers et des traits... C'est ce que nous voulons retrouver, en travaillant avec des chanteurs, mais aussi des comédiens, et en ayant recours à des éléments venant des univers des marionnettes, du comique et même du music-hall – qui imposent une certaine distance par rapport au matériau ainsi qu'une prise de risques: trouver un style, un trait physique, un comportement, une démarche qui serait presque musical, presque dansant, et prendrait en compte le contretemps.

vc: Dès le départ, le travail d'élaboration du spectacle a ainsi été réalisé en parallèle par Jos, moi-même, mais aussi avec Oria Puppo, notre scénographe et costumière – avant même de rencontrer le librettiste.

Comment s'articulent les trois écritures, théâtrale, scénographique et musicale?

vc: Elles interagissent étroitement. J'ai déjà, dans ma musique, l'habitude d'inclure de nombreux objets: non pas des objets robotisés, mais des objets qui relèvent du vivant, que l'on ne peut tout à fait maîtriser, et dont on ne peut tout à fait anticiper le comportement. Jos également – et c'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles son travail m'a tout de suite touchée. Mais les objets que je mets en scène appartenaient jusqu'à présent à mon univers et étaient très peu scénarisés. C'est là que la participation d'Oria Puppo et de Jos s'est avérée essentielle pour enrichir ma propre démarche. Dans le cadre de ce projet, je suis engagée par une histoire et une esthétique visuelle qui sont autant de contraintes. En l'occurrence, le décor s'inspire des squares pour enfants, remplis de tourniquet, balançoire, toboggan – tous ces agrès avec lesquels l'enfant fait l'expérience de sa propre gravité, s'amuse à glisser, à tomber, à suspendre le poids et le temps... Quand Jos nous a proposé ce dispositif, je me suis tout de suite mise à en rêver: ce sont des objets si organiques, si familiers, et déjà, par essence, habités par l'enfance.

JH: Cette proposition venait aussi de mon refus d'aller vers le circassien. De ma volonté d'évoquer cette verticalité autrement qu'avec des fils et des suspensions mécaniques... De surcroît, ces matières et ces objets portent en eux-mêmes un potentiel sonore. Un potentiel un peu anarchique, incontrôlable, mais dont le comédien pourra «jouer» en sautant sur le trampoline ou en se balançant sur la balançoire. Tout en gardant à l'esprit, et sur scène, le plaisir sensuel qu'il y a à jouer ainsi.

vc: Ces objets sont intégrés dans la musique grâce à leur exploitation par l'électronique, ce qui leur donne un vrai intérêt musical et non purement chorégraphique. Notre travail collectif et suivi le permet, justement en avançant par propositions, réactions et expériences successives.

Comment ces objets participent-ils au discours musical?

vc: Ils sont munis de capteurs qui traduisent leurs mouvements en données numériques,

que je vais ensuite traiter pour créer ou transformer des sons. La grande taille de ces objets sonores fait de leur manipulation par les chanteurs un geste instrumental élargi, ce qui donne lieu à des situations musicales et théâtrales jamais imaginées. Les matériaux musicaux sont transformés par la dynamique de jeu de chaque objet. Le défi est d'écrire avec ces mouvements, en cherchant un équilibre entre leur naturalité et des situations musicales riches et intéressantes.

Ne risque-t-on pas de sombrer dans le cartoonnesque?

vc: Non. Mes précédentes expériences dans le domaine sont un atout à cet égard. Je pars, certes, du principe de la «sonification» (une balançoire se balançant fera un «bruit» de balançoire), mais ce n'est qu'un point de départ, une porte d'entrée vers l'abstraction, pour mieux dériver, s'éloigner de la caricature, insinuer et jouer avec le hiatus entre visuel et sonore. Lorsque je creuse une situation musicale, je fais attention à ne pas tordre ni dénaturer cette relation entre visuel et sonore, de sorte qu'ils ne se détachent jamais tout à fait l'un de l'autre. On ne peut s'éloigner de la clarté du geste que lorsque cette relation est bien établie.

La partition des chanteurs n'est donc pas seulement chantée, elle est aussi dans les gestes et dans leur usage du décor, au-delà même de la seule mise en scène. Qu'en est-il des voix?

vc: Les chanteurs sont munis de microphones pour capter, traiter et éventuellement amplifier leurs voix, mais c'est davantage un travail artisanal de la voix, dans le cadre d'une recherche empirique. C'est d'ailleurs pour cette raison que le livret est lui aussi élaboré de front avec les autres aspects du spectacle: un livret qui arriverait trop tôt ne s'intégrerait pas de manière organique.

JH: Notre librettiste Gilles Rico nous fournit des jeux textuels sur lesquels nous pouvons intervenir à notre tour, suivant un principe «à la Commedia dell'arte», où le langage est dans le jeu, les mélismes, les oppositions, les hésitations, les répétitions, les silences, l'écoute... Dans le livre de George MacDonald, chaque élément se présente accompagné

de son contrepoint ou de son opposé: l'univers détaché de l'enfance et celui, solitaire, de l'adolescence, l'intérieur et l'extérieur, le lac et la lune, le poids et le flottement, le rire et la tristesse. C'est tout cela qu'on doit montrer, suggérer ou conter.

Le rire, justement, est un sujet central dans *La Princesse légère*, puisque, outre sa gravité « physique », elle perd toute gravité « émotionnelle » et rit tout le temps.

JH: Oui, mais c'est un rire sans grâce et sans joie. Un rire sans sourire. C'est un rire très inquiétant, au fond, car, lorsqu'on ne sait

pas pleurer, le rire est dépourvu de toute vérité – il n'est plus que l'ombre de lui-même. Pour mieux explorer la palette immense des rires, jusqu'aux rires d'animaux, nous avons mené un vaste atelier du rire avec des comédiens.

vc: Le rire du bébé qui rassure les adultes, le rire de l'enfant qui les trouble de plus en plus (l'enfant est moins sage, incontrôlable), le rire indifférent de l'adolescence, jusqu'au rire un brin autiste.

JH: ...le fou rire, le rire forcé, le rire qui s'épuise...

vc: Là encore, nous poussons le rire jusque

dans ses retranchements. Afin de faire du rire un élément musical en même temps que dramaturgique, nous avons analysé tous ces rires, et j'ai cherché, notamment à l'aide de l'ordinateur, des moyens de les reproduire ainsi que des écritures instrumentales qui s'en rapprochent. Celui de la princesse étant un rire froid, on peut se permettre de prendre nos distances, en lui ôtant toute qualité humaine pour n'en garder que les contours.

Un rire froid, un poids aboli, un lac sous la lumière de la lune: le texte de George MacDonald est somme toute dominé par la fluidité, sous de multiples formes...

JH: Tout à fait ! Cette fluidité est d'ailleurs contredite par la mécanique très angulaire, presque dure, de la scénographie. Idem pour le traitement de la voix et du langage: comment faire en sorte que la voix suive l'état émotionnel des personnages? Comment s'approprier cette histoire fabuleuse pour qu'elle ne soit pas un simple prétexte à la création d'une forme? Comment agir, de manière presque charnelle, sur le public, pour qu'il se sente plus léger en partant?

vc: L'une de mes grandes peurs dans ce projet, c'était une temporalité trop «réaliste» des dialogues – afin d'exposer les diverses problématiques de l'intrigue. C'eût été une négation de la volonté de dynamique et d'abstraction que l'on se proposait de mettre en œuvre. C'est pourquoi on essaie de ne jamais se trouver piégés par une idée unique dans le traitement du matériau, qu'il soit dramaturgique, scénique ou musical.

JH: De manière générale, dans mon travail, je pars du principe qu'il me faut oublier ce que sont l'art et le théâtre pour m'exprimer avec les moyens (acteurs, scénographie, costumes, lumières) que j'ai à ma disposition. Je me surprends alors à m'inspirer de ce qui se passe devant moi, de la création des autres, tout en bricolant de mon côté. Cette naïveté du processus est pour moi primordiale: je me méfie du «trop savoir», du «trop lire», car il faut ensuite, comme le dirait MacDonald, se «décharger» de toutes ces connaissances et de toutes ces références afin de s'élever. ■

Propos recueillis par Jérémie Szpirglas, journaliste et écrivain



Jos Houben

© Annika Johansson