

1

entretien avec Claire-Mélanie Sinnhuber

—

« Un mélange
d'ordinaire et
d'extraordinaire »

Solène Souriau

L'opéra que vous composez actuellement a pour titre *Mitsou*, histoire d'un chat et s'inspire des dessins que Balthus a réalisés enfant et des *Lettres à un jeune peintre* de Rilke. Comment est né ce projet ?

Claire-Mélanie Sinnhuber

Le point de départ a été l'envie d'écrire une petite forme opératique trouvant sa source dans la littérature « enfantine ». Mes recherches de textes m'ont conduite d'*Alice au pays des merveilles* aux nouvelles de Marcel Aymé en passant par les grands contes occidentaux. C'est Jean-Charles Fitoussi, avec lequel je souhaitais à nouveau collaborer sur ce projet – après la réalisation de son livret adapté de Rabelais pour *Joyusetés et autres* pour récitant et orchestre –, qui m'a mis dans les mains l'œuvre singulière et hybride (40 dessins de Balthus enfant, une préface de Rilke et quelques lettres de Rilke à Balthus) qu'est *Mitsou*.

Selon vous, qu'est-ce qui fait que *Mitsou* est un bon sujet d'opéra ?

Le mélange d'ordinaire et d'extraordinaire qui s'y trouve, deux dimensions dont l'union est a priori paradoxale. Les dessins de Balthus évoquent le quotidien de sa vie de famille avec son chat. Et Rilke convoque une forme de fantastique lorsqu'il parle d'une hypothèse émise par un écrivain anglais selon laquelle à minuit entre le 28 février et le 1^{er} mars, il existerait une fente où l'on peut se glisser pour retrouver toutes les choses que nous avons perdues. Le choix dramaturgique de Jean-Charles Fitoussi va dans le sens de ce fantastique inextricablement lié au quotidien et l'exacerbe en faisant naître l'opéra dans cette brèche du temps.

Concrètement, comment articulez-vous dans l'opéra les lettres de Rilke et les dessins de Balthus ?

La forme de l'opéra prend sa source dans la lettre de Rilke évoquée précédemment, la brèche du temps accessible entre chacun des douze coups de minuit. L'opéra est donc structuré en onze scènes, divisées par ces douze coups. Mais l'image ne se réfère pas tant aux dessins – nous avons tenu à éviter l'écueil d'une reproduction cinématographique d'images fixes – qu'à la réalité qui leur est sous-jacente : l'histoire très simple d'un enfant qui trouve

un chat, l'adopte, le perd. Ce qui nous a plu, c'est l'espace laissé à notre imagination par ce matériau hétérogène.

Faites-vous une distinction dans le traitement vocal de ces deux supports ?

L'hétérogénéité des matériaux, lettres de Rilke et vie quotidienne, m'a conduite à deux types d'écritures vocales, l'une très simple, proche de la parole, pour les dialogues, l'autre plus stylisée, chantée par le trio pour les missives – qui peuvent parfois tenir lieu de voix off. Deux vocalités contrastées cohabitent donc, me permettant un jeu de collement et de décollement avec la réalité.

Ces lectures épistolaires sont chantées par un trio vocal qui peut s'apparenter au chœur souvent présent à l'opéra ?

Oui, mais trois chanteurs, c'est vraiment un chœur miniature ! Il s'agit plutôt d'une voix intérieure, celle de Rilke ou de son lecteur, diffractée en trois voix. Ces lettres, un peu comme le chœur du théâtre grec antique ou celui de l'opéra classique permettent une certaine distanciation, à la fois sur le plan dramaturgique, comme sur le plan musical et ont une fonction d'articulation formelle.

Et dans l'écriture instrumentale ?

La musique purement instrumentale a une très grande place dans l'œuvre, car il existe beaucoup de scènes muettes ou quasi muettes, purement contemplatives. Mais elle est aussi très organiquement liée à l'écriture vocale, car d'une façon générale la voix et notamment la voix parlée a toujours inspiré ma musique, même lorsqu'elle est purement instrumentale. Les textures légères, transparentes et ludiques jouent avec l'intégration du bruit et des hauteurs, la partition des bruits faisant lien avec le son direct du film.

Les chanteurs seront donc contraints à la diction des acteurs ? Comment envisagez-vous cette superposition ?

Dans une relation mimétique où l'acteur incarne le chanteur qui le double ou bien y aura-t-il des effets de contrastes ?

Une figure du double a tout particulièrement nourri notre réflexion de départ, c'est celle du *benshi* japonais, qui au temps du cinéma muet avait la charge pendant la projection non seulement de dire les dialogues, mais aussi de commenter l'action, voire de faire des digressions. Et c'est dans

sa complémentarité d'avec le film que résidait sa force d'attraction. Dans *Mitsou*, chanteurs et acteurs ne sont pas tant des doubles que des êtres complémentaires : les acteurs sont muets et visibles, les chanteurs sont chantants et (presque toujours) invisibles. Si les chanteurs doivent se caler sur la prosodie des acteurs, ils ne les singent pas pour autant mais leur apportent la dimension musicale. Il ne s'agit donc pas d'un doublage strict, mais d'un double légèrement décalé, ce décalage devenant le lieu de l'expressivité.

On pourrait parler d'un travail à quatre mains, l'image et le son étant si intimement liés dans ce projet ?

Oui. Comme dans un opéra traditionnel j'ai dû prendre en compte la question dramaturgique, mais ici, en plus du livret, la mise en scène, en l'occurrence le film, était présent comme élément constitutif de l'écriture.

Nous avons d'abord veillé à ce que la musique et le film aient une force intrinsèque, et que l'un ne serve pas d'illustration à l'autre. C'est la raison pour laquelle nous avons chacun travaillé indépendamment en amont avant d'entamer la « partition commune » de la musique et du film. Par exemple, j'ai demandé à Jean-Charles Fitoussi d'être particulièrement attentif à la question du débit de parole des acteurs. Il a donc veillé au moment du tournage à la vitesse des dialogues, faisant plusieurs prises à différentes vitesses pour me permettre d'avoir le choix du tempo. J'avais souhaité aussi, au tout début du projet, une présence récurrente des lettres de Rilke interprétées par le trio vocal. Jean-Charles a donc imaginé puis tourné des séquences muettes comme des écrans pour les accueillir.

Quelles contraintes apporte la simultanéité de l'image et de la musique ?

Les contraintes propres à ce projet ont créé des situations compositionnelles inédites. Lorsque, au moment du tournage, les acteurs sont laissés libres de dire le texte sans écriture rythmique, je dois alors travailler à l'intégration de deux univers métriques très éloignés, la métrique irrégulière de la parole des acteurs avec celle souvent régulière de ma musique. Cette rencontre produit un résultat très surprenant.

Il a fallu trouver un temps commun entre le temps du film et celui de la musique, chacun ayant ses nécessités propres.

Ce qui nous a amenés à une sorte de contrepoint entre film et musique, contrepoint dans le plan et contrepoint dans le montage.

Le tempo d'interprétation de l'opéra sera donné au chef d'orchestre par le film, étant donné le lien organique qui unit désormais la musique et le film.

Dans les moments dialogués, les chanteurs se retrouvent dans la situation de l'acteur qui doit faire une post-synchronisation, mais en chantant. Le mouvement des bouches des acteurs et des chanteurs doit en gros coïncider, du moins être vraisemblant.

Dans cet espace temporel contraint, la gageure pour les interprètes sera de trouver une souplesse et une expressivité musicale pour donner vie à ce corps hybride de l'acteur/chanteur.

Le film ayant lui-même un son direct, certes amputé de la voix des acteurs, il s'agira de trouver le juste mélange entre le son du film et les sons instrumentaux et vocaux.

Mitsou se définit comme un « opéra-film ». Quatre genres viennent à l'esprit : la vidéo utilisée dans la mise en scène lyrique, l'adaptation d'un opéra au cinéma, le cinéma muet et un peu plus éloigné la captation, quatre genres qui ne semblent pas définir véritablement

ce projet. À quel point Mitsou se rapproche-t-il d'une musique de film, à quel point s'en dégage-t-il ?

Mitsou, à ma connaissance, n'appartient à aucun genre connu. Si l'on tient à le rapprocher de l'un de ces genres, j'opterais plutôt pour celui du film muet accompagné par de la musique jouée en direct car il y a un *continuum* musical. Mais les films muets n'étaient pas synchronisés avec des voix vivantes – et ne contenaient pas, et pour cause, de son direct.

Cette forme laisse très peu de place à l'improvisation...

Oui c'est vrai, mais c'est le cas dans ma musique en général...

Dans les *Lettres à un jeune peintre*, tout comme dans la préface de *Mitsou*, Rilke s'adresse très sérieusement à Balthus et lui parle notamment de la perte qu'il associe à la mort. Tout cela dans un ton solennel et grave. Est-ce aussi le ton que vous souhaitez donner à votre opéra ?

Tout n'est pas solennel chez Rilke.

Et d'ailleurs la perte est un thème très présent dans la littérature enfantine.

Il y a dans *Mitsou* (comme d'ailleurs dans un des grands modèles du genre qu'est *L'enfant et les sortilèges* de Ravel) une grande diversité de tons : la fraîcheur et la simplicité des séquences quotidiennes, le drame qui se produit, la parole parfois sérieuse de Rilke. Parfois mais pas toujours :

il suffit en effet de l'entendre parler de l'effondrement nocturne d'un gâteau d'anniversaire, de la fente temporelle ou bien encore du sorcier qui l'a transformé en tortue, pour se rendre compte du cocasse dont il est aussi capable. J'espère qu'avec cette variété de tons nous aurons réussi à réjouir autant qu'à émouvoir.

Propos recueillis
par Solène Souriau
le 15 avril 2014

→

Mitsou

N°04 vendredi 26 septembre 14h30

N°10 samedi 27 septembre 17h

Cité de la musique et de la danse

« Il y a dans *Mitsou* une grande diversité de tons : la fraîcheur et la simplicité des séquences quotidiennes, le drame qui se produit, la parole parfois sérieuse de Rilke. Parfois mais pas toujours : il suffit en effet de l'entendre parler de l'effondrement nocturne d'un gâteau d'anniversaire, de la fente temporelle ou bien encore du sorcier qui l'a transformé en tortue, pour se rendre compte du cocasse dont il est aussi capable. »