



FIDELIO

Judith Vindevogel à propos de son adaptation pour enfants de l'opéra de Beethoven

Après *Princesse Turandot*, WALPURGIS et HETPALEIS présentent, avec *Fidelio* de Beethoven, leur deuxième conte-opéra pour enfants. *Fidelio*, basé sur l'unique opéra de Beethoven, narre la libération de Florestan. Dans l'imaginaire de la metteuse en scène Judith Vindevogel, c'est un célèbre chanteur populaire dont les chansons font rêver les hommes à un monde meilleur où dominant l'harmonie, l'amour et la fantaisie. Par ses chansons, Florestan constitue une menace pour le tyran Pizarro qui le fait donc prisonnier. La bien-aimée de Florestan, Léonore, craignant pour la vie de son fiancé, endosse des vêtements d'homme pour entrer dans la prison de Pizarro. Avec l'aide de Rocco, le gardien de la prison, et de sa fille Marcelline, elle réussit à libérer Florestan.

Réaliser un nouveau conte-opéra après *Princesse Turandot* tenait-il de l'évidence ?

Je dois avouer que le succès de *Princesse Turandot* a suscité une forte pression ; mais j'avais aussi envie de refaire un conte-opéra amer utilisant un dispositif similaire, où les enfants sont très proches des acteurs. J'avais initialement l'intention de retravailler avec un narrateur, mais à l'issue des auditions, j'ai choisi trois chanteurs de formation classique. Un choix osé d'un point de vue théâtral, mais je trouvais passionnante l'idée d'écrire une pièce dont presque tous les textes étaient chantés.

Pourquoi avoir choisi *Fidelio* ?

Je me sens très concernée par ce qui se passe dans la société. Le durcissement palpable survenu ces dernières années me paraît assez inquiétant. Je suis donc heureuse que des initiatives citoyennes comme celles de Hart Boven Hard/Tout Autre Chose voient le jour. Je trouve porteur d'espoir que des citoyens s'unissent, se fassent entendre et proposent des alternatives concrètes - indépendamment de leur secteur d'activité, de leur milieu social ou de leur appartenance linguistique. Malheureusement, l'injustice existe encore aujourd'hui, partout dans le monde. Il faut parfois avoir le courage de passer à l'action si l'on veut que ça change. C'est de cette sorte de courage dont traite *Fidelio*, selon moi. C'est une ode au mariage, mais surtout à l'amour dans son acception la plus large. Ainsi, dans mon adaptation, Léonore ne libère pas Florestan seule. Elle en prend certes l'initiative, mais elle est aidée par Marcelline, Rocco et les spectateurs.



***Fidelio* est un opéra pour adultes. Comment le rend-on accessible aux enfants ?**

Dans un premier temps, j'ai simplifié l'intrigue, ce qui m'a donné la possibilité de supprimer plusieurs personnages de l'opéra original, dont j'ai ensuite extrait les passages les plus accessibles, puis essayé de repenser l'ensemble de façon originale, en fonction de la trame, des personnages et des relations qu'ils entretiennent. J'ai ainsi transformé en trio le célèbre air de l'or de Rocco, et confié à Léonore l'air de Florestan, dont je n'ai conservé que la musique, et réécrit le texte. J'ai véritablement « recyclé » la musique de Beethoven.

Le rôle de Florestan est joué par le danseur de hip hop anversois Saïd Boumazoughe et par une marionnette réalisée par Filip Peeters. On ne voit Saïd qu'en vidéo ; il incarne le beau, énergique et charismatique Florestan avant son emprisonnement. Avec la marionnette, j'ai voulu matérialiser ce qui arrive à un homme contraint de survivre deux ans dans des conditions déplorables. Lorsqu'il est enfin libre, Florestan peut à peine tenir sur ses jambes, encore moins avoir la force de chanter un air de ténor ultra-difficile (*rires*).

Dans *Princesse Turandot*, les textes étaient chantés dans la langue originale. Initialement un opéra en allemand, *Fidelio* est à présent chanté en néerlandais et en français. Comment avez-vous procédé pour les traductions ?

D'un point de vue dramaturgique, je trouvais que cela fonctionnait que le prince et la princesse de *Princesse Turandot* chantent dans des « langues étrangères ». Mais *Fidelio* est un « conte » sur l'Homme, et il m'a donc semblé important que l'on puisse aussi comprendre toutes les parties chantées. Je devais donc, en écrivant le livret, tenir compte de plusieurs paramètres. Tout d'abord, un spectacle pour enfants doit durer au maximum 45 minutes. Dans ce court laps de temps, il faut pouvoir donner une identité aux personnages et rechercher les mots adéquats pour raconter une histoire qui ne soit pas banale et qui tienne debout. Ensuite, j'étais tenue par la rime, qui, outre une importante fonction musicale dans un opéra, en renforce aussi l'intelligibilité. Et puis - et je ne le sais que trop bien, étant moi-même chanteuse - il est extrêmement important de faire coïncider prosodie (accents et intonation quand on parle) et phrasé (articulation musicale, rythme, accents). J'avais en permanence ces trois paramètres en tête en écrivant. Pour le livret en français, je suis partie d'une première version « brute » en néerlandais avec Lorenzo Caròla, co-traducteur de *Princesse Turandot* et lui-même chanteur.

Comment avez-vous procédé pour trouver les chanteurs ?

Au départ, je voulais garder toutes les possibilités ouvertes, et j'ai recruté très largement : pour les auditions à Anvers et Paris, nous avons convoqué aussi bien des acteurs ayant une bonne voix que des chanteurs dotés d'une expérience scénique. Chacun avait dû au préalable préparer un air ou un trio de l'opéra de Beethoven et apporter un lied et un texte de son choix. Pendant les auditions, j'ai très vite constaté que je ne pourrais utiliser un passage précis du quatuor « Wunderbar », que je voulais absolument intégrer, qu'avec des voix de qualité semblable. Le choix fut alors vite fait de ne travailler qu'avec des chanteurs classiques.

Comment avez-vous transformé cet opéra en un spectacle de théâtre lyrique accessible ?

Les enfants, assis dans le décor, vivent de très près ce qui se passe sur scène. Très directement, presque intimement. Cela implique donc que le chanteur adapte son chant et son jeu. Chanter dans un petit dispositif est très différent de chanter dans une grande salle d'opéra, où la voix doit passer au-dessus d'un gros orchestre. On pourrait établir une comparaison avec le cinéma : la caméra ne va pas zoomer sur tout ce que l'on pense, ressent ou dit. On limite son champ d'action. Une pensée suffit souvent à amener la bonne expression du visage. Cette « restriction » n'est pas évidente pour un chanteur, car chanter requiert une très grande tension physique. Quand ils chantent, de nombreux chanteurs accumulent une grande tension dans les bras, les jambes, la nuque, et même dans les yeux. Toutes ces tensions influencent bien sûr les déplacements et les regards. Bien accorder la voix et le corps exige une grande patience, autant de l'acteur que du metteur en scène, mais contribue aussi à rendre l'opéra plus accessible et plus direct. Une approche un peu autre du chant peut aussi faire la différence. Se concentrer sur la mélodie et la voix est très séduisant pour un chanteur, mais le détourne du contenu. Avec les chanteurs, je pars donc toujours du discours et de la langue.

Les enfants, installés dans le décor, vivent de près tout ce qui se passe sur scène. Quelle est l'importance de cette proximité physique avec le public ?

Je ne peux imaginer de présenter un opéra pour enfants sans ce contact direct entre public et acteurs. J'accorde une importance croissante au fait d'associer le public au spectacle. Dès qu'ils entrent dans le théâtre, les enfants pénètrent dans un autre univers, ici en l'occurrence la prison de Pizarro. Dans mon imagination, les enfants sont donc un peu prisonniers aussi. Et même complètement lorsque, à la fin de la représentation, ils contribuent à ce que Pizarro soit à son tour emprisonné. L'air final est aussi un moment important où les enfants ne sont pas de simples spectateurs,

mais des partenaires. Me revoilà avec mon cheval de bataille : le théâtre est un rituel. Ce n'est pas quelque chose que l'on consomme à distance, mais un événement auquel on participe.

Propos recueillis par Linda Lovrovic