



PINOCCHIO

Opéra sur un livret de JOËL POMMERAT d'après Carlo Collodi

Musique de PHILIPPE BOESMANS

Commande conjointe de la Monnaie / de Munt et du Festival d'Aix-en-Provence

Gezamenlijke opdracht van de Munt / la Monnaie en van het Festival d'Aix-en-Provence

Création | *Creatie*

Grand Théâtre de Provence, Aix-en-Provence,

3/7/2017

Direction musicale | *Muzikale leiding*

PATRICK DAVIN

Mise en scène | *Regie*

JOËL POMMERAT

Décors et éclairages | *Decor en belichting*

ÉRIC SOYER

Costumes | *Kostuums*

ISABELLE DEFFIN

Vidéo | *Video*

RENAUD RUBIANO

Le directeur de la troupe, premier escroc, deuxième meurtrier, le directeur de cirque

STÉPHANE DEGOUT

Le père, troisième meurtrier, le maître d'école

VINCENT LE TEXIER

Le pantin

CHLOÉ BRIOT

Deuxième escroc, le directeur de cabaret, le juge, premier meurtrier, le marchand d'ânes

YANN BEURON

La chanteuse de cabaret, le mauvais élève

JULIE BOULIANNE

La fée

MARIE-EVE MUNGER

Musiciens de scène | *Toneelmuziek*

FABRIZIO CASSOL, PHILIPPE THURIOT,

TCHA LIMBERGER

ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LA MONNAIE | *SYMFONIEORKEST VAN DE MUNT*

Konzertmeister

SATÉNIK KHOURDOIAN

PINOCCHIO

opéra de Philippe Boesmans sur un livret de Joël Pommerat d'après Carlo Collodi

CD1

01_Ouverture	1'34
02_Prologue	2'20
03_Scène 1	8'25
04_Scène 2	2'22
05_Scène 3	10'16
06_Scène 4	4'54
07_Scène 5	2'33
08_Scène 6	3'21
09_Scène 7	5'03
10_Scène 8	2'59
11_Scène 9	4'42
12_Scène 10	2'07
13_Scène 11	5'18
14_Scène 12	7'51
15_Scène 13	9'09

durée 73'01

CD2

16_Scène 14	8'51
17_Scène 15	3'10
18_Scène 16	6'10
19_Scène 17	1'49
20_Scène 18	4'34
21_Scène 19	3'41
22_Scène 20	2'20
23_Scène 21	1'41
24_Scène 22	7'50
25_Scène 23	0'54
26_Épilogue	9'32

durée 50'36

Enregistrement live au Théâtre royal de la Monnaie / de Munt (Belgique) les 13 et 15 septembre 2017 | La production de *Pinocchio* mise en scène par Joël Pommerat est une coproduction entre la Monnaie / de Munt, le festival d'Aix-en-Provence, l'Opéra de Dijon et l'Opéra national de Bordeaux | *Pinocchio*, opéra de Philippe Boesmans sur un livret de Joël Pommerat ©Editions Jobert, Paris, 2017 – adapté de *Pinocchio*, de Joël Pommerat ©Actes Sud, 2008 | Enregistrement, mixage et mastering: Geert De Deken | Coordination exécutive : Cédric Hustinx | Photographie de couverture ©Gilles Abegg/Opéra de Dijon – Photographies du livret et digipack ©Pierre-Philippe Hofmann | Graphisme mpointproduction | Textes extraits des programmes de salle de *Pinocchio* de la Monnaie / de Munt et du festival d'Aix-en-Provence 2017, traductions ©La Monnaie / De Munt 2017 | Réalisé avec l'aide de la Fédération Wallonie-Bruxelles (Direction générale de la Culture Service de la Musique) | ©La Monnaie / De Munt ©Kastafior 2018

www.cypres-records.com | www.lamonnaie.be

Cypres souhaite remercier chaleureusement Peter de Caluwe, Christophe Bezzone, Thomas Lauriot dit Prévost, Mathieu Jouvin, Jo Nicolai, Reinders Pols et Alice Pierson pour leur implication.

PHILIPPE BOESMANS, COMPOSITEUR / COMONIST / COMPOSER

DVD portrait | Simon Van Rompay et Isabelle Pouget (La Monnaie / De Munt)

sous-titres français / nederlandse ondertitels / english subtitles

DVD-5 | PAL (all zone) – Colour – Picture 16/9 | Sound format PCM stereo

Équipe vidéo et son de la Monnaie

Jo Nicolai

Postproduction son

Deborah Dourneau

Équipe gestion financière et projets audiovisuels de la Monnaie

Thomas Lauriot dit Prévost, Ariane Bosquet,
Alice Pierson

Réalisation des sous-titrages

Babel Subtitling

avec Cécile Auzolle, Jacques Boesmans, Peter de Caluwe, Sylvain Cambreling, Fabrizio Cassol, Patrick Davin, Kris Defoort, Camille De Rijck, Micheline Doucet, Bernard Focroulle, Benoît Mernier et toute l'équipe artistique de *Pinocchio*

Interviews

Bernard Coutant et Jo Nicolai

Lieux d'accueil

Conservatoire royal de Liège, Orchestre Philharmonique royal de Liège, Flagey, Festival d'Aix-en-Provence

durée totale _77'16

Ozango productions, Lise Lemeunier | Extraits de *Pinocchio*, Création Aix-en-Provence 2017 – Livret : Joël Pommerat – Direction musicale : Emilio Pomarico – Mise en scène : Joël Pommerat | Archives de la RTBF : documentaire *La Passion de Gilles*, un opéra en trois actes | Archives de la RTBF et de la VRT : interview de Gérard Mortier | Archives de la Monnaie | ©La Monnaie / De Munt ©Kastafior 2018

sonuma
LES ARCHIVES AUDIOVISUELLES

Avec le soutien de la
Sonoma, les archives
audiovisuelles

rtbf



CES MYTHES DONT NOUS SOMMES FAITS

Tout le monde a entendu parler de Pinocchio, il est devenu une légende. Depuis toujours, j'essaie de nourrir mon travail des mythes dont nous sommes faits. Non seulement l'histoire de Pinocchio est forte, mais le mythe de ce personnage est toujours très actif, pour ne pas dire actuel. Pinocchio est un personnage paradoxal. La morale qui se dégage de son histoire n'est pas simpliste, elle ne ferme pas sur des évidences, au contraire : elle ouvre sur des questions très vastes auxquelles on peut avoir envie de s'intéresser ensuite dans sa propre existence.

Pinocchio est «né» d'un homme et non du ventre d'une femme. C'est une construction, une pure création, comme une création artistique. Il est à lui tout seul une fiction, vivante et artificielle en même temps. Pinocchio est une utopie qui aspire à devenir une réalité. Son histoire parle donc du conflit entre fiction et réalité, mensonge et vérité, entre l'artificiel et l'authentique. Elle raconte le passage d'un état de chose à un état d'humain. Elle parle donc de l'humanité, cherche à la définir. Elle nous dit que la véritable humanité ne s'acquiert peut-être pas à la naissance, mais que, de manière moins évidente, les êtres peuvent en faire l'acquisition au cours de leur existence.

Aujourd'hui comme il y a dix ans, je suis touché par cette histoire parce qu'elle assemble des éléments très jouissifs propres aux contes, comme l'épique, le merveilleux, la quête initiatique et le caractère universel, et quelque chose de plus âpre, de social, voire de politique et dérangeant.

JOËL POMMERAT

GENÈSE D'UNE ŒUVRE : PINOCCHIO VIENT « AU MONDE »

«Un rite initiatique, un opéra pour enfants, un opéra sur l'enfance»

PHILIPPE BOESMANS

(extraits)

Avant même que *Au monde* – mon premier opéra avec Joël Pommerat, créé à la Monnaie au printemps 2014 – ne soit tout à fait terminé, Bernard Foccroulle nous a demandé d'en faire un deuxième. Peter de Caluwe était également intéressé. Il en a découlé une commande conjointe de la part du Festival d'Aix-en-Provence et de la Monnaie qui décidèrent de coproduire le projet.

Il y avait déjà beaucoup de musique dans la pièce de Joël, une belle musique de théâtre. Mais je voulais faire tout autre chose. La musique de *Pinocchio* est différente de celle de *Au monde*, une pièce de climat avec un drame caché dont on ne sait pas tout. *Pinocchio* est plus agile, plus énergique, ne fût-ce que par son personnage. J'ai voulu éviter une écriture mécanique qui donne à voir une marionnette. Je n'aimais pas cette idée, et Joël non plus; *Pinocchio* est un vrai petit garçon, arrogant et insolent, victime de son refus d'apprendre et de sa vantardise, qui se transforme au fil des épreuves auxquelles il est soumis. La musique suit très fidèlement cette évolution et perd ses velléités debussystes pour exprimer la simplicité de la rue.

Je compose avec l'histoire de la musique, je m'en sers comme d'une vaste réserve dans laquelle il est permis de promener son esprit librement. Tout ce que je connais de la musique – savante, légère, gaie, sombre – se retrouve dans mes opéras. Je pense la musique comme un geste d'accueil qui serait le réceptacle de toute mon expression. Je suis très attaché aux archétypes de l'opéra: la tristesse s'inscrit plutôt en mineur (sauf chez Schubert, qui est triste en majeur) et le chromatisme exprime la passion et la douleur, de Monteverdi à nos jours en passant par Mozart ou Wagner. La musique atonale a gommé tous ces repères, ces éléments d'identité musicale; on y est limité à des variations d'intensité (plus ou moins fort) ou de tempo (plus vite ou plus lent). Berg, conscient des restrictions du langage dodécaphonique – au théâtre en tout cas –, a d'ailleurs cherché des exceptions; il écrit alors en ré mineur, et c'est magnifique. Et puis il y a le suspense, le dramatisme à très haut niveau, que l'on trouve chez Verdi ou chez Wagner. Le public s'y reconnaît, retrouve des références.

Au tout début, j'avais des réticences à écrire en français, une langue très difficile pour la compréhension avec tous ses «e» muets.

Puis j'ai osé avec *Yvonne*, parce que je ne risquais rien avec cette pièce un peu grotesque, et avec *Au monde*, qui est proche de l'univers et de la prosodie de Debussy. Aujourd'hui, je ne me vois plus écrire dans une autre langue que le français.

La partition de *Pinocchio* adopte une technique que je n'avais pas encore utilisée, qui renvoie au mélodrame du XIX^e siècle. Il y a en effet beaucoup de texte parlé dans l'œuvre, qui se termine presque comme un opéra raconté. J'ai donc adopté pour le Directeur de la troupe une forme de récit accompagné. Dans les passages où il accompagne le texte parlé, l'orchestre ne peut pas conserver sa fonction de narrateur, il doit céder la place au Directeur de façon qu'il puisse être compris. J'ai fait en sorte que les moments où l'orchestre joue se trouvent entre les phrases.

J'introduis dans la musique des éléments comiques. Il y a un petit bout de Pinocchio en chacun de nous, c'est pour ça qu'il nous fait rire. Nous avons tous un petit côté rebelle – et Pinocchio, par sa désobéissance, se rebelle contre son père. On a tous connu ça. Aujourd'hui, je m'identifie plus à Geppetto, un homme qui veut que tout aille bien pour son enfant au point de lui donner tout ce qu'il a. *Pinocchio* est un conte moral, sans faire la morale. Il met en scène les épreuves auxquelles est confronté Pinocchio, qui les refuse d'abord, qui en est la victime, puis qui les surmonte et devient alors un homme, quelqu'un de *vrai*. C'est un rite initiatique, un opéra pour enfants, un opéra sur l'enfance et – en somme – un opéra pour tous.

Je crois que Joël et moi nous rejoignons sur le thème de la vérité. Car on ne plaisante pas avec la vérité. C'est probablement l'une des clés du théâtre de Pommerat. Quand le théâtre ne dit pas la vérité, on échoue. À l'opéra, c'est pareil. Je crois qu'un opéra qui ne dit pas la vérité devient quelque chose de non nécessaire. Un opéra ne nous touche pas seulement pour sa beauté, mais aussi parce que s'est installée une certaine justesse sur scène, quelque chose qui tient de la vérité de la vie.

**PROPOS RECUEILLIS PAR MARIE MERGEAY ET REINDER POLS
RÉDACTION : ÉMILIE SYSSAU**

«LA MUSIQUE EST TOUJOURS UN VOYAGE¹»

L'esthétique opératique de Philippe Boesmans, de *La Passion de Gilles* (1983) à *Pinocchio* (2017)

CÉCILE AUZOLLE

À quinze ans, Philippe Boesmans voulait être compositeur « comme Wagner ». L'artiste autodidacte et farouchement indépendant qui remporte en 1971 le prix Italia avec *Upon la mi*, pièce réunissant une voix, un cor et un ensemble instrumental dans une théâtralisation pour le moins anticonformiste, succombe à quarante-cinq ans aux charmes de la sirène de pourpre et d'or. À quatre-vingts ans, il a composé huit opéras qui, après les productions et coproductions de création, ont tous – à l'exception du premier – été donnés dans de nouvelles mises en scène dans les plus prestigieuses maisons d'Europe et d'Amérique du Nord, sans discontinuer depuis leur apparition au répertoire jusqu'à aujourd'hui.

Sur quoi reposent ces trois décennies de succès ? Boesmans est habitué depuis l'adolescence à jongler avec les langues et les sphères culturelles en vertu de sa naissance à Tongres, ville néerlandophone du Limbourg en région flamande, et de ses études à Liège, ville francophone et capitale économique de la Wallonie. Également grand lecteur, insatiable « écouteur » et personnalité intrinsèquement curieuse d'autrui, il produit pour ses adaptations de monuments de la littérature ou du théâtre une musique singulière. Cette musique épouse autant les contours de la dramaturgie et les inflexions de la langue que la psychologie des personnages, et joue avec la mémoire des spectateurs, stimulant leur imaginaire au moyen d'un sentiment d'étrange familiarité et de brouillage sensoriel.

Solitude, marginalité, désir, domination, cruauté, folie sont les thèmes récurrents de ses livrets issus de la grande bibliothèque européenne moderne (Busenello, Shakespeare) et contemporaine (Strindberg, Schnitzler, Gombrowicz, Mertens, Pommerat), et qui entrent toujours en résonance avec l'actualité. Car, s'attachant à peindre les métamorphoses de l'âme, Boesmans place l'Homme devant ses dilemmes, au cœur de son monde ou encore face à son intimité.

1. Philippe Boesmans, propos recueillis par Cécile Auzolle à Bruxelles, le 18 avril 2012.

L'HOMME ET SES DILEMMES

Boesmans serait-il, comme Strauss, le peintre de la psyché ? Ses sujets embrassent de vastes horizons, pourtant toujours adossés à une douce cruauté et une étrangeté nécessaire. La séduction et le désir irriguent son œuvre lyrique, comme les relations de pouvoir entre les individus ou au sein de la société. L'hystérie ou la folie qui stigmatisent les personnages de Gilles, de Néron, de Leontes, du Prince Philippe et de la Seconde fille offrent un miroir à la marginalité de Jeanne d'Arc, de Poppée, de Perdita, d'Yvonne et d'Ori, tandis que se tissent des rapports de filiation et d'inceste, notamment dans *Poppea*, *Wintermärchen*, *Julie*, *Yvonne*, *Au monde* et *Pinocchio*. La solitude et la douleur éclosent avec force : deuil des parents des victimes de Gilles, détresse d'Octavie et de Kristin délaissées, souffrance de Leontes ternaillé par la jalousie, muette affliction d'Hermione et d'Yvonne bafouées, de la plus jeune sœur instrumentalisée, sentiment de vanité et d'injustice de Pinocchio ou encore de Mamilius, impuissant témoin du délire de son père. Car demeure toujours dans les opéras de Boesmans une allusion à l'enfance, depuis les victimes de Gilles jusqu'aux ânes de Pinocchio, de la coquetterie de la grisette aux caprices de la Seconde fille, de l'enthousiasme amoureux de Florizel à l'élan sensuel de Pinocchio, et à ce qui reste de la part d'enfance chez des protagonistes aussi ambigus que Julie ou la Reine (*Yvonne*) quand l'enfance ou le passage de l'enfance à l'âge adulte n'est pas le ou l'un des sujets de l'œuvre (*Wintermärchen*, *Au monde*, *Pinocchio*).

Enfin, tous les opéras de Boesmans traitent de la question du mensonge et de la vérité, de l'aveuglement et de la lucidité, en politique, en séduction, en amour ou dans les relations familiales. *Pinocchio* et sa quête initiatique pour devenir un humain, « ein Mensch zu sein » comme le chante Sarastro à Pamina, figurent le point d'orgue de ce cheminement, testament d'un compositeur qui affirmait lors de la création de *La Passion de Gilles* : « Écrire de la musique c'est mentir, parer la vérité qui ne peut se dire. »

L'HOMME EN SON MONDE

Boesmans serait-il, comme Wagner, un démiurge ? Pour chaque opéra, il crée un univers singulier où accueillir et développer ses protagonistes.

Le flux créateur commence une fois le sujet choisi avec l'auteur du livret (Mertens, 1980-1983 ; Bondy 1985-2009 ; Pommerat 2010-2017),

souvent à partir d'une mélodie qui se laisse entendre dans les premières pages de la partition : le triton acéré de *La Passion de Gilles*, l'envoûtant « Cantique des cantiques » de *Reigen* ou encore la lancinante « rengaine » de *Pinocchio*. Ouverture (*L'Incoronazione di Poppea*, 1989 ; *Reigen*, 1993 ; *Wintermärchen*, 1999 ; *Pinocchio*, 2017), effet de fondu dans la temporalité de la soirée théâtrale (*Julie*, 2005), ou amorce caractéristique (*La Passion de Gilles*, 1983 ; *Yvonne, princesse de Bourgogne*, 2009 ; *Au monde*, 2014), l'entrée se fait dans le mouvement de l'œuvre, tout comme la répartition des scènes à l'intérieur de l'espace dramaturgique : courtes, longues, orchestrales, lyriques, pointillistes, elles impriment leur temporalité au texte. Dès ses débuts, Boesmans excelle dans cette gestion du temps scénique, un temps elliptique fondé sur une pulsation intime à laquelle ne résiste aucun des multiples changements de mesure fondateurs de son écriture.

Dans ces espaces clairement définis (*Poppea*, *Reigen*, *Au monde*, *Pinocchio*) ou finement enchaînés (*Gilles*, *Wintermärchen*, *Julie*, *Yvonne*), les couleurs instrumentales et vocales s'enchevêtrent. Dans le monde de Boesmans, chaque sonorité est disposée dans l'espace dramaturgique comme les touches de couleur sur la toile du peintre, cherchant la complémentarité et le froissement. Ses ensembles instrumentaux (*Julie*, *Pinocchio*) ou son orchestre (*Gilles*, *Poppea*, *Reigen*, *Wintermärchen*, *Yvonne*, *Au monde*) créent des climats contrastés et fluctuants, fondés sur sa connaissance intime de l'instrumentation et sa remarquable inventivité en matière d'orchestration, de la *Klangfarbenmelodie* aux vastes tutti. Au-delà du « trompe-l'oreille » – sa capacité à fondre et confondre les sonorités pour perdre l'auditeur – restent en mémoire les bouquets de percussions et de claviers de *Poppea*, la sensualité du saxophone de *Reigen*, la trivialité de l'accordéon de *Wintermärchen*, la cantilène de flûte basse de *Julie*, le violon rom de *Pinocchio*. Il n'utilise pas les ressources de l'électroacoustique ou de l'électronique, si ce n'est pour flouter les contours du timbre d'un instrument acoustique, comme le clavecin de *Poppea*, ou pour des effets d'amplification, notamment dans *Au monde* et *Pinocchio* afin de répondre à l'esthétique théâtrale de Pommerat. La spatialisation ne l'intéresse que lorsqu'elle traduit une nécessité dramaturgique : rompre la temporalité au troisième acte de *Wintermärchen*, creuser l'espace du manoir dans *Julie*, restituer la surprise des playbacks d'*Au monde*, mettre en abyme les tribulations du pantin et exprimer ses sentiments dans *Pinocchio*.

Ces sonorités s'organisent en éclats, en bribes et en phrases dont la succession imprévisible est caractéristique du langage de Boesmans. Comme Wagner, il compose des motifs qu'il transforme à volonté en fonction du contexte, les brouillant, les développant ou encore mouchetant le discours musical de réminiscences. Son art réside dans l'effet de surprise, l'organisation du temps comme un paysage contrasté où se succèdent des plaines et des montagnes, des lacs et des fleuves, des villages et des mégapoles. Des phrases tonales

marquées par des accords caractéristiques et des cadences se muent en fragments atonaux, le passage de l'un à l'autre évoluant au fil de crescendos ou decrescendos chromatiques. Boesmans connaît tout et ne se refuse rien, dans une liberté assumée qui le caractérise depuis toujours, comme le montre son irrésistible portrait filmé par John Dauriac en 1971, *Evil Flowers*. Sans doute sa marque de fabrique, qui nourrit les attaques de ses détracteurs, est-elle son ouverture totalement décomplexée vers le passé, fondée sur les allusions, les réminiscences, voire les « citations de style » qui émaillent ses opéras de familiarité, de nostalgie et très souvent d'humour. Parmi tant d'autres, on se rappelle le sensationnel « Man töte diese Mücke » de *Reigen*, reprenant quasi textuellement la dernière phrase de la *Salomé* de Strauss, le « Se vuol ballare » des *Noces de Figaro* fredonné par Jean dans *Julie* ou, dans *Pinocchio*, la malicieuse utilisation de l'oranger du *Mignon* d'Ambroise Thomas. Boesmans et Pommerat parodient alors le poème de Goethe « Connais-tu le pays où fleurit l'oranger » déjà mis en musique par Schubert, Schumann, Liszt, Wolf, connectant délibérément leur monde aux racines de la culture savante européenne. Dans tous les cas, il s'agit d'entrer en relation avec le spectateur et de le conduire, dans le présent de la représentation théâtrale, vers les méandres de son passé tout en lui ouvrant des perspectives. Une attitude que d'aucuns ont qualifiée de postmoderne mais que Boesmans analyse comme un libre voyage aux confins du connu, de l'étrange et de l'inouï.

L'HOMME ET SON INTIMITÉ

Enfin, Boesmans serait-il, comme Mozart, un virtuose de la caractérisation des personnages ? Boesmans aime les gens, il les observe, il les rencontre, comme ses protagonistes qu'il a appris, grâce à Monteverdi, à façonner en empathie, n'hésitant pas à s'identifier à eux pour composer leurs lignes – il admire les imitateurs et leur « oreille absolue de l'autre ». Dans une causticité proche de celle de l'écrivain entomologiste Vladimir Nabokov, il épingle les tempéraments, campe les nuances sombres, solaires ou subtiles des sentiments, comme la cruauté désespérée de Gilles, l'animalité de Poppée, la vanité du poète de *Reigen*, la naïveté d'Hermione, l'arrivisme de Jean, la libido exacerbée de la Reine, les zones d'ombre d'Ori, les atteroiements de Pinocchio.

Pour mettre en musique des livrets toujours narratifs, Boesmans respecte la prosodie afin qu'elle semble naturelle, et veille à l'intelligibilité du texte. Le tracé de ses lignes vocales apparente sa démarche à celle de Wagner et de Strauss quand il compose en allemand, de Debussy et de Poulenc lorsqu'il écrit en français. Toutefois, il serait réducteur de penser qu'il se cantonne à ces modèles : son écriture vocale est labile. Attentif au rythme et aux inflexions de la langue et à ce que l'orchestre ne couvre pas les voix, il ne violente jamais l'émission ou

le phrasé et se régale de moments furtifs de lyrisme (le trio des sœurs dans *Au monde*) ou de franche dérision (les scènes des escrocs ou des meurtriers de *Pinocchio*). Grand connaisseur des voix, dont il a exploré les nuances lors de ses vingt années de résidence à la Monnaie (1986-2006), il compose sur mesure pour les chanteurs qui créeront ses rôles, rarement spécialistes de musique contemporaine : Dale Duesing (le Comte, Leontes), Yann Beuron (le Prince Philippe, le Mari de la fille aînée, cinq rôles de *Pinocchio*), Stéphane Degout (Ori, le Directeur de la troupe et deux autres rôles de *Pinocchio*), mais aussi pour des voix féminines emblématiques comme celles de Françoise Pollet (*Tral! Lieder*, la Cantatrice dans *Reigen*), Susan Chilcott (*Hermione*), Mireille Delunsch (la Reine dans *Yvonne*), Patricia Petibon (la Seconde fille d'*Au monde*), Chloé Briot (*Pinocchio*), Marie-Eve Munger (la Fée). Pourtant, Boesmans ne refuse aucune des possibilités vocales ouvertes par les déconstructions modernistes des années 1950-1970 auxquelles il a contribué avec *Upon la mi*, *Evil Flowers* et *Attitudes* (1979), ni non plus le jeu sur les travestissements en hommage aux *Trois sœurs* d'Eötvös, l'une des tantes d'Yvonne étant chantée par un haute-contre. Le maître-mot de ses choix esthétiques demeure la liberté, dans le respect absolu du contexte dramaturgique. En écho à l'ensemble de son œuvre, les vingt-trois scènes de *Pinocchio* déclinent tour à tour rires, pleurs, cris, éternuements, voix parlée amplifiée, *Sprechgesang*, récitatif, chœur sans vibrato, chanson tzigane, arioso, airs, vocalises, etc., tressés dans la grande liberté accordée par le spectacle d'origine de Pommerat. Le compositeur y renoue aussi avec son goût pour le métissage en invitant un trio constitué de son complice de toujours, le saxophoniste Fabrizio Cassol, et de ses amis le violoniste tzigane Tcha Limberger et l'accordéoniste Philippe Turiot : est-ce un clin d'œil à *Wintermärchen* dont l'orchestre comportait un accordéon et qui avait accueilli Aka Moon au troisième acte ? Alors que l'ensemble instrumental est traditionnellement placé dans la fosse, la présence du trio sur scène creuse l'espace sensible. Et tout l'art de Boesmans est résumé dans la conclusion de *Pinocchio* : la mélodie de la « rengaine », partagée entre les instruments de la fosse (violon, cors, basson, trompette, clarinette, trombone) dans son exposition après l'ouverture, est reprise *in fine*, cette fois distribuée à la Chanteuse de cabaret, au Premier escroc, à la Fée placée dans la salle, au cor et aux musiciens de la troupe rehaussés des cordes graves et du contrebasson : la réalité et la fiction se rejoignent dans une émotion fulgurante avant que le rideau ne tombe sur un éclat de rire cathartique de l'ensemble instrumental.

« DOLCE SERENA, DOLCE SON IO »

Pinocchio sera-t-il le dernier opéra de Philippe Boesmans ? Cette œuvre, peut-être parce qu'elle traite du passage des désirs impérieux de l'enfance aux choix librement consentis de l'âge adulte, est plus douce et plus séduisante encore que les autres. Elle tire

les enseignements de toutes les expériences passées, sans pour autant les dépasser, le monde musical de Boesmans n'étant pas inféodé à une logique de progrès ou de perfectionnement ; elle les sublime. Comme il l'annonçait en 1994 dans le numéro de *L'Avant-scène opéra* consacré à *Reigen*, Boesmans a cherché à « s'approcher toujours plus de l'humain », de l'âme du spectateur. Faut-il accepter cette logique d'identification, de frémissement et de plaisir ? Faut-il la refuser au motif de la facilité ou de l'hédonisme ?

Après le duo fondateur avec Pierre Mertens puis les sulfureuses années de collaboration avec Luc Bondy, la fécondation du monde de Joël Pommerat par l'imaginaire musical de Philippe Boesmans apparaît justement comme exemplaire au titre de cet humanisme artistique. La sourde violence de l'un se trouve apaisée par la temporalité musicale de l'autre. Usage persistant de la tierce majeure mineure résolvant les pulsions chromatiques, finesse des alliances des timbres des 19 + 3 musiciens, allusions à l'incestuelle sensualité de *Kundry* et *Parsifal*, énergie maladroite et destructrice du *Pantin* ou mutation des vocalises hystériques de la *Reine de la nuit* en bienveillantes mélodies de la *Fée*, telles sont les empreintes de *Pinocchio*, conte initiatique atemporel apparenté à son modèle mozartien par sa suave cruauté et sa séduction nostalgique.

Pinocchio, une *Flûte enchantée* du XXI^e siècle ?

—

Maître de conférences à l'Université de Poitiers, Cécile Auzolle est spécialiste de l'histoire et de l'esthétique de la musique pour le théâtre de Wagner à nos jours, en particulier en France. Elle dirige le groupe de recherche OPEFRA, qui étudie la création lyrique française des XX^e et XXI^e siècles. Elle a publié en 2014 un livre sur Philippe Boesmans, Vers l'étrangeté, ou l'opéra selon Philippe Boesmans (Actes Sud).

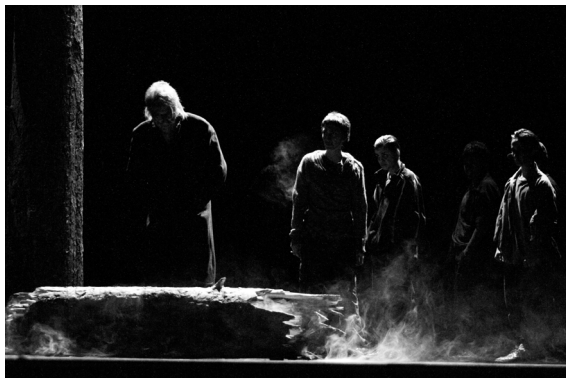
DES ILLUSIONS QUI PERMETTENT D'AVANCER

Je ne crois pas que l'art peut changer la vie, mais je pense que c'est important de jouer à y croire. Ça fait du bien et ça peut aider aussi à se construire en tant qu'être humain.

Encore un paradoxe: on ne peut pas vivre bien dans le mensonge, dans le déni de la réalité, mais en même temps, on est contraint d'être dans des actes de foi pour agir.

Il y a des illusions, comme le démontre cette histoire, qui sont mortifères, destructrices pour soi et pour les autres, et puis il y en a d'autres qui permettent d'avancer, de franchir des étapes.

JOËL POMMERAT



©Pierre-Philippe Hoffmann / La Monnaie / De Munt

BIOGRAPHIES

PHILIPPE BOESMANS

compositeur

Après des études de piano au Conservatoire de Liège, Philippe Boesmans s'oriente vers la composition. Intrigué par le post-sérialisme, il prend très tôt conscience de la nécessité d'en dépasser les contraintes et les exclusions, et élabore un langage musical très personnel où l'expressivité et l'accessibilité retrouvent une place centrale. Producteur à la RTBF (1961), il est compositeur en résidence à la Monnaie de 1985 à 2007. Gerard Mortier lui commande plusieurs œuvres, parmi lesquelles *La Passion de Gilles* (1983), les *Trakl-Lieder* (1987) et l'orchestration de *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi (1989). Toujours pour la Monnaie, Bernard Foccroulle lui commande *Reigen* (1993), *Wintermärchen* (1999) et *Julie* (2005) sur des livrets de Luc Bondy. Ces opéras sont joués sur de nombreuses scènes internationales et connaissent différentes mises en scène. En 2009, l'opéra *Yvonne, Princesse de Bourgogne*, d'après la pièce homonyme de Witold Gombrowicz, est créé à l'Opéra de Paris sur un livret et dans une mise en scène de Luc Bondy, avant d'être repris à la Monnaie. Une nouvelle version de son *Incoronazione di Poppea* de Monteverdi, intitulée *Poppea e Nerone*, est créée en juin 2012 à l'Opéra de Madrid dans une mise en scène de Krzysztof Warlikowski. Commandée par Peter de Caluwe, la création mondiale de l'opéra *Au monde* sur un livret et dans une mise en scène de Joël Pommerat a lieu en 2014 à Bruxelles. Philippe Boesmans participe par ailleurs aux principaux festivals de musique contemporaine (Darmstadt, Royan, Zagreb, Avignon, Almeida-Londres, Strasbourg, Montréal, Ars Musica-Bruxelles, Salzbourg, IRCAM, etc.). L'œuvre de Philippe Boesmans est jalonnée de consécration importantes : le Prix Italia pour *Upon La-Mi* (1971), le Prix Honegger (2000) et le Prix de la critique française pour *Yvonne, Princesse de Bourgogne* (2009), consacré meilleure création de l'année. En 2007, le DVD de *Julie* (BelAir Classiques) reçoit divers mentions et prix tels que le Grand Prix Charles-Cros. En 2015, Philippe Boesmans obtient à Londres l'International Opera Award pour son opéra *Au monde* qui est élu meilleure création mondiale en 2014. L'enregistrement du même opéra reçoit le Diapason d'Or, celui de son *Concerto pour violon* et de *Conversions* se voit décerner six prix, dont celui de l'Académie Charles-Cros et le Prix International du Disque Koussevitzky.

PATRICK DAVIN

direction musicale

Ancien élève de Pierre Boulez et de Peter Eötvös, Patrick Davin a assuré la création mondiale de nombreuses œuvres de Philippe Boesmans, Luc Brewaeys, Conlon Nancarrow, Henri et Denis Pousseur, Bruno Mantovani, Benoît Mernier, Jean-Luc Hervé, Jean-Yves Bosseur et Kris Defoort. Il a travaillé comme chef d'orchestre en Allemagne (Ensemble Modern de Francfort, Deutsche Kammerphilharmonie de Brême, Radio-Sinfonieorchester de Stuttgart et de Munich), en France (Ensemble Intercontemporain, Orchestre de Lyon, Orchestre national d'Île-de-France, Orchestre de Radio France, Orchestre National de Toulouse), en Suisse (Winterthur et Orchestre de la Suisse Romande), aux Pays-Bas (Het Orkest van het Oosten, Gelders Orkest), en Espagne (Teatro Real), en Autriche (Klangforum Wien), en Belgique (Orchestre Philharmonique de Liège, Belgian National Orchestra) et au Luxembourg (Orchestre philharmonique). Patrick Davin a été chef attitré de l'ensemble L'itinéraire (Paris), premier chef invité de l'Opéra de Marseille et professeur de direction d'orchestre au Conservatoire de Bruxelles. Il est actuellement premier chef invité de l'Opéra Royal de Wallonie à Liège et directeur musical de l'Orchestre symphonique de Mulhouse. Patrick Davin a dirigé de nombreuses productions d'opéra, notamment, à la Monnaie: *Reigen*, *Wintermärchen*, la création belge d'*Yvonne, Princesse de Bourgogne* et, en 2014, la création mondiale de *Au monde* de Philippe Boesmans. Il y a créé *The Woman Who Walked into Doors* et *House of the Sleeping Beauties* de Kris Defoort, *L'Uomo dal fiore in bocca* de Luc Brewaeys et *La Dispute* de Benoît Mernier. Il a également assumé la direction musicale de *The Turn of the Screw* de Britten, *Hélène aux Enfers* d'Offenbach, ainsi que plusieurs concerts.

JOËL POMMERAT

livret et mise en scène

Joël Pommerat fonde la Compagnie Louis Brouillard en 1990. Auteur et metteur en scène, il ne met en scène que ses propres textes. À partir de 2004, il ancre plus directement ses pièces dans la réalité contemporaine et s'interroge sur nos modes de représentations, notamment à travers la trilogie *Au monde, D'une seule main, Les Marchands*. Il aborde le réel dans ses multiples aspects matériels et concrets aussi bien qu'imaginaires. Son dernier spectacle au théâtre, *Ça ira (1) Fin de Louis* est une épopée inspirée des événements de la Révolution française de 1789. À l'opéra, Joël Pommerat a collaboré avec Oscar Bianchi en adaptant sa pièce *Grâce à mes yeux* (présentée à Bruxelles en 2012 sous le titre de *Thanks to my Eyes*). En 2014, il monte *Au monde*, sur la musique de Philippe Boesmans, à la Monnaie, une association fructueuse renouvelée en 2017 avec *Pinocchio*. Ses pièces de théâtre *Cendrillon* et *Au monde* sont également présentées par la Monnaie, en collaboration avec le Théâtre National. Joël Pommerat fait partie de l'association d'artistes de Nanterre-Amandiers, après avoir été artiste associé du Théâtre National (2011-2016), de l'Odéon-Théâtre de l'Europe (2010-2013) et du Théâtre des Bouffes du Nord à l'invitation de Peter Brook (2007-2010). Il revient sur sa démarche au sein de deux ouvrages : *Théâtres en présence* (2007) et, avec Joëlle Gayot, *Joël Pommerat, troubles* (2009). Ses textes, tous édités chez Actes Sud, ont été traduits dans plusieurs langues.



DE MYTHEN WAARUIT WE ZIJN OPGEBOUWD

Iedereen heeft al gehoord van Pinocchio, hij is een legende geworden. Al van in het begin probeer ik mijn werk te voeden met de mythen waaruit we zijn opgebouwd. Niet alleen het verhaal van Pinocchio is sterk, ook de mythe van het personage is nog altijd heel levend, om niet te zeggen actueel. Pinocchio is een paradoxaal personage. De moraal van zijn verhaal is niet simplistisch, niet samen te vatten in clichés, maar biedt daarentegen een perspectief op heel grote vragen, die je vervolgens op je eigen leven kan betrekken. Pinocchio wordt 'geboren' uit een man en niet uit de buik van een vrouw. Hij is een constructie, een zuivere creatie, zoals een artistieke creatie. Hij is op zichzelf een fictie, tegelijk levend en kunstmatig. Pinocchio is een utopie die ernaar streeft realiteit te worden. Zijn verhaal behandelt het conflict tussen fictie en werkelijkheid, leugen en waarheid, tussen het kunstmatige en het authentieke. En ook: de overgang van object naar mens. Het verhaal gaat dus over de mensheid, het zoekt die te definiëren. Het vertelt ons dat ware menselijkheid misschien niet is aangeboren, maar dat wezens ze – op een minder evidente manier – tijdens hun leven kunnen verwerven.

Vandaag word ik, net zoals tien jaar geleden, geraakt door dit verhaal omdat het elementen samenbrengt die eigen zijn aan sprookjes, echt heerlijke zaken, zoals het epische, het fabelachtige, de initiërende queeste, het universele karakter – en iets scherpers, iets wat sociaal is of zelfs politiek, iets wat stoort.

JOËL POMMERAT

VERTALING STEVEN TALLON

GENESE VAN EEN WERK : HOE PINOCCHIO TER WERELD KWAM

PHILIPPE BOESMANS

Nog voordat *Au monde* – mijn eerste opera met Joël Pommerat die in het voorjaar van 2014 in de Munt werd gecreëerd – helemaal klaar was, vroeg Bernard Foccroulle ons er een tweede te maken. Peter de Caluwe was ook geïnteresseerd, en het project nam de vorm aan van een gezamenlijke compositie-opdracht van het Festival d'Aix en Provence en de Munt die besloten het project te coproduceren...

Er zat al veel muziek in het stuk van Joël Pommerat, mooie theaternmuziek. Maar ik wilde iets helemaal anders doen. Ik zou niet kunnen zeggen of mijn muziek een extra dimensie toevoegt aan Joëls stukken. Misschien wordt *Au monde* meer geprezen wanneer het in de opera wordt opgevoerd ? De muziek van *Pinocchio* is anders dan die van *Au monde* – een broeierig stuk met een verborgen drama waarvan je niet alles te weten komt. *Pinocchio* is agielier, energiekier, alleen al door het personage. Ik wou een mechanische schrijftuur vermijden, waardoor je een marionet te zien zou krijgen. Ik hield niet van dat idee en Joël ook niet. Pinocchio is een echt jongetje, arrogant en onbeschaamd, een slachtoffer van zijn eigen weigering om te leren en van zijn opschepperij. Door de beproevingen waaraan hij wordt onderworpen, ondergaat hij een transformatie. De muziek volgt die evolutie heel getrouw en laat de debussystische aarzelingen achterwege om de directheid van de straat uit te drukken.

Ik componeer tegen de achtergrond van de muziekgeschiedenis, ik gebruik ze als een uitgestrekt magazijn waarbinnen je je geest vrij mag laten rondwalen. Alles wat ik ken van muziek – klassieke, lichte, vrolijke, sombere muziek – tref je aan in mijn opera's. Ik zie muziek als een welkomstgebaar waarin heel mijn expressie samenkomt. Ik ben erg gehecht aan de archetypes van de opera: verdriet verschijnt eerder in mineur (met uitzondering van Schubert, die triest is in majeur) en chromatiek drukt passie en pijn uit, van Monteverdi over Mozart en Wagner tot vandaag. De atonaliteit heeft al die herkenningstekens, al die elementen van muzikale identiteit uitgewist. Men is er beperkt tot variaties in intensiteit (luid of stiller) of tempo (sneller of langzamer). Alban Berg, zich bewust van de beperkingen van de dodecafonie (tenminste op het toneel), heeft trouwens naar uitzonderingen gezocht: in *Wozzeck* schrijft hij zelfs een passage in d-moll – en het is prachtig. En dan is er de spanning, de dramatiek op een heel hoog niveau, zoals je ze aantreft bij Verdi of Wagner. Het publiek herkent zich erin, vindt zijn referenties terug.

In eerste instantie was ik terughoudend om in het Frans te schrijven, een taal die heel moeilijk is qua verstaanbaarheid, met al haar doffe e's. Toen heb ik het aangedurfd, met mijn opera *Yvonne*, omdat ik niets riskeerde met dit nogal groteske stuk, en met *Au monde*, dat dicht aanleunt bij het universum en de prosodie van Debussy. Vandaag zie ik me niet meer schrijven in een andere taal dan het Frans.

De partituur van *Pinocchio* maakt gebruik van een techniek die ik nog niet gebruikte, en die verwijst naar het negentiende-eeuwse melodrama. Er zit effectief veel gesproken tekst in het werk, dat bijna eindigt als een gesproken opera. Voor de Directeur van het gezelschap heb ik dus een soort van begeleid recitatief gekozen. In de passages waar het orkest de gesproken tekst begeleidt, kan het zijn vertellersfunctie niet behouden. Het moet wijken voor de Directeur, zodat hij verstaanbaar is. Ik heb het zo opgelost dat het orkest tussen de zinnen in speelt.

Ik introduceer komische elementen in de muziek. Er zit een stukje Pinocchio in elk van ons, dat is de reden waarom hij ons doet lachen. We hebben allemaal een beetje een rebelse kant – en Pinocchio rebelleert tegen zijn vader, via zijn ongehoorzaamheid. We hebben dat allemaal meegemaakt. Vandaag identificeer ik me meer met Geppetto, een man die het beste voorheeft met zijn kind, zoeze zelfs dat hij hem alles geeft wat hij heeft. Pinocchio is een moreel sprookje dat niet moraliseert. Het toont de beproevingen waarmee Pinocchio geconfronteerd wordt: in eerste instantie wil hij ze niet ondergaan, dan ondergaat hij ze, en dan overstijgt hij ze en wordt een mens, een écht iemand. *Pinocchio* is daarmee een overgangsrte, een opera voor kinderen, een opera over de kindertijd maar tegelijkertijd ook een opera voor iedereen.

Ik denk dat Joël Pommerat en ik elkaar vinden rond dat thema van de waarheid. Want met de waarheid, daar lach je niet mee. Het is waarschijnlijk een van de sleutels van het theaterwerk van Pommerat. Wanneer het theater de waarheid niet vertelt, dan mislukt het. Net zo in de opera. Ik geloof dat een opera die niet de waarheid vertelt iets overbodigs wordt. Een opera raakt ons niet alleen door zijn schoonheid maar ook omdat er zich op scène een soort echtheid heeft ingesteld, iets dat de waarheid van het leven benadert.

VERTALING STEVEN TALLON

“MUZIEK IS ALTIJD EEN REIS”²

De opera-esthetiek van Philippe Boesmans, van *La Passion de Gilles* (1983) tot *Pinocchio* (2017) CÉCILE AUZOLLE

Op zijn vijftiende wou Philippe Boesmans componist worden, “zoals Wagner”. De autodidact en hardnekkig onafhankelijke artiest die in 1971 de Prix Italia won met *Upon la mi*, waarin stem, hoorn en instrumentaal ensemble worden samengebracht in een op zijn zachtst uitgedrukt anticonformistische dramatisering, bezwijkt op zijn vijfenveertigste voor de charmes van de sirene in purper en goud.

Op zijn tachtigste heeft hij acht opera's gecomponeerd die, de eerste uitgenomen, na de première van de (co)productie stuk voor stuk hernomen werden in de meest prestigieuze huizen van Europa en Noord-Amerika – en die tot vandaag ook continu in het repertoire opduiken. Waarop berusten die drie decennia van succes ? Sinds zijn tienerjaren heeft Boesmans de gewoonte om te jongleren met talen en culturen: hij werd geboren in Tongeren, een Limburgse, Nederlandstalige stad en studeerde in Luik, een Franstalige stad en de economische hoofdstad van Wallonië. Boesmans is ook een verwoed lezer, een onverzadigbaar luisteraar en een intrinsiek nieuwsgierige persoonlijkheid: voor zijn adaptaties van monumenten uit de literatuur of het theater creëert hij hoogst originele muziek.

Die muziek past zich aan de contouren van de dramaturgie, aan de wendingen van de taal, aan de psychologie van de personages en speelt met het geheugen van de toeschouwer, waarbij ze de verbeelding prikkelt via een gevoel van vreemde vertrouwdheid en opzettelijke sensorische storing.

Eenzaamheid, marginaliteit, verlangen, dominantie, wreedheid en waanzin zijn terugkerende thema's in zijn libretto's, die gebaseerd zijn op de grote moderne Europese (Busenello, Shakespeare) en hedendaagse literatuur (Strindberg, Schnitzler, Gombrowicz, Merens, Pommerat) en die altijd aansluiting vinden bij de actualiteit. Want in zijn poging om de metamorfoses van de ziel te schilderen, confronteert Boesmans de mens met zijn dilemma's – middenin zijn wereld of binnen zichzelf.

2. Philippe Boesmans, in een interview door Cécile Auzolle in Brussel op 18 april 2012..

DE MENS EN ZIJN DILEMMA'S

Misschien is Boesmans, zoals Strauss, de schilder van de psyché ? Zijn keuze van onderwerpen is heel breed maar toch is er altijd een element van zachte wreedheid en noodzakelijke vreemdheid. Verleiding en verlangen doorkruisen zijn lyrisch werk, net als machtsverhoudingen tussen individuen of in de samenleving. De hysterie of de waanzin die de personages Gilles, Nero, Leontes, prins Philippe of de Tweede dochter stigmatiseren werken als spiegel voor de marginaliteit van Jeanne d'Arc, Poppea, Perdita, Yvonne en Ori, terwijl er zich ook afstammings- en incestverhoudingen vormen, met name in *Poppea*, *Wintermärchen*, *Julie*, *Yvonne*, *Au monde* en *Pinocchio*. Eenzaamheid en pijn ontluiken heftig: de rouw van de ouders van de slachtoffers van Gilles, de ontredde Octavia en Kristin, het lijden van de door jaloezie gekweld Leontes, de stille kommer van de bespotten Hermione en Yvonne en van de jongste, geïnstrumentaliseerde zus, Pinocchio's ijdelerheid of zijn gevoel van onrecht, of nog, Mamilius als machteloze getuige van zijn vaders delirium. Want in de opera's van Boesmans zit steeds een toespel op de kindertijd, van Gilles'slachtoffers tot Pinocchio's ezels, van de koketterie van de Grisette tot de grillen van de Tweede dochter, van Florizels amoreuse enthousiasme tot Pinocchio's sensuele elan – en wat nog aan kindertijd rest bij zulke ambigue protagonisten als Julie of de Koningin (*Yvonne*). Soms is de kindertijd zelf of de overgang van kindertijd naar volwassenheid hét onderwerp (of een van de onderwerpen) van het werk (*Wintermärchen*, *Au monde*, *Pinocchio*). Ten slotte wordt in alle opera's van Boesmans de thematiek behandeld van leugen en waarheid, blindheid en luciditeit: in de politiek, de verleiding, de liefde of in familierelaties. Pinocchio en zijn inwijdingsreis om mens te worden, "ein Mensch zu sein" zoals Sarastro het zingt tot Pamina, betekent het orgelpunt van de ontwikkeling van een componist die tijdens de creatie van *La Passion de Gilles* zei: "Muziek schrijven, dat is liegen, de waarheid afwenden die niet gezegd kan worden."

DE MENS EN ZIJN WERELD

Is Boesmans misschien, zoals Wagner, een demiurg ? Voor elke opera creëert hij een uniek universum waarbinnen hij zijn protagonisten ontvangt en ontwikkelt.

De creatieve stroom zet in zodra het onderwerp, samen met de auteur van het libretto, wordt gekozen (Mertens, 1980-1983; Bondy, 1985-2009; Pommerat, 2010-2017), vaak vanuit een melodie die al in de eerste bladzijden van de partituur weerklinkt: de scherpe trompethoorn

van *La Passion de Gilles*, het betoverende “hooglied” van *Reigen* of het smartelijke “deuntje” van *Pinocchio*. De entree – een ouverture (*L'Incoronazione di Poppea*, 1989; *Reigen*, 1993; *Wintermärchen*, 1999; *Pinocchio*, 2017), een ‘overvloeier’ binnen de temporaliteit van de theateravond (*Julie*, 2005) of karakteristieke aanzet (*La Passion de Gilles*, 1983; *Yvonne, princesse de Bourgogne*, 2009; *Au monde*, 2014) – volgt de beweging van het werk, wat ook geldt voor de verdeling van de scènes binnen de dramatische ruimte: de korte, lange, lyrische of pointillistische scènes geven de tekst zijn temporaliteit. Vanaf zijn eerste opera’s blinkt Boesmans uit in het opdelen van de toneeltijd, een elliptische tijd gebaseerd op een intieme polsslag waaraan geen enkele maatwisseling (van de vele in zijn schriftuur gebruikelijke maatwisselingen) kan weerstaan.

In deze duidelijk afgebakende (*Poppea*, *Reigen*, *Au monde*, *Pinocchio*) of delicaat aaneengeregen ruimtes (*Gilles*, *Wintermärchen*, *Julie*, *Yvonne*), haken de instrumentale en vocale kleuren in elkaar. In de wereld van Boesmans wordt elk geluid in de dramatische ruimte aangebracht op de manier van een schilder die toetsen aanbrengt op een doek, op zoek naar complementariteit en wrijving. Zijn instrumentale ensembles (*Julie*, *Pinocchio*) of zijn orkest (*Gilles*, *Poppea*, *Reigen*, *Wintermärchen*, *Yvonne*, *Au monde*) creëren contrasterende en veranderlijke sferen die gebaseerd zijn op Boesmans grondige kennis van instrumentatie en op zijn opmerkelijke inventiviteit wat betreft orkestratie, van *Klangfarbenmelodie* tot weidse *tutti*. Denken we, voorbij het “trompe l’oreille” – zijn vermogen om klanken samen te laten smelten en te vermengen en de luisteraar zo in de war te brengen –, maar aan de percussie- en klavierboeketten in *Poppea*, de sensualiteit van de saxofoon in *Reigen*, de trivialiteit van de accordeon in *Wintermärchen*, de basfluitcantilene in *Julie*, de zigeunerviool in *Pinocchio*. Boesmans neemt geen toevlucht tot elektroakoestische of elektronische instrumenten, behalve om de contouren van het timbre van een akoestisch instrument te doen vervagen, zoals bij het klavecimbel van *Poppea*, of om een versterkingseffect te bekomen, met name in *Au monde* en *Pinocchio*, als antwoord op de theatrale esthetiek van Pommerat. Spatialisatie interesseert hem alleen als ze een weerspiegeling is van een dramatische behoefte. Om de temporaliteit van de derde akte van *Wintermärchen* te breken bijvoorbeeld, om de ruimte van het kasteeltje in *Julie* uit te diepen, om de playbacks van *Au monde* te benadrukken en, in *Pinocchio*, om de beproevingen van de Pop te deconstrueren en expressie te geven aan zijn gevoels.

Die klanken vormen uitbarstingen, flarden en zinnen met een voor Boesmans muzikaal kenmerkende, onvoorspelbare opeenvolging. Zoals Wagner componeert hij motieven die hij naar believen transformeert in functie van de context, waarbij hij ze verstoort of ontwikkelt of het muzikaal discours doordrenkt met muzikale echo’s. Zijn kunst zit in het verrassingseffect, in de organisatie van de tijd als een gevarieerd landschap waarin vlaktes en bergen, meren en rivieren, steden en megalopolissen elkaar opvolgen. Tonale zinnen, gekenmerkt

door karakteristieke akkoorden en ritmes, worden atonale fragmenten en de overgang van het een naar het andere evolueert volgens chromatische crescendo's of decrescendo's. Boesmans kent alles en laat alles toe, met de bewuste vrijheid die hem altijd al heeft gekenmerkt, zoals blijkt uit *Evil Flowers*, het onweerstaanbare filmportret dat John Dauriac in 1971 van hem maakte. Zijn handelsmerk, wat meteen ook de aanvallen van de critici voedt, is zonder twijfel dat hij geheel onbevangen openstaat voor het verleden en zich baseert op de toespelingen, evocaties, zelfs "stijlcitaten", inclusief zelfcitaten die zijn opera's opsieren met vertrouwde, nostalgische elementen – en heel vaak humor. Die citaten zijn talrijk. Denken we maar aan het sensationele "Man töte diese Mücke" uit *Reigen*, dat bijna woordelijk de laatste zin van Strauss' *Salomé* herneemt, het "Se vuol ballare" uit *Le Nozze di Figaro*, geneurieerd door Jean in *Julie* of, in *Pinocchio*, het schalkse gebruik van de sinaasappelboom (*l'oranger*) uit *Mignon* van Ambroise Thomas. Boesmans en Pommerat parodiëren Goethes gedicht – dat al op muziek werd gezet door Schubert, Schumann, Liszt en Wolf – en verbinden zo hun wereld heel bewust met de wortels van de Europese hoge cultuur. In elk van die gevallen gaat het erom een relatie aan te gaan met publiek en het, in het heden van de theatervoorstelling, naar de meanders van zijn verleden te leiden, terwijl tegelijk nieuwe perspectieven geopend worden. Een houding die sommigen als postmodern hebbend bestempeld maar die Boesmans analyseert als een vrije reis naar de randen van het bekende, van het vreemde en het ongehoorde.

DE MENS EN ZIJN INTIMITEIT

Misschien is Boesmans, tot slot, zoals Mozart – een virtuoos wat betreft de karakterisering van de personages? Boesmans houdt van mensen, hij observeert ze, hij ontmoet ze, net zoals zijn protagonisten die hij (dat leerde hij bij Monteverdi) met empathie vorm geeft. Daarbij aarzelt hij niet om zich met hen te identificeren bij het componeren van hun lijnen: hij bewondert imitators en hun "absolute oor voor de ander." Met bijtende spot – een spot die nauw aanleunt bij die van de schrijver-entomoloog Vladimir Nabokov – pint hij de temperamenten vast, portretteert hij de donkere, zonnige of subtiele schakeringen van gevoelens. De wanhopige wreedheid van Gilles bijvoorbeeld, de dierlijkheid van Poppea, de ijdelheid van de dichter in *Reigen*, Hermione's naïviteit, Jeans arrivisme, het opgedreven libido van de Koningin, Ori's schaduwzones, Pinocchio's uitvluchten. Om zijn steeds verhalende libretti op muziek te zetten, respecteert Boesmans de prosodie, in die zin dat ze natuurlijk moet lijken, en waakt hij over de begrijpelijkheid van de tekst. Door de manier waarop hij zijn zanglijnen ontwerpt, leunt zijn aanpak – wanneer hij in het Duits componeert – aan bij die van Wagner en Strauss, bij die van Debussy en Poulenc wanneer hij in het Frans schrijft.

Toch zou het te schematisch zijn te denken dat hij zich tot die modellen beperkt, want zijn vocale schriftuur past zich aan. Hij doet de stem of de frasering nooit geweld aan, aandachtig als hij is voor het ritme en de verbuigingen van de taal en voor het feit dat het orkest de stemmen niet mag overstemmen. En hij tracteert zichzelf op steelse momenten van lyrisme (het trio van de zussen in *Au monde*) of spot (de scènes met de Oplichters of de Moordenaars in *Pinocchio*). Boesmans is een groot kenner van de stem en hij onderzocht er tijdens zijn twintigjarige residentie in de Munt (1986-2006) de nuances van. Hij componeert op maat van de zangers die zijn rollen interpreteren en dat zijn zelden specialisten hedendaagse muziek: Dale Duesing (de Graaf, Leontes), Yann Beuron (Prins Philippe, de Echtgenoot van de oudste dochter, vijf rollen in *Pinocchio*), Stéphane Degout (Ori, Directeur van het gezelschap en twee andere rollen in *Pinocchio*). Maar hij schrijft ook voor iconische vrouwenstemmen zoals die van Françoise Pollet (*Trakl Lieder*, de Zangeres in *Reigen*), Susan Chilcott (Hermione), Mireille Delunsch (de Koningin in *Yvonne*), Patricia Petibon (de Tweede dochter in *Au monde*), Chloé Briot (Pinocchio) of Marie-Eve Munger (de Fee). Toch staat Boesmans open voor alle door de modernistische deconstructivisten van de jaren 1950-1970 geopende vocale pistes, waaraan hij zelf bijdroeg met *Upon la-mi* (1971), *Evil Flowers* (1971) en *Attitudes* (1979) of met het spel met vermommingen als eerbetoon aan Eötvös' *Three sisters*, want een van de tantes van Yvonne wordt gezongen door een contratenor. Het sleutelwoord in zijn esthetische keuzes blijft 'vrijheid' maar met volledig respect voor de dramatische context. In de drieëntwintig scènes van *Pinocchio* hoor je afwisselend (meteen een weerspiegeling van zijn gehele oeuvre) lachen, huilen, schreeuwen, niezen, gesproken stem, versterkt of niet, een imitatie van de stem door het orkest, *Sprechgesang*, gefluisterde zinnen, een recitatief, een koor zonder vibrato of een echoënd koor, zigeunerliederen, falsetstemmen, een arioso, wijsjes, vocalises... samengevlochten met alle vrijheid die Pommerats oorspronkelijke voorstelling Boesmans aanreikt.

De componist vindt er ook zijn voorliefde terug voor het mengen van genres: hij nodigd een trio uit dat bestaat uit zijn oude partner, de saxofonist Fabrizio Cassol, en diens vrienden, violist Tcha Limberger en accordeonist Philippe Turiot. Is dat een knipoog naar *Wintermärchen*, waar er een accordeon in het orkest zat en waarbij Aka Moon was uitgenodigd in het derde bedrijf? Terwijl een instrumentaal ensemble traditioneel in de orkestbak wordt opgesteld, zorgt de aanwezigheid van het trio op het podium ervoor dat de waarneembare ruimte wordt uitgebreid. En Boesmans' hele kunst wordt samengevat in de conclusie van *Pinocchio*: de melodie van het "deuntje", bij de expositie na de ouverture gedeeld tussen instrumenten van de orkestbak (viool, hoorn, fagot, trompet, klarinet, trombone) wordt *in fine* hervat, dit keer toebedeeld aan de Cabaretzangeres, aan de Eerste oplichter, aan de in de zaal opgestelde Fee, aan de hoorn en aan de muzikanten van het gezelschap die versterkt worden door de lage strijkers en de contrafagot: realiteit en fictie ontmoeten elkaar in een emotionele uitbarsting – voordat het doek valt over het in louterend gelach uitbarstend instrumentaal ensemble.

“DOLCE SERENA, DOLCE SON IO”

Wordt *Pinocchio* Philippe Boesmans laatste opera ? Dit werk is nog zachter en verleidelijker dan de andere, misschien omdat het gaat over de overgang van de kindertijd met zijn onontkoombare verlangens naar de volwassenheid en zijn vrijwillige keuzes. Het trekt lering uit alle ervaringen uit het verleden, maar zonder ze te overschrijden; Boesmans' muzikale universum is niet onderworpen aan een logica van vooruitgang of ontwikkeling: het sublimeert die. Zoals hij in 1994 aankondigde in het nummer van *L'Avant-scène opéra* dat gewijd was aan *Reigen* heeft Boesmans altijd geprobeerd om “de mens”, om de ziel van de toeschouwer, “te benaderen”. Moeten we die logica van identificatie, rilling en plezier aanvaarden ? Moeten we ze verwerpen omdat ze te gemakkelijk zou zijn, te hedonistisch ?

Na zijn eerste samenwerking met librettist Pierre Mertens en de duivelse samenwerkingsjaren met Luc Bondy, is de bevruchting van Joël Pommerats wereld door Philippe Boesmans' muzikale verbeelding precies exemplarisch door dat artistieke humanisme. Het stille geweld van de één wordt verzacht door de muzikale temporaliteit van de ander. Het voortdurende gebruik van de grote-kleine terts die de chromatische driften oplost, het verijnde samenspel van de timbres van 19 + 3 spelers, de toespelingen op de incestueuze sensualiteit van Kundry en Parsifal, de onhandige en destructieve energie van de Pop of de muterende, hysterische vocalises van de Koningin van de nacht en de welwillende melopeeën van de Fee: dit alles vormt het DNA van *Pinocchio*, een atemporeel initiatiesprookje dat – door zijn zoete wreedheid en nostalgische verleidelijkheid – overeenkomsten vertoont met zijn Mozartiaans model.

Pinocchio, een *Zauberflöte* voor de eenentwintigste eeuw ?

VERTALING_ STEVEN TALLON

Cécile Auzolle is docente aan de Universiteit van Poitiers, gespecialiseerd in de geschiedenis en de esthetica van het muziektheater van Wagner tot heden, met de klemtoon op Frankrijk. Ze leidt de werkgroep OPEFRA die de lyrische kunst bestudeert in de 20^{ste} en 21^{ste} eeuw in Frankrijk. Over Philippe Boesmans publiceerde ze in 2014 reeds het boek Vers l'étrangeté, ou l'opéra selon Philippe Boesmans (Actes Sud).

ILLUSIES DIE HET JUIST MOGELIJK MAKEN OM VERDER TE GAAN

Ik geloof niet dat kunst het leven kan veranderen maar ik denk dat het belangrijk is te spelen alsof je het gelooft. Het doet deugd en het kan ook helpen om je als mens te vormen. Nog een paradox: met leugens, met de ontkenning van de realiteit kan je geen goed leven leiden, maar tegelijk ben je – om te handelen – genoodzaakt geloofsdaden te stellen. Zoals dit verhaal aantoont zijn er illusies die dodelijk zijn, destructief voor jezelf en anderen, maar er zijn ook illusies die het juist mogelijk maken om verder te gaan, om sprongen te maken.

JOËL POMMERAT

VERTALING_STEVEN TALLON



©Pierre-Philippe Hofmann / La Mornale / De Munt

BIOGRAFIEËN

PHILIPPE BOESMANS

componist

Na pianostudies aan het Conservatorium van Luik richtte Philippe Boesmans zich op het componeren. Hij was gefascineerd door het postserialisme, besefte echter al snel dat hij de beperkingen en geslotenheid daarvan moest overstijgen en werkte daarop een heel persoonlijke muziektaal uit waarin expressiviteit en toegankelijkheid centraal staan. Actief als RTBF-producer sinds 1961, werd hij van 1985 tot 2007 huiscomponist in de Munt. Gerard Mortier gaf hem diverse compositieopdrachten, waaronder *La Passion de Gilles* (1983), de *Trakl-Lieder* (1987) en de orkestratie van Monteverdi's *L'Incoronazione di Poppea* (1989). Nog steeds voor de Munt gaf Bernard Foccroulle hem de opdracht voor *Reigen* (1993), *Wintermärchen* (1999) en *Julie* (2005) op libretti van Luc Bondy. Deze opera's werden opgevoerd op tal van internationale podia. In 2009 werd zijn opera *Yvonne, Princesse de Bourgogne*, naar het gelijknamige toneelstuk van Witold Gombrowicz, gecreëerd in de Opéra de Paris in regie van Luc Bondy. De productie werd daarna hernomen in de Munt. Een nieuwe versie van zijn *L'Incoronazione di Poppea*, getiteld *Poppea e Nerone*, werd in juni 2012 opgevoerd in de opera van Madrid in regie van Krzysztof Warlikowski. De wereldpremière van zijn opera *Au monde*, op een libretto van Joël Pommerat en in opdracht van Peter de Caluwe, vond in 2014 plaats in Brussel. Boesmans werkte daarnaast ook mee aan de belangrijkste festivals voor hedendaagse muziek (Darmstadt, Royan, Zagreb, Avignon, Almeida-Londen, Straatsburg, Montréal, Ars Musica, Salzburg, IRCAM...). Het oeuvre van Philippe Boesmans werd bekroond met belangrijke onderscheidingen: de Prix Italia voor *Upon La-Mi* (1971), de Prix Honegger (2000) en de prijs van de Franse muzikpers in de categorie beste creatie voor *Yvonne, Princesse de Bourgogne* (2009). In 2007 kreeg de dvd-opname van *Julie* (BelAir Classiques) diverse nominaties en prijzen, waaronder de Grand Prix Charles-Cros, en in 2015 ontving Boesmans voor *Au monde* de International Opera Award in de categorie 'Best World Premiere'. De opname van deze opera kreeg een Diapason d'Or, terwijl de opname van zijn *Concerto pour violon* en van *Conversions* liefst zes prijzen in de wacht sleepte, waaronder die van de Académie Charles-Cros en de Prix International du Disque Koussevitzky.

PATRICK DAVIN

muzikale leiding

Patrick Davin volgde les bij Pierre Boulez en Peter Eötvös en verzorgde de wereldcreatie van talrijke werken van onder meer Philippe Boesmans, Luc Brewaews, Conlon Nancarrow, Henri en Denis Pousseur, Bruno Mantovani, Benoît Mernier, Jean-Luc Hervé, Jean-Yves Bosseur en Kris Defoort. Hij werkte als dirigent in Duitsland (Ensemble Modern in Frankfurt, Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart en München), Frankrijk (Ensemble intercontemporain, Orchestre de Lyon, Orchestre national d'Île-de-France, Orchestre de Radio France, Orchestre National du Capitole de Toulouse), Zwitserland (Winterthur en het Orchestre de la Suisse Romande), Nederland (Het Orkest van het Oosten, Gelders Orkest), Spanje (Teatro Real), Oostenrijk (Klangforum Wien), België (Orchestre Philharmonique de Liège, Belgian National Orchestra) en in Luxemburg (Orchestre Philharmonique du Luxembourg). Patrick Davin was de vaste dirigent van het ensemble L'itinéraire (Parijs), eerste gastdirigent van de opera van Marseille en docent orkestdirectie aan het Brusselse conservatorium. Momenteel is hij eerste gastdirigent in de Opéra Royal de Wallonie in Luik en muziekdirecteur van het Orchestre symphonique de Mulhouse. In de Munt dirigeerde Patrick Davin al verschillende opera's van Boesmans (*Reigen*, *Wintermärchen*, *Yvonne*, *Princesse de Bourgogne* en *Au monde*), naast *The Turn of the Screw* van Britten, *Hélène aux Enfers* van Offenbach, *L'Uomo dal fiore in bocca* van Luc Brewaews en meerdere concerten. Verder verzorgde hij in de Munt ook de wereldcreatie van Benoît Merniers *La Dispute* en van Kris Defoorts *The Woman Who Walked into Doors* en *House of the Sleeping Beauties*.

JOËL POMMERAT

libretto en regie

Joël Pommerat sticht de Compagnie Louis Brouillard in 1990. Als auteur en regisseur valt hij op doordat hij uitsluitend eigen teksten ten tonele voert. Vanaf 2004 en met name met de trilogie *Au monde / D'une seule main / Les Marchands* verankert hij zijn toneelstukken steviger in de eigentijdse werkelijkheid en bevraagt hij de scenische representatie. Hij benadert de werkelijkheid zowel vanuit een veelvoudige, concrete materialiteit als vanuit de fantasie. Zijn laatste theatervoorstelling, *Ça ira (1) Fin de Louis*, is een epos geïnspireerd op de Franse Revolutie van 1789. Joël Pommerat werkt samen met Oscar Bianchi voor de operabewerking van zijn stuk *Grâce à mes yeux*, dat in 2012 als *Thanks to my Eyes* te zien was in Brussel. In 2014 enceneert hij de opera *Au monde* in de Munt, gecomponeerd door Philippe Boesmans. Hij werkt in 2017 opnieuw samen met de Belgische componist voor de operabewerking van zijn voorstelling *Pinocchio*. In samenwerking met het Théâtre National haalde de Munt eveneens zijn theaterstukken *Cendrillon* en *Au monde* naar Brussel. Pommerat is lid van de association des artistes de Nanterre-Amandiers, nadat hij eerder huisartiest was van het Théâtre National (2011-2016), het Odéon-Théâtre de l'Europe (2010-2013) en – op uitnodiging van Peter Brook – het Théâtre des Bouffes du Nord (2007-2010). Joël Pommerat vertelt over zijn artistieke visie en werk in twee boeken: *Théâtres en présence* (2007) en *Joël Pommerat, troubles* (2009), dat hij schreef met Joëlle Gayot. Al zijn teksten werden uitgegeven bij Actes Sud en zijn vertaald in meerdere talen.

VERTALING STEVEN TALLON



THE MYTHS OF WHICH WE OURSELVES ARE MADE

Everyone has heard of Pinocchio. He has become a legend. I have always sought inspiration for my work in the myths of which we ourselves are made. Not only is the story of Pinocchio a powerful one, but the myth of this character is still very much alive, even topical. Pinocchio is a paradoxical character. The moral of his story is not simplistic. There are no certainties at the end, on the contrary: it explores very big questions, to which one is then tempted to search for answers in one's own life.

Pinocchio is 'born' to a man, not from a woman's womb. He is a construction, a pure fabrication, like an artistic creation. He is himself a fiction, alive and artificial at the same time. Pinocchio is a utopia that aspires to become a reality. His story, therefore, is about the conflict between fiction and reality, lies and truth, between the artificial and the authentic. It relates the passage from the state of being a thing to the state of being human. It is, therefore, about humanity and seeks to define it. It shows us that real humanity is not acquired at birth, but that, in a less obvious way, beings can acquire it over the course of their existence.

Today, as I was ten years ago, I am touched by this story because it combines the exhilarating elements that belong in a tale, such as the epic, the marvellous, the quest as a rite of passage, and universality, as well as something harsher, more social, even political, and unsettling.

JOËL POMMERAT

TRANSLATION_LAURA JONES AND MARTIN MCGARRY

GENESIS OF A NEW WORK : PINOCCHIO COMES 'INTO THE WORLD'

'A rite of passage, an opera for children, an opera about childhood'

PHILIPPE BOESMANS

(extracts)

Even before *Au monde* – my first opera with Joël Pommerat, premiered at La Monnaie in the spring of 2014 – was completely finished, Bernard Foccroulle asked us to come up with a second one. Peter de Caluwe was also interested. This resulted in a joint commission from the Festival d'Aix-en-Provence and La Monnaie, who decided to co-produce the project...

There was already a lot of music in Joël's play, beautiful theatrical music. But I wanted to do something else entirely... The music in *Pinocchio* is different from that in *Au monde*, an atmospheric piece with a hidden tragedy, not all of which is revealed. *Pinocchio* is nimbler, more energetic, if only because of the nature of its character. I wanted to avoid a mechanical style that would portray him as a puppet. I never liked that idea, and neither did Joël: Pinocchio is a real little boy, arrogant and insolent, a victim of his refusal to learn and of his boasting, who transforms himself over the course of the ordeals he undergoes. The music follows this evolution very closely, abandoning its Debussyan aspirations in order to express the simplicity of the street...

I compose using the history of music: I treat it like a vast storehouse in which my mind is allowed to wander freely. Everything I know of music – highbrow, light, joyful, or sombre – can be found in my operas. I think of music as standing there with open arms, ready to receive everything I have to express. I am very attached to the archetypes of opera: sadness is expressed, for the most part, in a minor key (except in Schubert, who is sad in a major key) and chromaticism expresses passion and pain, from Monteverdi to today, via Mozart and Wagner. Atonal music erased all those bearings, those elements of musical identity; it limits you to variations in intensity (louder or quieter) or tempo (faster or slower). Berg, moreover, conscious of the restrictions of the dodecaphonic idiom, in the theatre at least, explored exceptions; so he wrote in D minor, and it's magnificent. And there is suspense, the high-level drama that can be found in Verdi or Wagner. The audience knows where it stands, finds its bearings...

Right at the start, I had reservations about writing in French, a very difficult language to understand, with all those silent 'e's. Then I dared to try it out with *Yvonne*, because I was risking nothing with that slightly grotesque piece, and in *Au monde*, which is close to

Debussy's world and prosody. Now I can't see myself writing in any language but French.

Pinocchio's score adopts a technique I had not used before, which goes back to 19th-century melodrama. There is actually a lot of spoken text in the piece, which finishes up almost like a spoken opera. So, for the Director of the troupe, I adopted a form of accompanied recitative. In the passages where it accompanies the spoken text, the orchestra cannot maintain its narrative function: it must give way to the Director so that he can be understood. I arranged it so that the orchestra plays in the moments between the lines.

I introduce comic elements into the music... There's a little bit of Pinocchio in all of us, and that's why he makes us laugh. We all have a little rebellious side – and Pinocchio, by disobeying him, rebels against his father. That's something we have all experienced. Nowadays, I identify more with Geppetto, a man who wants everything to go well for his child, to the point where he gives him everything he has. *Pinocchio* is a moral tale that doesn't preach. It dramatizes the ordeals that Pinocchio faces; at first, he refuses them, then is their victim, then overcomes them and thus becomes a man, someone *real*. It's a rite of passage, an opera for children, an opera about childhood and – in short – an opera for everyone.

I think Joël and I are on the same wavelength on the theme of the truth. Because you don't mess with the truth. That's probably one of the keys to Pommerat's theatre. When theatre doesn't tell the truth, it fails. It's the same with opera. I believe that an opera that does not tell the truth becomes something unnecessary. An opera touches us not only by its beauty, but also because it possesses a certain precision onstage, something that has to do with the truth about life.

IN AN INTERVIEW WITH MARIE MERGEAY AND REINDER POLS
EDITED BY ÉMILIE SYSSAU
TRANSLATION_LAURA JONES AND MARTIN MCGARRY

«MUSIC IS ALWAYS A JOURNEY»³

The operatic aesthetic of Philippe Boesmans, from *La Passion de Gilles* (1983) to *Pinocchio* (2017)

CÉCILE AUZOLLE

At fifteen, Philippe Boesmans wanted to be a composer 'like Wagner'. At the age of 45, the self-taught and fiercely independent artist who had won the Prix Italia in 1971 with *Upon la mi*, combining a voice, a French horn, and an instrumental ensemble in a decidedly nonconformist dramatic piece, yielded to the allure of the world of opera. By the time he was 80, he had composed eight operas which, following their premiere productions and co-productions, have all – with the exception of the first – been repeatedly performed in new productions in the most prestigious opera houses of Europe and North America, from their first appearance in the repertoire to today.

What is the reason for these three decades of success ? Boesmans has been used to juggling languages and cultural spheres since adolescence as a result of having been born in Tongeren, a Dutch-speaking city in Limburg in Flanders, and having studied in Liège, a French-speaking city that is the economic capital of Wallonia. A great reader, moreover, an insatiable 'listener', and someone who is intrinsically curious about other people, he produces, for his adaptations of monuments of literature and the theatre, music that is unique. His music follows closely the contours of dramatic development and the inflections of the language, as well as the psychology of the characters, and plays with the spectators' memories, stimulating their imagination through a feeling of strange familiarity and sensory dislocation.

Solitude, marginality, desire, domination, cruelty, and madness are the recurring themes in his librettos, which are based on the great works of modern (Busenello, Shakespeare) and contemporary (Strindberg, Schnitzler, Gombrowicz, Mertens, Pommerat) European literature – works that remain topical today. In portraying the metamorphoses of the soul, Boesmans faces humanity with its dilemmas, both within the world and in terms of one's own intimate life.

3 Philippe Boesmans, in an interview with Cécile Auzolle in Brussels, 18 April 2012

HUMANITY'S DILEMMAS

Is Boesmans, like Strauss, a painter of the psyche ? His subjects tackle vast horizons – always, however, combined with a gentle cruelty and a necessary strangeness. Seduction and desire are constants in his operatic work, as are power relations between individuals or within society. The hysteria or madness that mar the characters of Gilles, Nerone, Leontes, Prince Philippe, and the Second Daughter hold up a mirror to the marginal status of Jeanne d'Arc, Poppea, Perdita, Yvonne, and Ori, while bloodlines and incestuous relationships take shape, as in *Poppea*, *Wintermärchen*, *Julie*, *Yvonne*, *Au monde*, and *Pinocchio*. Solitude and pain emerge powerfully: the grief of the parents of Gilles's victims, the distress of abandoned Octavia and Kristin, the suffering of Leontes, tormented by jealousy, the silent distress of scorned Hermione and Yvonne and of the manipulated youngest sister, Pinocchio's sense of vanity and injustice, or the sense of injustice of Mamilius, a powerless witness to his father's madness. For in these operas, there is always an allusion to childhood, from Gilles's victims to Pinocchio's donkeys, from the coquetry of the young lower-class woman to the caprices of the Second Daughter, from Florizel's amorous enthusiasm to Pinocchio's sensual impulses and to what remains of childhood in protagonists as ambiguous as Julie or the Queen (in *Yvonne*) when childhood or the passage from childhood to adulthood is not the theme or one of the themes of the work (*Wintermärchen*, *Au monde*, *Pinocchio*).

Ultimately, all of his operas deal with the question of lies and truth, blindness and lucidity, in politics, seduction, love, or family relations. *Pinocchio* and his right-of-passage quest to become a human, 'ein Mensch zu sein' as Sarastro sings to Pamina, are the culmination of this progression, the testament of a composer who claimed when *La Passion de Gilles* was being premiered: 'To write music is to lie, to fend off the truth that cannot be spoken.'

HUMANITY IN THE WORLD

Is Boesmans, like Wagner, a demiurge ? For each opera, he creates a unique world in which to place and develop his protagonists.

Once the subject is chosen, the creative flux begins with the author of the libretto (Mertens 1980–1983, Bondy 1985–2009, Pommerat 2010–2017), often starting with a melody that can be heard in the first few pages of the score: the sharp tritone in *La Passion*

de Gilles, the enchanting 'Song of Songs' in *Reigen*, or the insistent 'tune' in *Pinocchio*. Whether via an overture (*L'Incoronazione di Poppea*, 1989; *Reigen*, 1993; *Wintermärchen*, 1999; *Pinocchio*, 2017), or blending into the time frame of a night at the opera (*Julie*, 2005), or in the characteristic opening of certain operas (*La Passion de Gilles*, 1983; *Yvonne, princesse de Bourgogne*, 2009; *Au monde*, 2014), we enter into the movement of the piece; similarly, the division into scenes within the dramatization – short, long, orchestral, lyrical, or pointilliste – imposes its time frame on the text. From the beginning, Boesmans has always excelled in this management of onstage time, an elliptical time based on an inner pulse that dominates all the many changes of beat that are fundamental to his music.

In these spaces, clearly defined (*Poppea*, *Reigen*, *Au monde*, *Pinocchio*) or delicately linked (*Gilles*, *Wintermärchen*, *Julie*, *Yvonne*), the instrumental and vocal colours are interwoven. In this composer's world, every sound is deployed in the dramatic space like the touches of colour on a painter's canvass, intended to complement and clash with each other. His smaller instrumental ensemble (*Julie*, *Pinocchio*) or his symphonic orchestras (*Gilles*, *Poppea*, *Reigen*, *Wintermärchen*, *Yvonne*, *Au monde*) create contrasting and fluctuating moods, based on his intimate knowledge of instrumentation and his remarkably inventive approach to orchestration, from *Klangfarbenmelodie* to massive tutti. Over and beyond 'trompe-l'oreille' – his ability to meld and merge sounds to confound the listener – what stays in our memory are the percussion and keyboard flourishes in *Poppea*, the sensuality of the saxophone in *Reigen*, the coarseness of the accordion in *Wintermärchen*, the bass flute cantilena in *Julie*, and the Gypsy violin in *Pinocchio*. He doesn't use electroacoustic or electronic means, except to blur the edges of the timbre of an acoustic instrument, as with the harpsichord in *Poppea*, or for amplification, as in *Au monde* and *Pinocchio*, in response to Pommerat's theatrical aesthetic. Spatialisation only interests him insofar as it serves a dramatic necessity: to shatter the time frame in the third act of *Wintermärchen*, to create the space of the manor in *Julie*, to restore the surprise of playbacks in *Au monde*, or to reflect on the tribulations of the puppet or express his emotions in *Pinocchio*.

These sounds are presented in bursts, snatches, and phrases, whose unpredictable succession is characteristic of his musical language. Like Wagner, he composes motifs, which he transforms at will, depending on the context, blurring them, developing them, or studding the musical discourse with reminiscences. His artistry lies in the effect of surprise, in organising time like a contrasting landscape with alternating plains and mountains, lakes and rivers, villages and metropolises. Tonal phrases with characteristic chords and cadences mutate into atonal fragments, the passage from one to the other evolving through chromatic crescendos and

decrescendos. Boesmans knows everything and denies himself nothing, claiming a freedom that has always characterised him, as is shown in the compelling 1971 film portrait by John Dauriac, *Evil Flowers*. His undoubted trademark, which encourages the attacks of his detractors, is his utterly unashamed openness towards the past, based on allusions, reminiscences, even 'stylistic quotations', which punctuate his operas with familiarity, nostalgia, and, very often, humour. Among so many other examples, we recall the sensational 'Man tôte diese Mücke'in *Reigen*, which uses almost exactly the final phrase from Strauss's *Salome*, the 'Se vuol ballare' from *The Marriage of Figaro*, hummed by Jean in *Julie*, or in *Pinocchio*, the malicious use of the air 'Connais-tu le pays où fleurit l'oranger ?' from Ambrose Thomas's *Mignon*. Thus, Boesmans and Pommerat parody Goethe's poem 'Do you know the land where the orange trees bloom ?', already set to music by Schubert, Schumann, Liszt, and Wolf, deliberately connecting their world to the roots of European high culture. In every case, it is about entering into a relationship with the audience and guiding it, in the present of the staged production, towards the byways of its past, while at the same time offering it new perspectives. An attitude that some have qualified as postmodern, but that Boesmans describes as a free voyage to the limits of the known, the strange, and the incredible.

HUMANITY AND ITS INTIMACY

Is Boesmans, finally, like Mozart, a virtuoso of characterisation ? Boesmans loves people, he observes them, he meets them, like his protagonists, whom he learned, thanks to Monteverdi, to create with empathy, not hesitating to identify with them in order to shape them – he admires imitators and their ability 'to absolutely hear the other'. With a caustic spirit akin to that of the entomologist and writer Vladimir Nabokov, he pins down temperaments and penetrates the dark, sunny, and subtle nuances of emotions such as Gilles's cruelty in despair, Poppea's animality, the vanity of the poet in *Reigen*, Hermione's naivety, Jean's ambition, the Queen's raging libido, Ori's dark side, and Pinocchio's procrastination.

In setting to music librettos that are always narrative, Boesmans respects their prosody so as to make it feel natural and aims to make the text intelligible. His vocal line demonstrates an affinity with Wagner and Strauss when he composes in German, with Debussy and Poulenc when he writes in French. It would, however, be reductive to think that he restricts himself to those models: his vocal style is flexible. Attentive to the rhythm and inflections of the language and taking care that the orchestra doesn't drown out the voices, he never does violence to diction or phrasing and delights in fleeting moments of lyricism (the three sisters in *Au*

monde) or outright derision (the scenes with the swindlers or the murderers in *Pinocchio*). A great connoisseur of voices, whose nuances he explored during his twenty years in residence at La Monnaie (1986–2006), his compositions are made to measure for the singers who will create his roles, who are rarely contemporary-music specialists: Dale Duesing (the Count, Leontes), Yann Beuron (Prince Philippe, the Husband of the Eldest Daughter, and five roles in *Pinocchio*), Stéphane Degout (Ori, the Director of the troupe, and two other parts in *Pinocchio*), and iconic female voices such as those of Françoise Pollet (*Trakl-Lieder*, the Singer in *Reigen*), Susan Chilcott (*Hermione*), Mireille Delunsch (the Queen in *Yvonne*), Patricia Petibon (the Second Daughter in *Au monde*), Chloé Briot (*Pinocchio*), and Marie-Eve Munger (the Fairy). Nonetheless, Boesmans is open to all the vocal possibilities opened up by the modernist deconstructions of the 1950s to 1970s, to which he contributed in *Upon la mi*, *Evil Flowers*, and *Attitudes* (1979); he is, moreover, willing to play with cross-dressing in a tribute to Eötvös's *Tri Sestri*, with one of Yvonne's aunts being sung by a countertenor. The keyword in his aesthetic choices is freedom, with absolute respect for the dramatic context. As in the rest of his oeuvre, *Pinocchio*'s twenty-three scenes alternate between laughter, tears, shouts, sneezes, amplified speaking voices, *Sprechgesang*, recitative, chorus without vibrato, Gypsy song, arioso, arias, vocalises, etc., which he interweaves with the great freedom that Pommerat's original play allows. The composer also shows his taste for hybridisation again by inviting a trio made up of his long-time associate the saxophonist Fabrizio Cassol and his friends the Gypsy violinist Tcha Limberger and the accordionist Philippe Turiot: is this a nod to *Wintermärchen*, in which the orchestra included an accordion and which featured Aka Moon in the third act? While the instrumental ensemble is traditionally placed in the pit, the presence of the trio onstage creates a tangible space. And all the artistry of Boesmans can be found in the conclusion of *Pinocchio*: the melody of the 'same old song', shared between the instruments in the pit (violin, horns, bassoon, trumpet, clarinet, and trombone) in its exposition after the overture, is taken up again at the end, but this time given to the Cabaret Singer, the First Swindler, the Fairy (positioned in the auditorium), the horn, and the musicians of the troupe, backed up by low-pitched strings and a contrabassoon: reality and fiction merge in a frenzy of emotion before the curtain descends with a cathartic burst of laughter from the instrumental ensemble.

'DOLCE SERENA, DOLCE SON IO'

Will *Pinocchio* be the last opera by Philippe Boesmans? This work, perhaps because it deals with the passage from the imperious desires of childhood to the freely agreed choices of adulthood, is even more gentle and seductive than the others. It draws the

lessons of all past experience, without, however, rendering them redundant, as the composer's musical world is not committed to a logic of progress or constant improvement: it sublimates them. As he declared in 1994 in the issue of *L'Avant-scène opéra* devoted to *Reigen*, Boesmans has sought to 'come ever closer to the human', to the soul of the spectator. Should we accept this logic of identification, of disruption and pleasure ? Should we instead dismiss it on the grounds of hedonism or of being an easy option ?

Following the original partnership with Pierre Mertens, and then the tumultuous years of collaboration with Luc Bondy, the fertilisation of Joël Pommerat's world by the musical imagination of Philippe Boesmans seems exemplary in terms of this artistic humanism. The muted violence of the one is tempered by the musical time frame of the other. The persistent use of major-minor thirds to resolve chromatic impulses, the subtlety of the combinations of the 19 + 3 musicians, the allusions to the incestuous sensuality of *Kundry* and *Parsifal*, the blundering, destructive energy of the Puppet, and the mutation of the Queen of the Night's hysterical vocalises into the benevolent chanting of the Fairy: such are the signatures of *Pinocchio*, a timeless coming-of-age tale whose relationship with its Mozartian model is shown in its sweet cruelty and nostalgic seduction.

Pinocchio, a 21st-century Magic Flute ?

—

A senior lecturer at the University of Poitiers, Cécile Auzolle is an expert on the history and aesthetics of music for the theatre from Wagner to today, in France in particular. She runs the research group OPEFRA, which studies French operatic works of the 20th and 21st centuries. In 2014, she published a book about Philippe Boesmans, Vers l'étrangeté, ou l'opéra selon Philippe Boesmans (Actes Sud).

TRANSLATION_LAURA JONES AND MARTIN MCGARRY

ILLUSIONS THAT ENABLE US TO MOVE FORWARDS

I do not believe that art can change life, but I do think that it's important to pretend to believe it. It's good for you and can help you to develop as a human being.

Another paradox: we cannot live well in a lie, in denial of reality, but at the same time, we need acts of faith in order to act.

Some illusions, as this story demonstrates, are fatal, destructive to oneself and to others, and then there are others that enable us to move forward, to make progress.

JOËL POMMERAT

TRANSLATION LAURA JONES
AND MARTIN MCGARRY



©Pierre-Philippe Hofmann / La Monnaie / De Munt

BIOGRAPHIES

PHILIPPE BOESMANS

composer

After studying the piano at the Liège Conservatory, Philippe Boesmans turned to composition. Intrigued by post-serialism, he soon felt it necessary to go beyond its constraints and exclusions and went on to develop a highly individual musical idiom in which expressiveness and accessibility would once more be central. Appointed as a producer at the RTBF public broadcasting service in 1961, he was composer in residence at La Monnaie from 1985 to 2007. Gerard Mortier commissioned a number of works from him, including *La Passion de Gilles* (1983), the *Trakl-Lieder* (1987), and an orchestration of Monteverdi's *L'Incoronazione di Poppea* (1989). Bernard Foccroulle of La Monnaie commissioned *Reigen* (1993), *Wintermärchen* (1999), and *Julie* (2005), with librettos by Luc Bondy. Those operas were performed in many international opera houses in a number of different productions. In 2009, his opera *Yvonne, Princesse de Bourgogne*, based on a play of the same name by Witold Gombrowicz, was given its premiere at the Opéra de Paris; both the libretto and the direction were by Luc Bondy and the production was later presented at La Monnaie. A new version of his version of Monteverdi's *L'Incoronazione di Poppea*, entitled *Poppea e Nerone*, was premiered in June 2012 at the Madrid opera house in a production directed by Krzysztof Warlikowski. Commissioned by Peter de Caluwe, the world premiere of his opera *Au monde*, with libretto and direction by Joël Pommerat, took place in Brussels in 2014. Philippe Boesmans has also taken part in the major festivals of contemporary music (including Darmstadt, Royan, Zagreb, Avignon, Almeida in London, Strasbourg, Montreal, Ars Musica in Brussels, Salzburg, and IRCAM).

His oeuvre has received a number of awards and distinctions, including the Prix Italia for *Upon La-Mi* (1971) and the Prix Honegger (2000) and the Prix de la Critique Française for *Yvonne, Princesse de Bourgogne* (2009), which was judged to be the best new work of the year. In 2007, the DVD of *Julie* (BelAir Classiques) won a number of distinctions and awards, including the Grand Prix Charles-Cros. In 2015, Philippe Boesmans received the International Opera Award in London for his opera *Au monde*, which was judged to be the best world premiere of 2014. The recording of *Au monde* was awarded the Diapason d'Or, while the recordings of his Violin Concerto and of *Conversions* won six prizes, including that of the Académie Charles-Cros and the Koussevitzky International Recording Award.

PATRICK DAVIN

conductor

A former pupil of Pierre Boulez and of Peter Eötvös, Patrick Davin has conducted the world premieres of many works by Philippe Boesmans, Luc Brewaeys, Conlon Nancarrow, Henri and Denis Pousseur, Bruno Mantovani, Benoît Mernier, Jean-Luc Hervé, Jean-Yves Bosseur, and Kris Defoort. He has worked as an orchestral conductor in Germany (Ensemble Modern in Frankfurt, the Deutsche Kammerphilharmonie in Bremen, the Radio-Sinfonieorchester in Stuttgart, and its counterpart in Munich), France (Ensemble Intercontemporain, the Orchestre de Lyon, the Orchestre National d'Île-de-France, the Orchestre de Radio France, and the Orchestre National de Toulouse), Switzerland (Winterthur and the Orchestre de la Suisse Romande), the Netherlands (Het Orkest van het Oosten, Gelders Orkest), Spain (Teatro Real), Austria (Klangforum Wien), Belgium (Orchestre Philharmonique de Liège, National Orchestra of Belgium), and Luxembourg (Orchestre Philharmonique). Patrick Davin has been principal conductor of the L'itinéraire ensemble (Paris), principal guest conductor of the Opéra de Marseille, and professor of orchestral conducting at the Brussels Conservatory. He is currently principal guest conductor of the Opéra Royal de Wallonie in Liège and music director of the Orchestre Symphonique de Mulhouse.

Patrick Davin has conducted numerous opera productions, including, at La Monnaie: *Reigen*, *Wintermärchen*, the Belgian premiere of *Yvonne, Princesse de Bourgogne*, and, in 2014, the world premiere of *Au monde* by Philippe Boesmans. He conducted the premieres of *The Woman Who Walked into Doors* and *House of the Sleeping Beauties* by Kris Defoort, *L'Uomo dal fiore in bocca* by Luc Brewaeys, and *La Dispute* by Benoît Mernier. He has also conducted Britten's *The Turn of the Screw*, Offenbach's *Hélène aux Enfers*, and many concerts.

JOËL POMMERAT

libretto and direction

Joël Pommerat founded the Compagnie Louis Brouillard in 1990. A writer and stage director, he only directs his own texts. Since 2004, he has rooted his plays more directly in contemporary reality, exploring our modes of representation, particularly in the trilogy made up of *Au monde*, *D'une seule main*, and *Les Marchands*. He tackles reality in its various aspects, material and concrete as well as imaginary. His latest show for the theatre, *Ça ira (1) Fin de Louis*, is an epic inspired by the events of the French Revolution of 1789. In opera, Joël Pommerat has collaborated with Oscar Bianchi on an adaptation of his play *Grâce à mes yeux* (staged in Brussels in 2012 under the title *Thanks to My Eyes*). In 2014, he staged *Au monde*, set to music by Philippe Boesmans, at La Monnaie; that fruitful partnership was renewed in 2017 with *Pinocchio*. His plays *Cendrillon* and *Au monde* have also been presented by La Monnaie, in collaboration with the Théâtre National. Joël Pommerat is a member of the Association d'Artistes de Nanterre-Amandiers. He has been associated artist at the Théâtre National (2011–2016), the Odéon-Théâtre de l'Europe (2010–2013), and the Théâtre des Bouffes du Nord, at the invitation of Peter Brook (2007–2010). He has written about his approach in two works: *Théâtres en présence* (2007) and, with Joëlle Gayot, *Joël Pommerat, troubles* (2009). His texts, all published by Actes Sud, have been translated into a number of languages.

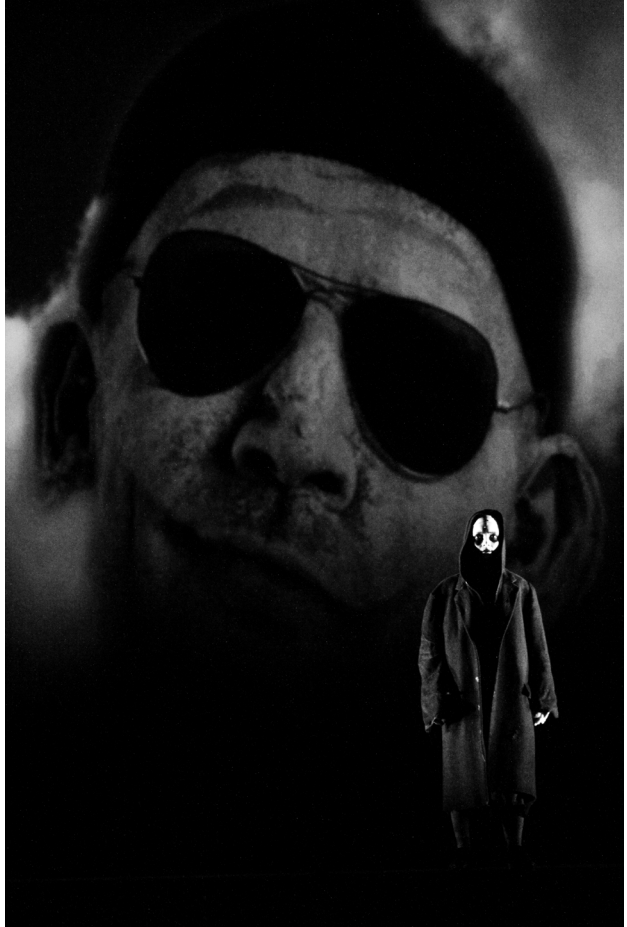
TRANSLATION_LAURA JONES AND MARTIN MCGARRY

©Pierre-Philippe Hofmann / La Monnaie / De Munt





©Pierre-Philippe Hofmann / La Monnaie / De Munt



OUVERTURE

PROLOGUE

Entre le directeur de la troupe.

— LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

(parlé)

Mesdames, messieurs, chers enfants, bonsoir, je vous souhaite la bienvenue. L'histoire que je vais vous raconter ici ce soir est une histoire extraordinaire, une histoire plus extraordinaire que vos rêves.

Mais avant de commencer à vous la dire, il faut que je vous parle de moi. Quand j'étais enfant, j'étais aveugle. Je n'y voyais rien. Mes yeux n'ont appris à voir clair que très tard, bien après que mes jambes ont appris à marcher. Lorsque j'étais aveugle et que je ne voyais rien, voilà ce que je voyais.

Noir complet.

Ce que je voyais autour de moi quand j'ouvrais les yeux c'était ça : le noir. Pas très gai n'est-ce pas ? Du coup dans ma tête je voyais énormément de choses. Ce qu'il y avait à l'intérieur de ma tête par exemple c'était ça :

Une tête masquée apparaît.

Ou bien encore ça...

Une autre tête masquée apparaît.

Ou ça...

Une autre tête masquée apparaît.

Et ça...

La lumière revient lentement. Une assemblée de mannequins, d'hommes, femmes et enfants, avec des masques de carnaval apparaît. Certains avec un instrument de musique entre les mains.

Vous voyez, finalement toute une compagnie qui est à mes côtés encore aujourd'hui.

Certains mannequins se mettent à bouger, saluent le public ou jouent de leur instrument.

Une compagnie qui est là pour m'aider et me soutenir dans cette tâche qui est pour moi la plus importante au monde : ne jamais mentir, ne jamais vous mentir, ne jamais vous dire autre chose que la vérité, ne jamais dire aucun mot, aucune parole qui ne soit la plus pure et la plus étincelante des vérités... Vous le découvrirez vous-mêmes grâce à cette histoire, mesdames, messieurs, chers enfants.

Un homme âgé, le père, entre. La troupe de mannequins sort.

SCÈNE 1

— LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

Voilà comment démarre mon histoire :

j'ai connu un homme qui n'avait jamais eu d'enfant ni même de femme d'ailleurs car il était timide.

Une nuit, cet homme ne dormait pas car il avait froid. Il sortit de chez lui marcher un peu.

— LE PÈRE

Comme c'est drôle, il fait moins froid ici que chez moi.

— LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

Cet homme ne voyait jamais personne à part un arbre planté juste en face de sa maison.

Un grand arbre apparaît. Le père s'avance vers l'arbre.

— LE PÈRE

(à l'arbre)

Et toi aujourd'hui comment vas-tu mon cher ami ?

La vie est belle n'est-ce pas ?

Quel dommage qu'elle ne soit pas simple.

Le père continue à parler de façon incompréhensible à l'arbre.

— LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

Comme d'habitude cet homme engagea avec cet arbre une longue conversation.

On avait l'impression que l'arbre lui répondait. Mais brusquement le ciel s'obscurcit...

Un orage éclate. Vent violent, tonnerre fracassant ! L'arbre est foudroyé et déraciné.

L'homme avait de la chance d'être toujours en vie. Mais il était profondément choqué.

En voyant l'arbre abattu, il prit une des plus grandes déceptions de toute sa vie.

Son idée était de fabriquer avec le bois une statue humaine. Une créature qui pourrait lui tenir compagnie pour le restant de ses jours.

Il se mit au travail.

Le père scie un morceau de l'arbre avec une tronçonneuse. On entend des cris d'enfant, de douleur.

Il crut entendre comme des voix.

Il crut même ressentir des yeux qui l'observaient.

Puis le père polit le bois avec un outil.

L'homme travaillait avec beaucoup de talent, comme un véritable artiste.

— LA VOIX DU PANTIN

(parlé)

Ah ben ça c'est mieux.

C'est plus agréable dis donc.

SCÈNE 2

Sur une chaise est installé le corps sans bras et sans tête d'un pantin. Le père entre avec une tête sans visage.

— LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

Journées passaient. Son travail avançait. Il s'habitua à voix qu'il entendait.

— LA VOIX DU PANTIN

(parlé)

C'est long encore ? J'en ai marre.

— LE PÈRE

Non c'est plus très long.

— LA VOIX DU PANTIN

(parlé)

Ça va faire mal ?

— LE PÈRE

Non.

Le père fixe la tête sans visage sur le corps du pantin.

— LE DIRECTEUR

Et puis un matin, il eut l'impression de voir la créature se lever et marcher toute seule dans sa direction.

Le pantin, qui n'a toujours pas de visage, ni de vêtement, marche vers le père.

— LA VOIX DU PANTIN

(parlé)

Tu vas pas me laisser comme ça ? Je vais avoir froid.

Je vais avoir froid. J'ai même pas de bouche pour parler.

— LE PÈRE

Comment est-ce possible ?

— LA VOIX DU PANTIN

(parlé)

Tu vas me répondre ou quoi ?

Tu vas pas me laisser comme ça !

— LE PÈRE

Je ne sais plus quoi penser.

— LA VOIX DU PANTIN

(parlé)

Réponds ! Réponds !

Noir.

— LE DIRECTEUR

(parlé)

Une fois sa surprise passée, l'homme se remit au travail sous les ordres de cette créature qui ne voulait pas ressembler à une marionnette.

L'homme travailla tellement bien que quelques jours plus tard le résultat était extraordinaire.

C'était un résultat qui touchait quasiment à la vérité.

SCÈNE 3

Une grande table, nappe blanche. Seul assis à la table : le pantin.

— LE PANTIN

J'ai faim. J'ai faim. J'ai faim.

Le père entre.

— LE PÈRE

Que se passe-t-il ?

— LE PANTIN

J'ai faim. Donne-moi à manger.

— LE PÈRE

(surpris)

Manger ? Manger ?

— LE PANTIN

Oui, et alors ?

— LE PÈRE

Excuse-moi mon petit garçon, mais je n'ai rien à te donner.

— LE PANTIN

T'as de l'eau de vaisselle dans les tuyaux ou quoi ? Si t'as rien ici, tu vas dehors au magasin !

Faut pas être un intellectuel pour comprendre ça quand même !

— LE PÈRE

C'est toi qui ne comprends pas ! Pour acheter il faudrait de l'argent.

— LE PANTIN

Et alors ?

— LE PÈRE

Je m'excuse mais je n'ai pas d'argent.

— LE PANTIN

T'as pas d'argent ? T'es pauvre ?

Oh la la la la la la ! Fallait qu'ça tombe encore sur moi !!!

J'vais pas pouvoir rester j'te jure.

— LE PÈRE

Tu ne vas pas t'en aller ?

— LE PANTIN

Alors donne-moi à manger !

Au lieu de rester là comme un poisson cuit. Je te dénonce si tu ne fais rien.

T'es vieux. T'es pauvre ! C'est la meilleure de la journée ça !

— LE PÈRE

Je m'excuse mon petit chéri.

— LE PANTIN

Non.

Quelque temps plus tard.

— LE PÈRE

Maintenant que tu as mangé, il serait peut-être temps de réfléchir un peu.

— LE PANTIN

Réfléchir ? Réfléchir ?

Je m'ennuie ici et tu voudrais que je réfléchisse ?

— LE PÈRE

Oui. Réfléchir à ce que tu vas faire dans la vie.

— LE PANTIN

Et tu proposes quoi à la place ?

— LE PÈRE

D'aller à l'école par exemple pour apprendre un travail pour la vie.

— LE PANTIN

J'ai pas envie de travailler moi. J'ai envie de m'amuser moi, et surtout je veux avoir de l'argent !

— LE PÈRE

On ne peut pas gagner d'argent si on ne va pas à l'école.

À l'école on apprend un métier. Et après on peut gagner de l'argent... si on trouve un travail.

— LE PANTIN

Bon d'accord, t'as raison. Je vais aller étudier comment gagner de l'argent... Donne-moi mes affaires.

— LE PÈRE

Quelles affaires ?

— LE PANTIN

Mes affaires d'école, un livre. J'vais pas aller à l'école comme un mendiant moi.

— LE PÈRE

Mais je n'ai pas de livre.

— LE PANTIN

Tu ne vas pas recommencer toi !

— LE PÈRE

Attends, attends ! J'ai une idée.

Le père sort. Il revient avec un livre à la main.

— LE PANTIN

(examinant le livre)

C'est quoi ce machin-là ?

— LE PÈRE

C'est un livre que j'ai trouvé dans un vieux carton.

— LE PANTIN

Il est pas neuf ?

— LE PÈRE

Non.

— LE PANTIN

Mais je rêve !

J'aurais l'air de quoi moi avec ça !

— LE PÈRE

D'accord d'accord, attends encore un peu.

Le père sort. Un temps.

Le père entre sans son manteau avec un nouveau livre.

— LE PANTIN

(examinant le livre)

Oh ! Il est vraiment beau celui-là, il est neuf et il est beau. Je suis content. Merci papa.

— LE PÈRE

Je suis content que tu sois content.

— LE PANTIN

T'as fait quoi de ton manteau ?

Tu l'as vendu pour me l'acheter ? C'est gentil ça.

T'inquiète pas. Je vais trouver des solutions à tous nos problèmes. On trouvera une maison avec piscine et garage.

À partir d'aujourd'hui tu peux rêver d'une vie de prince comme dans les journaux.

Il s'en va.

SCÈNE 4

Sur le chemin de l'école, le pantin passe devant une baraque de foire. Deux hommes (les escrocs) se tiennent devant l'entrée.

Le pantin a l'air intrigué.

— PREMIER ESCROC

(au pantin)

Tu veux rentrer ?

— LE PANTIN

Il y a quoi à l'intérieur ?

— SECOND ESCROC

Entre tu verras.

— LE PANTIN

J'peux pas. Je commence des études ce matin.

— PREMIER ESCROC

Tu vas à l'école ?

— LE PANTIN

Oui pourquoi ?

— PREMIER ET SECOND ESCROCS

L'école, l'école ! L'école, l'école !

— LE PANTIN

Pourquoi vous dites ça ?

— PREMIER ESCROC

On ne t'a jamais dit que l'école pouvait être dangereuse ?

— SECOND ESCROC

Dangereuse.

— PREMIER ESCROC

Mon copain y est allé. Il est tombé malade. On lui a coupé la jambe.

Le deuxième escroc fait quelques pas en boitant.

Maintenant elle est en plastique.

— LE PANTIN

Ah bon !!

— PREMIER ET SECOND ESCROCS

L'école ! L'école, n'y va pas, n'y va pas, n'y va pas...

L'école est dangereuse, n'y va jamais, jamais, jamais, jamais !

— LE PANTIN

On ne m'avait pas dit tout ça.

— PREMIER ESCROC

Pourtant c'est vrai.

Les deux escrocs font semblant de se désintéresser de lui.

Le pantin a l'air d'hésiter à continuer son chemin.

Tu veux entrer ?

— LE PANTIN

Oui.

— PREMIER ESCROC

T'as l'argent ?

— LE PANTIN

Non.

— PREMIER ESCROC

C'est pas gratuit mon vieux.

— SECOND ESCROC

C'est des artistes à l'intérieur.

Une femme très élégante (la fée) entre et observe la scène.

— LE PANTIN

Et si je vous donne ça ?

(Il montre le livre.)

Le premier escroc prend le livre, l'examine tout en jetant un œil à son collègue.

Mon père l'a échangé contre un manteau.

— PREMIER ESCROC

Bon mais c'est vraiment pour te faire plaisir.

— LA FEMME ÉLÉGANTE (LA FÉE)

(au pantin)

C'est pas très bien de faire ça tu sais.

— LE PANTIN

(parlé)

Qui c'est celle-là ?

On t'a rien demandé à toi.

— LA FEMME ÉLÉGANTE (LA FÉE)

Tu risques de le regretter tu sais.

— LE PANTIN

(parlé, aux deux escrocs)

C'est très aimable, je vous remercie.

Il entre dans la baraque.

— PREMIER ESCROC

(parlé, à la femme élégante)

Ils sont tellement adorables les enfants de nos jours. On sait plus rien leur refuser.

SCÈNE 5

À l'intérieur de la baraque, sur une estrade, une jeune femme, vêtue d'une robe extravagante, chante une rengaine.

— LA CHANTEUSE

Io son dolce serena dolce son io dolce serena dolce son io
che'marinari in mezzo mar dismago.

Le pantin, ne pouvant se contenir, monte sur l'estrade, enlace la jeune femme et la couvre de baisers. La jeune femme se débat, les spectateurs s'interposent.

SCÈNE 6

— LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

(parlé)

Le pantin qui n'avait jamais assisté à un spectacle de sa vie avait provoqué un véritable scandale.

On le conduisit dans le bureau du directeur du cabaret. Un homme violent et très cruel.

(chanté)

À ce moment-là, il se produisit quelque chose d'incroyable. En réalité cet homme très méchant était aussi très gentil. Il

ne supportait pas le malheur des autres. Quand il avait le malheur des autres devant lui, il éternuait.

Le pantin pleure. Le directeur du cabaret se retient d'éternuer.

— LE PANTIN

Je peux m'en aller maintenant ?

J'ai mal, j'ai mal, j'ai mal au ventre.

— LE DIRECTEUR DU CABARET

Ah ! Ah ! Ah ! Tchoum !

— LE PANTIN

Mon père m'attend. Il est vieux, il est pauvre et il fait froid, très très froid.

— LE DIRECTEUR DU CABARET

Ah ! Ah ! Ah ! Ah ! Ah ! Ah ! Tchoum !

— LE PANTIN

Il a vendu son manteau et tous ses vêtements... En plus ma mère est morte...

Le directeur du cabaret a une crise d'éternuements. Il fait signe au pantin de se taire. Il sort des billets et les lui donne.

— LE DIRECTEUR DU CABARET

Voilà c'est de l'argent. Ramène ça à ton père.

Offrez-vous tout ce que vous pourrez pour manger et pour vous chauffer.

Mais fais très attention, rentre directement chez toi, t'arrête pas pour parler.

C'est pas tout d'avoir de l'argent, il faut aussi savoir le garder. T'as compris ?

— LE PANTIN

Bien sûr, bien sûr.

SCÈNE 7

À l'extérieur de la baraque de foire, les deux escrocs attendent le pantin. Le pantin sort de la baraque l'air réjoui.

— LE PANTIN

La la la la la la la la la la.

— PREMIER ESCROC

Comment ça va depuis tout à l'heure ?

— LE PANTIN

Ça va merci, avec ce qui m'arrive ça serait pas normal d'aller mal. Mais je me demande si c'est bien d'en parler.

— PREMIER ET SECOND ESCROCS

Entièrement d'accord.

— PREMIER ESCROC

Dans la vie faut toujours garder la discrétion.

— LE PANTIN

Surtout quand ça concerne l'argent.

— PREMIER ESCROC

Oui bien sûr, surtout l'argent.

— PREMIER ET SECOND ESCROCS

Entièrement raison. Entièrement raison.

— LE PANTIN

Par exemple: j'ai de l'argent sur moi et j'en parle pas.

— PREMIER ET SECOND ESCROCS

Absolument raison. Absolument raison.

— LE PANTIN

Faut pas croire, sous mes airs, je réfléchis moi... Bon je dois rentrer.

— SECOND ESCROC

Bien sûr, bien sûr.

Le pantin s'en va. Il revient.

— LE PANTIN

En plus, c'est pas deux francs cinquante que j'ai, j'en ai deux mille.

— SECOND ESCROC

(parlé)

Ho là là !

— LE PANTIN

Bon ben salut !

Le pantin s'en va.

— SECOND ESCROC

Salut.

(Il siffle.)

— PREMIER ESCROC

(au second escroc)

Dommage, j'aurais bien eu envie qu'on lui parle de ce que tu sais...

— SECOND ESCROC

Non, non, non. Il est pressé.

— PREMIER ESCROC

... cette méthode incroyable pour doubler et même tripler son argent.

Le pantin, qui a entendu, s'arrête.

— SECOND ESCROC

Ne l'ennuie pas avec cette histoire.

— LE PANTIN

Quelle histoire ?

— SECOND ESCROC

Connais-tu le pays où fleurit ton argent ? Le pays des fruits d'or et des roses vermeilles où la brise est plus douce et l'oiseau plus léger ?

— PREMIER ESCROC

(parlé au pantin)

Il y a un endroit pas très loin d'ici, un terrain où il suffit de déposer son argent, pour faire pousser une sorte d'arbre sur lequel il y a non pas des fruits ou des feuilles, mais des billets de banque.

— SECOND ESCROC

(en s'adressant au pantin)

C'est assez beau à voir en plus.

— LE PANTIN

Formidable !

Et c'est où cet endroit ?

— PREMIER ESCROC

Pas très loin.

— LE PANTIN

Ça s'appelle comment ?

— PREMIER ESCROC

Ça s'appelle...

— PREMIER ET SECOND ESCROCS

... le champ des miracles.

— SECOND ESCROC

C'est situé dans le pays des imbéciles.

— PREMIER ESCROC

Nous on est pas très concernés par l'argent mais pour toi
c'est sans doute une très bonne chose.

— SECOND ESCROC

On est prêts à t'emmener si tu veux.

— LE PANTIN

Y a même pas à réfléchir.

— SECOND ESCROC

Ben on y va.

Ils partent.

SCÈNE 8

Le soir dans un champ.

— SECOND ESCROC

Voilà c'est là, vas-y.

— LE PANTIN

Maintenant ?

— PREMIER ESCROC

Oui maintenant.

Le pantin a l'air méfiant, il hésite.

— SECOND ESCROC

T'attends quoi ? T'attends quoi ?

— PREMIER ESCROC

Allez vas-y, dépêche-toi !

— LE PANTIN

Oui oui bon j'y vais.

Il dépose l'argent dans le trou.

— PREMIER ESCROC

Voilà c'est bien.

Le pantin tasse la terre avec ses pieds.

— SECOND ESCROC

Très bien.

Le pantin continue à tasser la terre.

— PREMIER ESCROC

Très bien.

— SECOND ESCROC

Très bien. C'est bon, on y va.

— LE PANTIN

On va où ?

— SECOND ESCROC

On reste pas là.

— LE PANTIN

Comment ça ?

— PREMIER ESCROC

Si on reste là ça ne marche pas. On reviendra demain quand l'arbre aura poussé.

— LE PANTIN

Mais moi je ne laisse pas mon argent tout seul.

— PREMIER ESCROC

Mais si on regarde, ça ne marche pas.

— SECOND ESCROC

Tu veux tout faire rater ou quoi ?

— LE PANTIN

Je veux gagner de l'argent.

— PREMIER ET SECOND ESCROCS

Alors alors viens ! !

Ils emmènent le pantin de force.

SCÈNE 9

Même lieu plus tard.

— LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

Quand le pantin retourna au champ des miracles, il s'attendait à voir un arbre merveilleux avec des branches couvertes de billets. Mais il ne vit rien du tout.

— LE PANTIN

Bon ce n'est pas grave. Je vais attendre un petit peu.

— LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

Le temps passait. Il ne se passait rien.

À bout de patience, il se mit à creuser le sol.

Le pantin creuse le sol.

Mais dans la terre, il n'y avait que de la terre, de la terre, de la terre.

Le pantin continue à creuser la terre.

Aucun arbre bien sûr mais plus d'argent non plus.

Il entendit les oiseaux rigoler au-dessus de sa tête et d'un coup il comprit. Les deux hommes avaient déterré son argent et lui avaient... pris.

SCÈNE 10

— LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

(parlé)

Il décida de se rendre tout de suite à un tribunal de justice pour se plaindre et ainsi récupérer le plus rapidement possible ce qu'on lui avait dérobé.

Heureusement qu'il y a la justice dans la vie, se dit-il, heureusement.

Au tribunal.

— LE JUGE

Quelle heure est-il ? Dépêchez-vous jeune homme. Je vous donne une minute pour m'exposer votre problème.

— LE PANTIN

C'est très simple, j'avais de l'argent et on me l'a pris. Je connais les personnes.

Y a plus qu'à faire ce qu'il faut.

— LE JUGE

Je compatis à votre malheur.

(parlé)

Messieurs, occupez-vous de cette pauvre victime lâchement atteinte dans son innocence.

Amenez-la directement en prison, où elle purgera pour sa peine, dix mois d'enfermement complet.

On emmène le pantin.

Que la justice passe, merci.

Messieurs, dames, il est l'heure de manger.

— LE PANTIN

(crié)

Attendez ça va pas !!! C'est une erreur, qu'est-ce qui se passe ?

— LE JUGE

(parlé)

Mesdames, messieurs, la justice est tombée ! Elle ne se relèvera pas.

Noir.

SCÈNE 11

La lumière revient doucement.

Le pantin est en prison. Il regarde par la fenêtre.

— LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

S'il y a bien une chose que je serais incapable de vous expliquer, c'est bien ça.

J'ai pas compris moi-même. C'était quand-même lui la victime.

(parlé)

Enfin on peut pas toujours tout expliquer dans la vie. Les minutes passaient lentement, les heures aussi. Les semaines passaient lentement, les mois aussi. Les semaines passaient lentement.

— LE PANTIN

Je souffre, je souffre, papa.

Je suis seul papa, je suis seul. J'ai peur. Viens me chercher papa, viens me chercher.

Le père entre et passe devant la prison, il erre à la recherche du pantin.

— LE PÈRE

(de loin)

Mon fils où es-tu ? Mon petit garçon où es-tu ?

— LE PANTIN

(sans voir le père)

J'ai peur. J'ai froid.

— LE PÈRE

(sans voir le pantin)

Reviens à la maison. Reviens, reviens...

— LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

Les semaines passaient lentement.

— LE PANTIN

(sans voir le père)

Viens me chercher papa. Viens me chercher papa.

— LE PÈRE

(sans voir le pantin)

Où es-tu mon petit garçon ? Reviens, reviens, reviens.

Le père sort, le pantin pleure.

SCÈNE 12

Six mois plus tard. Le pantin est expulsé de la prison.

— LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

(parlé)

Au bout de ces longs mois, quand on mit le pantin dehors, il

n'avait pas le moral.

À la nuit tombée, il se retrouva en pleine campagne. Une nuit très noire.

Il pensait à ces histoires qu'on raconte aux enfants pour les effrayer.

Ces histoires d'hommes qui rôdent dans la nuit et il se disait qu'heureusement ça n'existait pas.

Au bout d'un chemin, trois silhouettes masquées attendent le pantin.

— PREMIER MEURTRIER

Bonsoir.

— LE PANTIN

Bonsoir.

— DEUXIÈME ET TROISIÈME MEURTRIERS

Bonsoir.

— PREMIER MEURTRIER

Beau temps pour la promenade.

— DEUXIÈME MEURTRIER

La nuit est belle. Les petits lapins sortent de leur trou.

— LES TROIS MEURTRIERS

Que c'est beau ! Que c'est beau !

— LE PANTIN

Je sais pas qui vous êtes. Je n'ai pas envie de le savoir. Je viens de vivre un grand malheur.

Je voudrais juste ne plus souffrir.

— PREMIER ET DEUXIÈME MEURTRIERS

Oh là là !

— TROISIÈME MEURTRIER

On n'est pas des ennemis du bonheur nous.

— LES TROIS MEURTRIERS

On est de simples meurtriers. De simples meurtriers.

— DEUXIÈME MEURTRIER

On ne va pas te déranger très longtemps.

— TROISIÈME MEURTRIER

Nous allons simplement t'égorger avec un petit tournevis.

— PREMIER MEURTRIER

Avec un petit tournevis.

— DEUXIÈME MEURTRIER

Jusqu'à temps que tu nous donnes ton argent.

— TROISIÈME MEURTRIER

À moins que tu sois pauvre.

— TROISIÈME MEURTIER

Tu ne réponds pas ?

— LE PANTIN

Je ne suis pas pauvre !

— TROISIÈME MEURTIER

Ah bon ?

— LE PANTIN

Je suis né dans un manoir. Mes parents ont fait fortune dans la vente du champagne. J'ai vécu dans la soie et la musique classique. Je suis en voyage d'affaires et je ne supporte pas qu'on me prenne pour quelqu'un d'autre.

Entre la femme élégante déjà aperçue devant la baraque.

— LA FEMME ÉLÉGANTE (LA FÉE)

Je ne comprends pas pourquoi tu mens de cette manière.

C'est ta vie qui est en jeu.

Le peu d'argent que tu avais, tu te l'es fait voler. Tu es pauvre et ta famille aussi. Si ton pauvre père entendait cela.

— LE PANTIN

(parlé)

Non mais écoutez-la celle-là, ça va pas dans la tête ! Sortez cette folle, elle me suit partout.

— LA FEMME ÉLÉGANTE (LA FÉE)

Je vais te laisser si tu veux, mais réfléchis, réfléchis.

— LES TROIS MEURTIER

Si tu as de l'argent donne-le-nous.

— LE PANTIN

Jamais, jamais !

— TROISIÈME MEURTIER

Alors on va s'occuper de toi !

— LA FEMME ÉLÉGANTE (LA FÉE)

Jamais je n'ai vu cela. Mentir jusqu'à en mourir.

— LE PANTIN

Je ne suis pas pauvre, je ne suis pas pauvre.

— PREMIER MEURTIER

Éteins la lampe, je n'aime pas voir la couleur du sang.

— LA FÉE

Adieu mon petit garçon.

Noir.

On entend le pantin hurlant de douleur. La lumière revient.

On voit le pantin pendu à un arbre.

— VOIX DU PREMIER MEURTRIER

(parlé)

Tu vas nous le dire à la fin où tu as mis ton argent ?

— LE PANTIN

(suffocant, parlé)

Jamais !

— VOIX DU TROISIÈME MEURTRIER

(parlé)

Ça fait trois heures qu'il est accroché là.

— VOIX DU PREMIER MEURTRIER

(parlé)

On va serrer la corde jusqu'à ce que tu nous craches la vérité.

— LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

(parlé)

Le pantin resta pendu comme ça, pendant des heures.

Comme il était en bois, il résistait bien mieux que n'importe quel être humain ordinaire.

Le vent soufflait, glacial. Le pantin balançait au bout de sa corde. Jusqu'au dernier moment il espéra que quelqu'un lui vienne en aide. Son père par exemple.

Mais non, personne n'allait venir. Personne ne viendrait, c'était la nuit, la campagne la plus isolée qui soit. Il était seul, complètement seul... Et d'un coup les forces lui manquèrent pour continuer à réfléchir.

SCÈNE 13

Chez la fée.

Le pantin est couché dans un lit.

— LA FÉE

Pinocchio, Pinocchio, réveille-toi, réveille-toi. Pinocchio, réveille-toi...

Pinocchio, réveille-toi.

— LE PANTIN

Je suis mort moi. C'est ça, je suis mort.

— LA FÉE

Non, non, non, non, non. Tu es en sécurité.

— LE PANTIN

Mais je vous connais vous ? ! Elle vous va bien cette robe.

— LA FÉE

Cesse de bouger. Tu dois te reposer.

— LE PANTIN

Vous m'avez sauvé la vie.

— LA FÉE

J'ai eu pitié de toi.

— LE PANTIN

Moi aussi madame, j'ai eu pitié de moi. Depuis un an je vis l'enfer.

— LA FÉE

Rien ne te serait arrivé si tu étais allé à l'école.

— LE PANTIN

...

— LA FÉE

Tu dis plus rien ?

— LE PANTIN

J'ai mal à la tête.

— LA FÉE

Ton père est vraiment très malheureux. Il est parti à ta recherche.

— LE PANTIN

Je m'en fous.

— LA FÉE

Ah bon ? Ah bon ?

— LE PANTIN

(parlé)

J'ai pas d'père.

— LA FÉE

Ah !

Le nez du pantin s'allonge.

C'est vrai ? C'est vrai ça ?

— LE PANTIN

(parlé)

Je ne mens jamais moi.

— LA FÉE

Ah !

Le nez du pantin s'allonge encore.

Je t'ai pourtant entendu mentir l'autre jour. Tu disais que tu avais de l'argent.

— LE PANTIN

Mais c'est la vérité, je suis riche moi.

Le nez du pantin s'allonge encore.

Aidez-moi, aidez-moi ! Je souffre, je souffre !

Le pantin pleure.

— LA FÉE

Il faut juste que tu arrêtes de mentir.

— LE PANTIN

(se levant, suppliant)

J'ai envie d'arrêter, j'veous jure, j'veous jure. C'est vrai je suis un sale menteur.

J'ai envie, j'ai envie de revoir mon père. Il me manque. Même s'il est pauvre.

— LA FÉE

Bon, je vais réfléchir à ce que je peux faire pour toi.

Même lieu, quelques minutes plus tard.

Le nez du pantin a retrouvé sa taille normale.

Pinocchio, ça ne te fatigue pas de ne pas être un vrai petit garçon ?

— LE PANTIN

Si si si ça me fatigue. Mais vous croyez que je pourrai devenir vrai un jour ?

— LA FÉE

Il faudrait juste commencer par aller à l'école.

— LE PANTIN

L'école c'est pas fait pour les gens comme moi, je l'ai déjà dit.

— LA FÉE

Tu recommences à dire n'importe quoi ?

— LE PANTIN

Si je vais à l'école, vous me ferez devenir vrai ?

— LA FÉE

Je te le promets Pinocchio, je ferai de toi un beau petit garçon.

— LE PANTIN

Mais quand, mais quand ?

— LA FÉE

Demain, demain.

— LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

(parlé, s'adressant à la salle)

Je me pose une question vraiment sérieuse : est-ce qu'on peut vraiment changer dans la vie ? Quand on est du bois est-ce qu'on peut devenir de la chair ?

Pinocchio pourra-t-il devenir un jour autre chose que ce qu'il

est ? Sera-t-il capable de se lever tous les matins pour aller à l'école ? Sera-t-il capable de ne pas répondre au professeur si on lui fait des reproches ? Est-ce que vous croyez ça, vous ?

D'ici quelques mois je vous le promets vous allez avoir la réponse.

SCÈNE 14

Une salle de classe. Une vingtaine d'enfants. Le pantin est assis au premier rang. Sonnerie d'école. Entre le maître d'école avec un paquet de devoirs.

— LE MAÎTRE D'ÉCOLE

Comme d'habitude, les devoirs valent juste la moyenne et c'est triste. Vraiment triste.
Deux exceptions à tout ça, une pour le mieux, et une pour le pire. Le pire, le plus scandaleux, quelqu'un parmi vous a osé me remettre ceci.

Il montre une feuille de papier déchirée et froissée.

Incroyable n'est-ce pas ? On dirait un emballage pour le poisson. Je rends ce devoir à cet individu tel qu'il le mérite.

Il jette la feuille par terre et se dirige vers la table du pantin.

Après le pire, passons au meilleur.

(s'adressant au pantin)

Et c'est à toi Pinocchio que j'adresse mes félicitations.

Le maître d'école pose une copie sur la table du pantin.

Voilà, c'est ce qu'on appelle un bon devoir. Le vieil enseignant que je suis en train de devenir te remercie. Tu lui apportes un peu de consolation et surtout beaucoup d'espoir dans l'avenir.

— UNE VOIX DANS LA CLASSE

(le mauvais élève, parlé)

Embrasse-le Pinocchio, il est amoureux.

— LE MAÎTRE D'ÉCOLE

(cherchant d'où provient la voix)

Qui a dit cela ? Qui a dit cela ?

Dans quelle langue dois-je le répéter ?

— UNE VOIX DANS LA CLASSE

(le mauvais élève, parlé)

Le répéter monsieur ? Pétez-le plutôt ! Dans la langue du cul !

Stupeur dans la classe.

— LE MAÎTRE D'ÉCOLE

Je veux que la personne qui parle se dénonce.

— LE MAUVAIS ÉLÈVE

(se levant de sa chaise)

Se dénonce, se dénonce.

— LE MAÎTRE D'ÉCOLE

Ah ! c'est vous évidemment.

— LE MAUVAIS ÉLÈVE

(singeant le maître)

Ah ! c'est vous évidemment.

— LE MAÎTRE D'ÉCOLE

Arrêtez immédiatement.

— LE MAUVAIS ÉLÈVE

(idem)

Arrêtez immédiatement.

— LE MAÎTRE D'ÉCOLE

Mes enfants vous avez devant vous la honte de cette école.

— LE MAUVAIS ÉLÈVE

(idem)

La honte, la honte, la honte, la honte.

— LE MAÎTRE D'ÉCOLE

Ta place est en prison.

— LE MAUVAIS ÉLÈVE

... est en prison.

— LE MAÎTRE D'ÉCOLE

(hurlé)

Mais taisez-vous !

Silence total dans la classe.

Sortez !

Le mauvais élève se dirige vers le maître d'école, et se met en face de lui dans une position de défi.

— LE MAUVAIS ÉLÈVE

Pour enseigner

Faut de la patience,

Si on l'a pas

Y a rien qui va.

— LE MAÎTRE D'ÉCOLE

Sortez !

— LE MAUVAIS ÉLÈVE

Pour éduquer

Faut être doué,

Si on ne l'est pas

Y a rien qui va.

Le mauvais élève se met à danser et fait signe aux musiciens de la troupe d'entrer dans la classe, dans le dos du maître.

— LE MAUVAIS ÉLÈVE

Pour professer
Faut être marrant,
Si on est chiant
Ça n'ira pas.

Les musiciens de la troupe accompagnent le mauvais élève.

Un enseignant
Doit être moderne,
Tu l'comprends pas ?
C'est la cata !!!

*Les musiciens de la troupe continuent à jouer.
Certains élèves se lèvent et se mettent à danser. Le maître d'école essaie de contenir le désordre. En vain.
Le pantin reste assis à sa table malgré le chaos autour de lui.*

SCÈNE 15

Chez la fée.

— LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

Extraordinaire, incroyable, inimaginable.
Non seulement le pantin était devenu doué pour les études,

mais en plus il résistait, il tenait bon malgré toutes les occasions de flancher. On aurait dit un miracle, un vrai miracle.

— LE PANTIN

Vous voulez me parler, ma fée ?

— LA FÉE

Oui, oui, oui, oui. Aujourd'hui, ça fait presque six mois que tu as commencé à changer.

— LE PANTIN

(parlé)

C'est pas facile à vivre tous les jours.

— LA FÉE

Demain, demain, demain.

Grâce aux pouvoirs qui sont les miens, je vais te faire devenir un véritable petit garçon.

— LE PANTIN

Ah bon, ah bon ?

— LA FÉE

Tu peux aller prévenir tous tes amis.

— LE PANTIN

Je vais naître pour de bon, c'est ça ?

— LA FÉE

Mais oui, mais oui. Ça sera la fête de ta vraie naissance.

SCÈNE 16

Plus tard, sur un chemin, à la tombée de la nuit.

— LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

(parlé)

Ça allait être une fête énorme, cette fête de sa naissance.

Le pantin avait passé la journée à faire le tour des maisons pour distribuer des invitations.

Le problème c'est que le pantin n'arrivait pas à trouver un des enfants, le plus important à ses yeux.

Il commençait à faire nuit.

Il le cherchait partout. Il ne le trouvait pas.

— LE PANTIN

(de grandes enveloppes blanches à la main)

Que fais-tu là ? Je te cherchais.

Tu es invité demain à la fête de ma transformation en vrai petit garçon.

Ça sera bien, il y aura des jus de fruits.

— LE MAUVAIS ÉLÈVE

Des jus d'fruits, des jus d'fruits, des jus d'fruits. Pauvre type !

Pauvre type. Dégage minus !

Au début je te trouvais marrant.

De toute façon demain je serai plus là.

— LE PANTIN

Où vas-tu ? Où vas-tu ?

— LE MAUVAIS ÉLÈVE

Dans un endroit où l'on vit vraiment.

Vers minuit un transporteur passera me prendre.

— LE PANTIN

Moi aussi demain je commence une nouvelle vie.

— LE MAUVAIS ÉLÈVE

(singeant le pantin)

Une nouvelle vie, une nouvelle vie.

Tu vas encore passer tes journées à travailler comme une bête.

— LE PANTIN

On fait quoi ? Où tu vas ?

— LE MAUVAIS ÉLÈVE

On vit,

On est adulte.

Plus d'école,

Plus de parents.

On se couche jamais.

On fume des clopes,

On fait la fête,

On voit des films avec des femmes.

On boit de l'alcool,
Du Martini de la vodka.
C'est tous les jours la fête.
Tu fais plus qu'ça, plus qu'ça, plus qu'ça.
T'es le roi, t'es le roi,
J'hésite pas moi, j'hésite pas.

— LE PANTIN

(troublé)

Ah bon !

Je reste encore un peu avec toi si tu veux.
Et quand le camion arrivera je rentrerai chez moi.

— LE MAUVAIS ÉLÈVE

Comme tu voudras minus.

*Quelque temps plus tard. Un camion est arrivé.
À l'intérieur de sa remorque tout un groupe d'enfants, un
homme (le vendeur d'ânes) et les musiciens de la troupe.
L'ambiance est joyeuse. L'homme aide le mauvais élève à
monter dans le camion. Coup de sifflet pour indiquer au
chauffeur de démarrer.*

(depuis la plate-forme du camion, au pantin en bas)
Salut la cloche, couche-toi de bonne heure et n'oublie pas de
te laver les dents.

— LE PANTIN

Salut.

Coup de sifflet. Le camion démarre.

(au dernier moment)

Non attendez !

*On fait signe au chauffeur du camion de stopper. Le camion
s'arrête.*

— LE MAUVAIS ÉLÈVE

Quoi ?

— LE PANTIN

(semblant vouloir gagner du temps)

Comment ça s'appelle où vous allez ?

— LE MAUVAIS ÉLÈVE

Le Pays de la vraie vie. Tu veux venir ?

— LE PANTIN

(hésitant)

Je sais pas.

— LE MAUVAIS ÉLÈVE

Si tu sais pas, tu viens pas. Salut !

Coup de sifflet. On fait signe au chauffeur de repartir. Le camion redémarre.

— LE PANTIN

(hurlant)

Non attendez !!

On fait des signes au chauffeur. Le camion s'arrête.

— LE MAUVAIS ÉLÈVE

Alors ?

— LE PANTIN

J'ai réfléchi. Je viens !

(aidant le pantin à monter dans le camion)

— LE MAUVAIS ÉLÈVE

Voilà une décision d'homme.

Tu vas pas le regretter. Je te jure.

Coup de sifflet. On fait des signes au chauffeur du camion.

Le camion redémarre et s'en va.

— TOUS LES OCCUPANTS DU CAMION

Partons partons nombreux, partons vers le bonheur, partons vers la vraie vie et le bonheur.

Partons partons nombreux, partons partons nombreux.

Partons vers la vraie vie et le bonheur.

SCÈNE 17

Devant l'entrée du Pays de la vraie vie. Le groupe d'enfants, les musiciens et le marchand d'ânes sont descendus du camion.

Le marchand d'ânes guide les enfants à l'intérieur.

SCÈNE 18

Quelque temps plus tard. À l'intérieur du Pays de la vraie vie.

Le matin, de très bonne heure.

Un local, dans lequel un groupe d'enfants est endormi.

— LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

(parlé)

C'était un endroit tellement incroyable qu'on pouvait même se demander si on ne rêvait pas.

Le pantin et tous les enfants qui l'accompagnaient n'avaient jamais connu un tel bonheur de toute leur vie. Jamais un instant, un seul instant, ils ne s'ennuyaient. C'était selon la loi du pays, la seule chose formellement interdite: l'ennui, s'ennuyer ou pire ennuyer les autres.

(chanté)

Un matin au bout de plusieurs mois, le pantin et son ami comme chaque matin se réveillèrent dès les premiers rayons de clarté alors qu'il faisait encore nuit.

— LE MAUVAIS ÉLÈVE

(couché)

Dis donc t'es réveillé toi ?

— LE PANTIN

(couché)

Je suis réveillé, y a trop de choses à faire encore.

— LE MAUVAIS ÉLÈVE

Dis-moi franchement, tu regrettes d'être venu ?

— LE PANTIN

(se relevant, des oreilles d'âne lui ont poussé pendant la nuit)

Faudrait être une bête pour regretter ! Tous les matins quand j'allume la lumière. *(Il allume la lumière.)*

Je me regarde dans la glace. Je me dis...

Le pantin se fige en voyant son reflet dans le miroir.

— LE MAUVAIS ÉLÈVE

Y a un problème ?

Le pantin éteint la lumière. Le mauvais élève se redresse. Il a lui aussi des oreilles d'âne. Le pantin cache ses oreilles avec ses mains.

Que caches-tu avec tes mains ?

Le pantin découvre ses oreilles.

Mais c'est horrible !

— LE PANTIN

T'as le même problème mon vieux !

— LE MAUVAIS ÉLÈVE

(réalisant qu'il a des oreilles d'âne)

Des oreilles de bête ? !

Entre le marchand d'ânes.

— LE MARCHAND D'ÂNES

Bonjour messieurs, bonjour. Oui. Ça avance bien ici !

Dans quelques heures vous serez de vrais ânes, de la tête jusqu'aux pieds.

— LE PANTIN ET LE MAUVAIS ÉLÈVE

Des ânes, on veut pas, on veut pas, on veut pas !

— LE MARCHAND D'ÂNES

Mais vous pensiez vous amuser comme ça pendant des siècles ? Vous savez ici tout a un prix.

— LE PANTIN

Mais vous nous avez rien dit !

— LE MARCHAND D'ÂNES

Si je vous l'avais dit, vous seriez pas venus.

— LE MAUVAIS ÉLÈVE

Vous êtes un dégueulasse.

— LE PANTIN

Dégueulasse.

— LE MARCHAND D'ÂNES

Non ! Je suis un simple commerçant.

Je vends des ânes, ha ha ! Des ânes, ha ha ! Des ânes, des ânes.

— LE MAUVAIS ÉLÈVE

Vous étiez si gentil.

— LE MARCHAND D'ÂNES

Dans le commerce le sourire c'est essentiel. Bon je vous laisse, quand vous serez terminés, je vous brosserai le poil avec une belle brosse. Ensuite, nous irons voir les clients.

Le marchand d'ânes commence à partir. Le pantin, le mauvais élève et les autres enfants, complètement paniqués, essaient de le retenir en s'agrippant à lui.

— LE PANTIN ET LE MAUVAIS ÉLÈVE

(suppliant)

Non, non, non, non, au secours, au secours !

Le marchand d'ânes parvient à se dégager et sort. Les enfants et le pantin le poursuivent.

SCÈNE 19

— LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

(parlé)

Deux heures plus tard, le pantin et son ami sentirent sur tout leur corps des poils qui commençaient à leur pousser.

Ils étaient même obligés de se mettre à quatre pattes car ils étaient devenus... DES ÂNES ! Le pantin qui était devenu un âne fut vendu à un directeur de cirque qui avait dit comme ça : *(chanté)*

« Celui-là je le sens il est parfait pour le dressage. Je vais en faire une bête de scène. »

Peu à peu on voit un public se rassembler et former un petit cercle autour du directeur de la troupe. Le directeur de la troupe enfle une veste de dresseur de cirque.

(parlé)

Jour après jour, le directeur du cirque faisait travailler Pinocchio en attendant de pouvoir le présenter triomphalement au public dans un numéro d'âne savant.

— LE DRESSEUR

Mesdames et messieurs, en exclusivité mondiale, laissez-moi vous présenter un animal exceptionnel !

*Coup de sifflet. Le dresseur regarde en direction de la cou-
lisse et appelle le pantin devenu un âne.*

Pinocchio c'est à toi.

Allez, viens mon garçon, en piste ! Allez viens ! N'aie pas
peur fiston !

*Le pantin devenu un âne ne rentre pas. Le public commence
à s'impatienter et à manifester.*

Un petit moment de patience, mesdames messieurs.

Coup de sifflet. Le dresseur s'énerve.

Allez viens Pinocchio ! Dépêche-toi !

Dépêche-toi, abruti !

Mais c'est pas vrai, faut que je vienne te chercher ? !

Le public commence à sortir, en sifflant et huant.

Attendez mesdames, messieurs, je vous en prie.

— LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

Malheureusement le pantin n'était pas doué pour le
dressage. Le directeur se mit alors à le faire tourner dans le
cirque vide pendant des heures et des heures.

Le pantin devenu un âne tourne en rond autour du dresseur.

Celui-ci, fou de rage, l'abreuve d'insultes et le frappe.

L'âne tombe une première fois et se relève.

*Il continue de tourner puis tombe une deuxième fois. Il ne se
relève pas, malgré les injonctions du dresseur.*

— LE DRESSEUR

Allez ! Dépêche-toi, plus vite que ça,

plus vite que ça encore,

espèce d'incapable, espèce de bourricot, relève-toi,
relève-toi fainéant, vermine, parasite, plus vite, dépêche-toi,
relève-toi !

Le pantin devenu un âne est incapable de se relever.

SCÈNE 20

— LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

Après cette nuit d'enfer, plus jamais le pantin ne put marcher
droit.

Il boiterait pour toujours.

Au cirque les animaux malades ne servent à rien. On vendit le
pantin au fabricant de tambours.

Il utilisait la peau des ânes pour en faire la peau de ses
tambours. Il allait jeter le pantin dans la mer pour le tuer en
douceur sans faire d'accrocs dans son joli pelage.

Il lui chuchotait des mots à son oreille tout en le caressant
délicatement.

(parlé)

Arrivé près d'une petite falaise,
l'homme lui accrocha une corde à la patte pour pouvoir le
remonter ensuite et le jeta dans le vide.
Le pantin entra violemment dans la mer.

SCÈNE 21

— LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

Le pantin n'était pas triste, il ne pensait presque à rien.
Il pensait à la fée, à sa fée.
À ce moment-là, l'âne qu'il était devenu commença à se
décomposer.
À la place de l'âne c'est son corps de pantin qui commença à
réapparaître.
Bientôt il se retrouva comme avant.
Il retira la corde qu'il avait au pied et remonta à la surface.
Il vit une sorte d'objet qui flottait, une sorte de grosse bouée,
et il monta dessus. Il était sauvé. C'était comme un vrai
miracle.

Le pantin est sur la bouée au milieu de l'océan.

Mais tout autour de lui l'eau était d'un bleu qui devenait de
plus en plus noir.
Il entendit quelque chose au loin...
Quelque chose qui avait l'air de venir des profondeurs de la
mer quelque chose qui se déplaçait dans le noir.
Il vivait sans doute ses derniers instants.

Un animal engloutit le pantin.

SCÈNE 22

Dans le ventre de la baleine.

— LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

(parlé)
Au bout de quelque temps le pantin comprit qu'il devait se
trouver à l'intérieur d'un animal qui l'avait englouti comme
une sardine. Il se mit à marcher pour ne pas pleurer. Alors il
crut apercevoir une petite lumière.

— LE PANTIN

Ohé ohé.

— L'ÉCHO

Ohé ohé.

— LE PANTIN

Y a quelqu'un, y a quelqu'un ?

— L'ÉCHO

Y a quelqu'un ?

— LE PÈRE

Quelqu'un a parlé ?

— LE PANTIN

Ou...

— L'ÉCHO

Ou...

— LE PANTIN

Y a quelqu'un qui a parlé ?

— L'ÉCHO

... a parlé ?

— LE PÈRE

J'entends quelqu'un.

— L'ÉCHO

... quelqu'un.

— LE PÈRE

Y a quelqu'un ?

— L'ÉCHO

... quelqu'un ?

— LE PANTIN

C'est toi papa ?

— L'ÉCHO

... toi papa ?

— LE PÈRE

C'est toi mon fils ?

— L'ÉCHO

... mon fils ?

— LE PANTIN

Que fais-tu là papa ?

— L'ÉCHO

... là papa ?

— LE PÈRE

Mon fils, mon fiston.

— L'ÉCHO

... mon fiston.

— LE PANTIN

Je suis là papa.

— L'ÉCHO

... là papa.

— LE PÈRE

Je suis là aussi.

— L'ÉCHO

... là aussi.

Le pantin et son père se jettent dans les bras l'un de l'autre.

— LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

(parlé)

Ils restèrent comme ça dans les bras l'un de l'autre et sans bouger pendant deux jours pour rattraper le temps perdu. Ensuite ils se racontèrent leur vie depuis le jour où le pantin avait quitté la maison pour partir à l'école. Ils mirent des semaines avant de pouvoir tout se dire.

Le pantin et son père s'assoient à une petite table.

— LE PANTIN

Je te promets papa.
Je te promets que je ferai tout ce que tu me diras de faire.
Je te le promets. Je te le promets.

— LE PÈRE

Merci mon fils, merci.

— LE PANTIN

Maintenant, réfléchissons comment partir de là.

— LE PÈRE

J'ai pas envie moi. Je suis très bien ici.

— LE PANTIN

Mais papa, il fait très noir ici.
Et c'est humide, et ça sent le poisson.

— LE PÈRE

Crois-moi mon fils, dehors c'est vraiment la pagaille, ici on aura vraiment la tranquillité.

— LE PANTIN

Mais papa, mais papa !

— LE PÈRE

Quoi encore mon fils ?

— LE PANTIN

(après un temps, à contrecœur)
Pardon, pardon, pardon.
D'accord, je ferai comme tu diras.

— LE PÈRE

Merci mon fils.

— LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

(parlé)

Et voilà comment cette histoire allait prendre fin dans le

ventre d'un monstre marin, sorti du fin fond des âges...
Ce monstre avait au cours de sa vie tellement avalé de débris qui traînaient sur la mer et de cargaisons de bateaux, qu'il s'était peu à peu transformé en un véritable magasin supermarché.

«On est riches ! On n'a jamais été aussi riches» disait le père.
Le pantin qui avait fait la promesse de devenir quelqu'un d'obéissant avait quand même l'air un peu triste.
Et la nuit il n'arrivait pas à trouver le sommeil.

On voit le pantin commencer à parler tout seul.

Quand son père dormait, il ne pouvait pas s'empêcher de continuer à parler, parler, parler, parler, parler, même tout seul. Une nuit, alors qu'il était encore en train de se raconter pour la trois cent cinquantième fois la même histoire, il se rendit compte que le monstre commençait à exprimer des signes de nervosité.

La bête émet des plaintes.

Depuis que le pantin ne s'arrêtait jamais de parler, la bête ne parvenait pas elle non plus à trouver le sommeil.
La voix du pantin si particulière commençait même à lui taper sur le système nerveux.
Le pantin s'en rendit compte.
En effet quand il se taisait la bête se calmait.

Le pantin s'est arrêté de parler. La bête se calme et devient silencieuse.

Et quand il recommençait à parler, la bête s'agitait, s'énervait...

Le pantin se remet à parler, la bête recommence à émettre des plaintes.

Le pantin se rendit compte que le problème qu'avait la bête c'était lui. Un matin il demanda à son père de se rapprocher un peu plus de la tête du monstre. Le père accepta. Le pantin avait un plan. Pendant plusieurs jours il n'arrêta pas de parler, même pas une seconde. Alors le monstre, à bout de nerfs, épuisé, écœuré, malade, eut un gigantesque rot qui projeta le père et le fils à plus de cent mètres sur la mer... Incroyable !

SCÈNE 23

Sur la mer.

Le père et le pantin sont accrochés à une bouée.

— LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

(parlé)

Voilà. C'est donc ainsi que le pantin grâce à un de ses principaux défauts, le bavardage, réussit à trouver le moyen de se faire expulser du ventre de la bête.

Une fois installé sur un petit radeau, le pantin expliqua à son père en quoi avait consisté son plan. Le père lui reprocha de

ne pas avoir respecté sa promesse et même de lui avoir un peu menti.

Le pantin avait le sourire. On avait même l'impression qu'il riait. Et il n'arrêtait toujours pas de parler, malgré qu'il ramait.

Peu de temps après, un bateau passa par là et les recueillit à son bord.

Ils gagnèrent la terre où une nouvelle vie les attendait.

ÉPILOGUE

En présence de la troupe de mannequins au grand complet.

— LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

Eh bien voilà, mesdames, messieurs, chers enfants.

Voilà le temps d'en finir avec cette histoire et de nous séparer.

Vous souvenez-vous de ma promesse de ne jamais vous mentir ? Soyez-en certains, jamais de ma bouche n'est sorti autre chose que la plus pure des vérités.

Cette compagnie que j'ai toujours à mes côtés pourra vous le certifier, car eux non plus ne plaisaient pas avec la vérité.

(parlé)

Pour en finir, donc, un jour que cela faisait plusieurs mois que le pantin, qui avait un nom maintenant, le nom de Pinocchio, était rentré avec son père dans leur maison, un jour donc que le pantin Pinocchio allait sortir avec son père pour se rendre à un grand spectacle de musique classique qui se donnait en ville, le père appela son fils qui était assis sur une chaise et semblait dormir.

— LE PÈRE

(s'adressant au pantin assis sur la chaise)

Vas-tu venir mon fils ? Ce n'est pas l'heure de faire la sieste.

Un petit garçon vêtu d'un petit costume entre dans le dos du père.

— LE PANTIN DEVENU UN VRAI PETIT GARÇON

Mais je suis là papa ! Je suis là.

— LE PÈRE

(se retournant et dévisageant le petit garçon)

C'est toi ? ?

— LE PANTIN DEVENU UN VRAI PETIT GARÇON

Mais oui, c'est moi. Et je suis prêt.

— LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

(parlé)

On ne sait pas comment cela s'était passé, alors qu'il n'avait des nouvelles de la fée que par la poste, Pinocchio était quand même devenu un véritable petit garçon. Cela ne s'était pas fait d'un coup comme ça, cela s'était fait peu à peu, progressivement, tellement progressivement que même le père ne s'en était pas rendu compte tout de suite...

C'était seulement aujourd'hui dans son joli petit costume

pour sortir en ville qu'il le voyait vraiment, qu'il voyait que son fils était vrai.

— LE PÈRE

Tu es beau. Qu'est-ce que tu es beau.

— LE PANTIN DEVENU UN VRAI PETIT GARÇON

Merci papa.

— UNE VOIX AU LOIN

Io son dolce serena...

— LE PANTIN DEVENU UN VRAI PETIT GARÇON

(montrant le pantin immobile que son père prenait pour lui)

Tu as vu, j'étais marrant quand j'étais un pantin, une marionnette, j'étais marrant.

— UNE VOIX AU LOIN

Io son dolce serena...

— LE PÈRE

Oui très marrant.

Le père et Pinocchio vont lentement s'asseoir au milieu de la troupe.

— LA VOIX DE LA FÉE AU LOIN

... dolce serena, dolce son io...

— LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

(parlé)

À partir de ce jour on peut dire que la vie commença pour de bon.

FIN







Retrouvez les opéras de Philippe Boesmans chez Cypres



CYP4501



CYP4632



CYP 4626



CYP 4643

www.cypres-records.com