

côté télé

ÉDUCATION ARTISTIQUE

Le Petit Chaperon rouge

Compositeur extrêmement prolifique, Georges Aperghis est l'auteur d'une centaine d'ouvrages qui prennent essentiellement trois formes. Les pièces de théâtre musical sollicitent des comédiens autant que des musiciens et nous font pénétrer un monde poétique et absurde. Les pièces pour solistes ou petits ensembles sont souvent techniques et virtuoses, avec un caractère rythmique très marqué. Enfin, dans ses opéras, Georges Aperghis synthétise toutes ses recherches autour d'un livret qui agit comme un élément moteur fédérateur. Ce documentaire est une récréation filmée du *Petit Chaperon rouge*, un spectacle musical de Georges Aperghis, inspiré du conte du même nom, issu d'une commande de la Philharmonie de Cologne dans le cadre de sa programmation « Jeune Public ». Sa composition s'est élaborée à la suite du séjour du compositeur au Conservatoire de Strasbourg où il était en résidence de 1997 à 1998. Elle illustre bien la relation musicale qu'il a nouée avec ses musiciens. Les six interprètes de l'Ensemble Reflex jouent de leurs instruments, de leurs voix, de leurs corps, passant sans cesse d'un rôle à l'autre. Georges Aperghis se montre fidèle à la plus ancienne version écrite du conte, c'est-à-dire celle de Charles Perrault de 1697 : ni chasseur ni happy end, contrairement à la version, plus tardive, de Jacob et Wilhelm Grimm. Le Chaperon rouge et la Grand-mère finissent leurs jours dans le ventre du Loup, avec pour oraison funèbre une moralité bien dans l'esprit de la fin du XVII^e siècle, invitant les jeunes filles à se méfier des loups de toutes sortes.

Le film s'ouvre sur des gravures de Gustave Doré, introduction dans le monde des *Contes de ma mère l'Oye*, puis se poursuit dans l'atmosphère ludique et appliquée des répétitions de l'Ensemble Reflex. Des coulisses du spectacle, nous débouchons tout naturellement sur le *Prélude* instrumental qui inaugure l'univers de Georges Aperghis. À partir du texte bien connu, le compositeur et ses complices déconstruisent l'histoire pièce à pièce, chaque élément réapparaissant plusieurs fois dans un contexte sonore et visuel toujours varié. Tour à tour, les six comédiens-musiciens échangent masques et personnages : il y a plusieurs Loups, plusieurs Chaperons rouges et autant de Grand-Mères. Le Loup porte un béret rouge et le Petit Chaperon un masque de loup. Chaque facette de l'histoire est donc revue et interprétée par les voix, les corps, les instruments et les accessoires : un tuba joue tout seul, les deux pianos droits adossés se transforment en castelet, un chou entre en scène... La simplicité des costumes et des décors donne à la mise en scène un caractère d'évidence qui se joue avec virtuosité de l'enchevêtrement des épisodes. Orchestrant ainsi glissements, course-poursuites et chassés croisés de personnages, le compositeur élargit le sens et la morale du conte, le reconstruisant dans une sorte de polyphonie de narration et d'action. Jean-Baptiste Mathieu a filmé le spectacle en dehors des représentations, avec plusieurs caméras, afin de faire apparaître la magie et l'efficacité des tours de passe-passe concoctés par Georges Aperghis et les musiciens.

L'essentiel du travail pédagogique portera sur la découverte des possibilités qu'offrent la destructure et la réinterprétation d'un texte connu. Le film montre comment les ressorts du conte peuvent être mis au service de la musique. Adressé à tous les publics tant est grande la variété de ses degrés de lecture, ce film requiert toutefois une bonne connaissance du conte de Perrault afin d'apprécier allusions, symboles, lectures au second degré et autres substitutions du spectacle.

Carte d'identité

Cette œuvre peut être abordée dans différentes classes, selon l'angle sous lequel on souhaitera l'étudier. Il nous apparaît cependant que le niveau le plus adapté au contenu des programmes scolaires est celui de la classe de 6^e. Cela n'empêchera nullement des élèves plus âgés de réfléchir avec profit aux multiples problèmes esthétiques qu'elle pose.

Ce travail peut et devrait être étudié de manière pluridisciplinaire, associant le cours de français et celui d'éducation musicale.

DISCIPLINES, CLASSES ET PROGRAMMES CONCERNÉS

Français, 6^e. Texte et image. Les élèves observent la relation entre l'image et le texte dans au moins un texte associé à des images fixes (texte illustré, photographie et texte, bande dessinée) et un texte associé à des images mobiles (audiovisuel). Le récit, et particulièrement le conte. Étude de la structure du conte. En raison de l'âge des élèves, le récit, et notamment le conte, sont d'un abord aisé en classe de 6^e. On prend soin de toujours situer les œuvres dans l'espace et dans le temps afin que l'approche affective soit complétée par des connaissances plus objectives.

Éducation musicale, 6^e. Ce travail s'intégrera dans une séquence d'écoute : à l'issue de la classe de 6^e, les élèves se seront approprié un répertoire d'au moins six œuvres, choisies dans des époques, des esthétiques et des genres différents. Chaque œuvre permettra de mettre en évidence une ou plusieurs des composantes énoncées ci-dessus et de marquer les repères historiques et les faits de civilisation, tant pour la musique occidentale que pour la musique extra-européenne (musique pour petites formations et musique pour voix soliste(s)).

Découpage et structure

À la vision du film, la première impression est celle d'un foisonnement d'épisodes qui tantôt font progresser l'histoire, tantôt la font revenir en arrière, mais qui malgré leur enchevêtrement laissent transparaître une implacable avancée vers un dénouement lui-même inéluctable. Dès que possible, il sera donc nécessaire de mettre un peu d'ordre dans le déroulement de la pièce pour rendre sa navigation et sa compréhension plus aisées. Ceci peut se faire avec les élèves, selon leur âge et leurs capacités, et constituer une excellente initiation à l'analyse formelle d'œuvres musicales ou littéraires. Pour ce faire, déterminer les différentes séquences, d'une longueur d'une à deux minutes chacune, définies par les ruptures que chacun peut assez facilement constater : changement d'acteur, de situation, de contexte sonore. Noter que ces ruptures peuvent être brusques (cas le plus courant, par l'action d'un élément sonore

surprenant) ou effacées – ce qu’il sera également intéressant de relever avec les élèves. Le travail le plus délicat sera ensuite de regrouper ces séquences par affinités, en trouvant à chaque fois un lien qui puisse unifier trois ou quatre de ces séquences successives. Ces chapitres ainsi constitués pourront à leur tour s’organiser en grandes parties qui permettront une vue d’ensemble de l’œuvre.

Le découpage suivant organise la pièce en trois grandes parties selon le schéma classique (qui est aussi celui du conte) : exposition – péripéties – dénouement.

Chapitre	Repère	Séquence	Texte
	00 min 11 s	Début du film	(voix off)
	02 min 40 s	Prélude	(instrumental)
Première partie			
Expositions	04 min 53 s	À deux voix	<i>Il était une fois...</i>
	06 min 20 s	Les machines à écrire	<i>Il était une fois...</i>
	07 min 30 s	En allemand	<i>Es war einmal...</i>
Dans un bois	08 min 40 s	Bruits de la forêt	<i>Dans un bois...</i>
	09 min 49 s	Un tuba solo	(instrumental)
	10 min 50 s	Deux bonnets	<i>Il était une fois...</i>
À la Tex Avery	11 min 22 s	Trio jazz	<i>Il était une fois...</i>
	12 min 38 s	Le vol du béret	<i>Il était une fois...</i>
	14 min 48 s	Dernière exposition	<i>Blablaba...</i>
Deuxième partie			
Le meunier	15 min 55 s	One-man show	...
	17 min 18 s	Un Loup à fil	<i>En passant dans un bois...</i>
	18 min 51 s	Le retour du meunier	...
Le castelet	19 min 52 s	Des bouquets de fleurs	<i>Le Loup se mit à courir...</i>
	21 min 52 s	En chemin	<i>Qui est là ?...</i>
	23 min 48 s	Nocturne	(instrumental)
Chez Mère-Grand	24 min 58 s	Entrée du Loup	<i>Le Loup ne fut pas longtemps...</i>
	26 min 13 s	Entrée du lit	<i>Le Loup tira la chevillette...</i>
	28 min 00 s	Préparatifs	<i>Ensuite il ferma la porte...</i>
Troisième partie			
Entrée du Chaperon	29 min 58 s	Rituel	<i>Qui est là ?...</i>
	32 min 04 s	Hésitations	<i>Tire la chevillette...</i>
	33 min 19 s	Rébellions	(instrumental)
Dénouement	34 min 10 s	Séduction	<i>Le Loup, la voyant entrer...</i>
	36 min 08 s	Dialogue rituel	<i>Que vous avez de grands bras...</i>
	37 min 50 s	Accomplissement	(instrumental)
Conclusion	39 min 45 s	Moralité	<i>On voit ici...</i>
	40 min 26 s	Postlude	(instrumental)
	41 min 24 s	Tableau final	<i>Il était une fois...</i>

Pistes pédagogiques

LES RESSORTS DU CONTE AU SERVICE DE LA MUSIQUE

Cette piste a pour but d'aider les élèves à percevoir et à identifier les éléments musicaux simultanés, ainsi qu'à étudier un dispositif scénique et cerner un genre particulier.

- *Au préalable.* Lire la version traditionnelle du *Petit Chaperon rouge* et faire mimer l'histoire à l'aide d'objets symboliques. Pour associer temps chronologiques et lieux, établir une cartographie du conte en dessinant le décor. Analyser collectivement les cartes et les classer selon qu'elles répondent ou non aux consignes. Puis, raconter à nouveau l'histoire en utilisant les dessins exacts. Lors d'une autre séquence, pour situer les personnages, se déplacer sur un plan et comprendre la nécessité des deux chemins, tracer le trajet du Loup (feutre noir) et celui du Chaperon (feutre rouge).

- *Un rapport inédit du parlé avec la musique.* Préciser que la position des compositeurs face au texte qu'ils mettent en musique varie selon les époques. Le texte peut permettre la mise en avant d'éléments musicaux en les organisant. C'est le cas dans les opéras de Mozart ou de Verdi qui s'appuient sur des livrets rédigés spécialement et qui assurent une primauté de la musique sur le texte. Wagner et les compositeurs de la première moitié du xx^e siècle prônent l'inverse. Georges Aperghis ne change rien au texte mais il déconstruit l'histoire morceau par morceau. Chaque phrase du conte de Charles Perrault est traitée à la manière d'un thème musical maintes fois exposé et soumise à des développements. Les mêmes phrases reviennent sans cesse mais dans des contextes différents de musique, d'action et de jeu. Il en résulte une forme répétitive où chaque phrase résonne de manière particulière et livre un maximum de sens. Musicalement, le texte est énoncé par deux voies de femmes à intervalles de tierce, en homorythmie. Par sa répétition, le texte devient un élément structurel fort et l'on perçoit toute la force archétypale de ce conte.

- *Le rôle théâtral des instruments.* Relever qu'il n'y a pas de décor, hormis un piano droit d'où sortent des éléments de l'histoire et qui sert de cadre aux personnages à la manière d'un théâtre de marionnettes. Souligner le rôle théâtral des instrumentistes qui sont les personnages du conte : la frontière est tout de suite abolie entre la musique et le jeu. À l'instar du piano, les instruments sont mis en scène. Un tuba joue tout seul, clarinette et saxophone sont unis rythmiquement, mélodiquement au point que l'on peut les discerner l'un de l'autre, mais aussi scéniquement comme des jumeaux siamois. Dès lors, faire référence au théâtre instrumental initié par Mauricio Kagel.

- *Un dispositif scénique original.* Remarquer que les acteurs jouent plusieurs personnages qui se transforment constamment (voir piste suivante) en s'échangeant masques et rôles. Au milieu d'atmosphères sonores instables et changeantes, Mère-Grand, Loup et petite fille deviennent les différentes facettes d'un même personnage. À la

manière d'un rêve, narration, situations et personnages sont déstructurés tout en restant profondément cohérents. Des images énigmatiques apparaissent. Galette et petit pot de beurre se sont mués en chou et poireau. La récurrence de thèmes musicaux et de phrases du texte participe à cette atmosphère de rêve et favorise les associations d'idées.

- *Une forme brève à l'effectif réduit.* Établir l'*instrumentarium* de cette pièce (deux pianos, clarinette, saxophone, tuba, violon), en tout six instrumentistes qui sont aussi les comédiens du spectacle. Pas de décors puisque les instruments sont les principaux éléments du décor et servent aussi d'accessoires. Souligner la relative brièveté du spectacle. En déduire que la production d'un tel spectacle est très éloignée en termes de coûts de celle du moindre opéra du XIX^e siècle, qui nécessite un orchestre symphonique, un plateau de chanteurs, des décors, des costumes et une salle équipée pour accueillir une telle représentation. Discuter de la même manière des autres paramètres de cette pièce mis en évidence pour distinguer le théâtre musical de l'opéra. Vérifier si cette distinction s'applique à l'œuvre de Georges Aperghis à l'aide par exemple d'extraits de son opéra *Avis de tempête* présentés dans le documentaire de Catherine Maximoff (voir « Ressources »).

LA CONFUSION DES RÔLES

Le Petit Chaperon rouge est fondamentalement un conte de transformations : la mère délègue à sa fille le soin d'aller visiter sa propre mère, le Loup se fait agneau, contre-fait la voix du Chaperon rouge, se déguise en Mère-Grand, le Chaperon rouge prend la place de sa grand-mère... sans oublier l'interprétation classique qui voit dans ce conte l'initiation (ou la mise en garde) des jeunes filles aux prises avec les transformations de la puberté (le rouge est avant tout la couleur du sang menstruel). C'est donc tout naturellement que la pièce reprend à son compte ces transformations, échangeant les rôles, les places, les masques, les accessoires, les instruments, les couleurs (le rouge du Chaperon, le noir du Loup, le blanc de la Mère-Grand, etc.) jusqu'aux mots du texte lui-même. La problématique de cette pièce se définit ainsi : déstructuration de l'histoire en ses objets élémentaires, puis réorganisation de ces éléments selon des critères de récurrence (ce qui permet la cohésion) ou de substitution (ce qui permet le jeu). La subtilité de l'œuvre naît du savant dosage entre la récurrence et la substitution, entre les retours à l'identité et les échanges de rôles, entre le connu qui rassure et le surprenant qui amuse.

- *Déstructuration.* Pour appréhender la déstructuration de la pièce, entreprendre un relevé systématique des différents éléments du spectacle (personnages, fonctions, accessoires, instruments qu'ils soient musicaux ou non) afin de pouvoir analyser à l'intérieur de chaque séquence les transformations à l'œuvre. Non seulement les acteurs échangent leurs rôles, mais les musiciens peuvent aussi être acteurs, instrumentistes, spectateurs, danseurs, comme les instruments peuvent également être acteurs (la

clarinette qui raconte l'histoire, le tuba « solo ») ou décor (les deux pianos – noirs – montés en castelet), etc. Exemple de tableau à remplir avec les élèves :

Personnages	Fonction	Instruments	Accessoires	Couleur
Chaperon	Acteur	Pianos, clarinettes...	Béret	Rouge
Loup	Instrumentiste	Sifflement	Chou	Noir
Mère-Grand	Chanteur	Tuba	Carottes, poireau	Blanc
Meunier	Danseur	Voix (naturelle ou <i>falsetto</i>)	Veste	
Galette	Spectateur	Claquettes	Drap de lit	
Bouquets	Décor	Masques	Bonnet de nuit	

Pour chaque séquence ainsi analysée, s'interroger sur le sens des échanges constatés : simple jeu ou mise en valeur d'une face de l'histoire ? Par exemple, plus le Loup s'approche du moment où il va dévorer la petite fille, plus on le voit porter un béret rouge sur son masque. Commenter les propos du compositeur lui-même : « Aucun acteur ne joue un seul personnage. Selon les situations, chacun peut être Chaperon, Loup, Mère-Grand, conteur... Dispositif qui permet d'en dire plus que le conte lui-même, d'ouvrir les portes de l'imagination. Peut-être bien que le Loup se voudrait petite fille. Ou l'inverse. Peut-être ne sont-ils tous les deux que les deux faces d'un même personnage. Peut-être que l'histoire ne traite pas de la violence, mais d'une nécessaire initiation. Un rêve n'est jamais fermé. » Cette citation servira à interroger la notion de personnage (du latin *persona*, ce terme désigne justement le masque de théâtre). Doit-il nécessairement être incarné par un être vivant ? Par un seul acteur ? Construit-il l'histoire ou la subit-il ? Se reporter à la séquence de rébellion du Petit Chaperon rouge (33 min 19 s) dans laquelle le personnage refuse visiblement de se soumettre au destin qui lui est imposé depuis trois siècles. Sort-on du cadre de l'histoire à cet instant ? (Oui, mais n'est-ce pas déjà le cas depuis le début de la pièce ?)

● **Récurrentes.** En partant de l'observation des éléments ainsi listés, relever et rassembler les événements récurrents qui rythment l'œuvre et assurent sa cohésion : retours textuels (ces derniers sont du reste de moins en moins nombreux au fur et à mesure de la progression dramatique de la pièce), visuels ou musicaux. Par exemple :

- la psalmodie à deux voix en quarts augmentées (en tierces à la fin de l'histoire) au moment des phrases essentielles ;
- les deux clarinettes basses adossées, assurant le lien entre différents moments de l'histoire (le « petit train » de l'histoire) ;
- le tuba, monstrueux tube digestif représentant le Loup ;
- le drap blanc, tout à la fois drap du lit de la Mère-Grand, linceul, toge antique, masque du rouge comme du noir...

Enfin, développer la recherche d'une structure formelle, telle qu'elle a été présentée plus haut (voir le « Découpage »).

● **Substitutions.** D'entrée de jeu, la célèbre galette devient chou. Mais quelle importance au fond ? Le spectacle n'a de cesse de jouer avec les références culturelles de

son public : à partir du moment où tout le monde sait bien qu'il est question d'une galette dans le conte et s'attend à en voir une, n'importe quoi d'autre peut en tenir lieu sans rendre l'histoire pour autant incompréhensible, ce qui recèle une part d'humour en plus. La substitution du poireau et des carottes aux bouquets de fleurs (19 min 52 s) devient alors complètement logique. On peut réfléchir avec les élèves à cette idée, pas si évidente *a priori*, que le déroulement de l'histoire n'est en rien affecté par l'échange des éléments qui la composent : tant que le squelette du récit est conservé et dans la mesure où il reste suffisamment perceptible, le spectateur ne décroche pas et prend au contraire plaisir à goûter les variations. Dans le même ordre d'idées, l'histoire pourra subitement être racontée en allemand (allusion aux frères Grimm ou clin d'œil aux commanditaires de l'œuvre ?), voire en alsacien ou encore silencieusement tapée sur des machines à écrire imaginaires et finalement remplacée par un babillage. Georges Arpeghis utilise en effet des éléments du langage en les privant de leur signification et compose des suites de sons articulés dont la fonction est essentiellement musicale et qui ne font qu'évoquer des situations. Quand, au milieu de ce texte sans signification, il intercale une bribe de phrase compréhensible, celle-ci acquiert une fonction théâtrale. Recourir à la comparaison avec le rêve, qui produit des situations incongrues et pourtant parfaitement admises à partir d'éléments bien connus. Comme en témoignent les musiciens de l'Ensemble Reflex, Georges Arpeghis a lui-même utilisé cette image pour les faire travailler et leur transmettre l'idée d'une mise en scène qui tourne autour du conte de Charles Perrault comme le ferait un rêve, sans jamais le prendre à la lettre. Puis, proposer des exercices à la fois ludiques et éclairants, destinés à faire prendre conscience de ce principe de substitution. Raconter par exemple quelques phrases d'une histoire connue dans une langue inventée, en restant compréhensible grâce aux gestes et surtout aux intonations de la voix (on pourra partir des dialogues du conte, tel que celui de la Mère-Grand et du Loup). Ou encore : après avoir déterminé les mots clefs d'une histoire donnée, les remplacer par d'autres, soit en leur substituant le mot qui suit dans le dictionnaire, soit en tirant au sort les mots remplaçants, et constater à la suite de ce travail de réécriture (cher aux surréalistes) que la structure de l'histoire reste tout à fait compréhensible. L'exercice peut encore être le suivant : à partir d'une phrase tirée de l'histoire, la dire en changeant sa voix selon les quatre paramètres du son (hauteur, durée, intensité, timbre) et constater la variation de l'effet produit sur le spectateur. Enfin, rechercher les différentes références externes plus ou moins connues des élèves, auxquelles fait allusion Georges Arpeghis : autres types de spectacles (clowns, marionnettes à fil, jusqu'à la tragédie antique finale et son rituel quasi liturgique) ; autres musiques (Igor Stravinski et *L'Histoire du Soldat*, quelques secondes de piano de Maurice Ravel de temps en temps, du *Sprechgesang* schönbergien, du rap, pas mal de jazz, etc.) ; quelques bruits « musicalisés » (celui d'une cassette qui se rembobine, 07 min 30 s ; un électroencéphalogramme plat, 27 minutes 55 s ; etc.).

L'ÉLABORATION DE L'ŒUVRE

● *Une œuvre éphémère ?* La pièce élaborée au cours des répétitions avec l'Ensemble Reflex est entièrement liée à ses interprètes. Personne d'autre ne l'a montée et ne la montera sans doute jamais. Marcus Gammel, assistant à la mise en scène de Georges Aperghis sur ce spectacle, metteur en scène et par ailleurs auteur d'un mémoire inspiré par son travail avec le compositeur, décrit le déroulement du travail avec l'Ensemble Reflex sur cette œuvre : « En amont, [Georges Aperghis] avait préparé une partition d'une soixantaine de pages. Pur matériel musical sans indication d'aucune sorte. Tout s'est construit au cours des répétitions. Nous avons commencé par tisser une séquence musique et paroles, que nous avons modifiée, élaborée, élargie, remodifiée encore et encore... La plupart du temps, Georges Aperghis arrive sans idée précise, de sorte qu'il se trouve totalement disponible aux inspirations du moment, aux suggestions, aux points forts et faibles de chacun. » Dès lors, toute considération sur l'enregistrement audiovisuel mise à part, s'interroger sur la pérennité d'une œuvre qui doit tant à ses interprètes et sur son statut d'œuvre d'art dans une culture occidentale qui nous a habitués à ne considérer que des œuvres définitives créées pour la postérité. Toute interprétation d'un texte dramatique ou musical n'est-elle pas déjà chose éphémère ? Dans le cas d'une pièce classique de théâtre ou de musique, seul le texte est pérenne : la performance des interprètes, elle, restera toujours unique.

● *Un spectacle très travaillé.* A contrario, insister sur la quantité de travail que représente l'élaboration d'un spectacle qui semble pourtant de bout en bout improvisé. À cet égard, relever la valeur pédagogique de l'introduction du film, qui explique en quelques mots que si les musiciens de l'Ensemble Reflex ont beaucoup joué, ils ont surtout beaucoup travaillé... Il serait par exemple instructif de faire observer aux élèves, s'ils sont capables de le percevoir, que les deux clarinettes basses du « petit train de l'histoire » ne jouent jamais exactement en même temps (on n'entend jamais deux notes superposées) et qu'il a fallu des heures d'entraînement pour obtenir cette synchronisation extrêmement fine qui n'a rien d'improvisé. On peut aussi mettre en évidence le fait que les psalmodies à deux voix sont toujours impeccablement bien ensemble en faisant écouter le seul décalage de la pièce (07 min 12 s, lorsque les deux musiciennes doivent hausser le ton tout en se déplaçant). Enfin, proposer aux élèves de petites réalisations dérivées de certaines séquences :

- installation d'une psalmodie sur un texte donné : un élève chante sur une hauteur donnée, l'enseignant chante sur une autre note. Une fois l'exercice bien assimilé par les élèves, on peut diviser la classe en deux et faire chanter une voix différente à chaque moitié de classe. La difficulté est double : garder sa note malgré le changement de syllabes et rester parfaitement ensemble rythmiquement. On observera dans le film, en s'en inspirant, que pour assurer leur coordination, les chanteuses amplifient leurs prises d'air pour « s'écouter respirer » ;

– élaboration d'une séquence de rap : « Eh bien ! » dit le Loup, « je veux l'aller voir aussi : je m'y en vais par ce chemin-ci, et toi par ce chemin-là, et nous verrons à qui plus tôt y sera ». Dans le spectacle, cette séquence (15 min 16 s) est chantée à la manière d'un rap. L'exercice consistera à improviser dans un premier temps une phrase en rap, à constater le niveau assez moyen du résultat, puis à inviter un petit groupe de deux ou trois élèves à prendre le temps d'élaborer une séquence (en cinq minutes d'isolement ou pour le cours suivant), afin d'observer la qualité du travail issu d'une improvisation travaillée.

LA RÉALISATION CINÉMATOGRAPHIQUE

Comme pour tout spectacle filmé, mais encore davantage lorsque les frontières du genre ne sont pas très nettes, il convient de bien différencier ce qui ressort de la réalisation du film et de la pièce elle-même, c'est-à-dire la pièce avec sa mise en scène, le film de la pièce avec sa réalisation, l'introduction du film et le prélude de l'œuvre. Garder à l'esprit que, malgré l'apparent souci de neutralité et de respect scrupuleux de la part du réalisateur, le film suppose de nombreux choix de réalisation qui sont autant de lectures de l'œuvre et n'en font donc pas directement partie. « Tout l'enjeu du film est d'attraper au vol avec précision chaque élément indispensable à la restitution de cette implacable mécanique. Cette fois encore j'ai choisi de filmer le spectacle en dehors des représentations afin de placer chaque caméra à l'endroit idéal en fonction de chaque situation », explique le réalisateur, Jean-Baptiste Mathieu, dont le but est de « faire apparaître la magie et l'efficacité des multiples tours de passe-passe concoctés par le compositeur et les musiciens de l'Ensemble Reflex (apparitions, disparitions, transformations, confrontations et interactions des différents personnages, instruments et accessoires qui circulent sur le plateau) ». Gros plans, prises de vue en plongée ou choix d'un angle : toutes ces options attirent l'attention à chaque instant sur une des dimensions du spectacle. Or, toute mise en valeur d'un élément se fait nécessairement au détriment d'un autre : ce qu'un gros plan fait gagner en expression d'un détail, il le fait perdre en signification. Que se passe-t-il hors-champ au même instant et qui a pourtant été voulu par la mise en scène ? Ce n'est donc pas tout à fait au *Petit Chaperon rouge* de Georges Aperghis (et de l'Ensemble Reflex) que nous assistons mais bien au spectacle de Georges Aperghis *vu par* Jean-Baptiste Mathieu, lequel accède ainsi au rang de co-interprète, voire de co-auteur d'une œuvre audiovisuelle... qui reste à définir.

Complément

LE TEXTE DE CHARLES PERRAULT (1697)

Grand commis protégé par Colbert, Charles Perrault (1628-1703) publie des œuvres parodiques et galantes avant de prendre parti pour les Modernes contre les Anciens à l'Académie française, dont il était membre depuis 1671. Publiés en 1697, ses *Histoires* ou *Contes du temps passé* (appelés aussi *Contes de ma mère l'Oye*) assurèrent sa célébrité et inaugurèrent le genre littéraire des contes de fées. *Le Petit Chaperon rouge*, sans doute son conte le plus célèbre, présente un dénouement rare pour le genre : la mort de l'héroïne.

Il était une fois une petite fille de village, la plus jolie qu'on eût su voir : sa mère en était folle, et sa grand-mère plus folle encore. Cette bonne femme lui fit faire un petit chaperon rouge qui lui seyait si bien, que partout on l'appelait le Petit Chaperon rouge.

Un jour, sa mère ayant fait des galettes, lui dit : « Va voir comment se porte ta Mère-Grand : car on m'a dit qu'elle était malade ; porte-lui une galette et ce petit pot de beurre. » Le Petit Chaperon rouge partit aussitôt pour aller chez sa Mère-Grand, qui demeurait dans un autre village.

En passant dans un bois, elle rencontra compère le Loup qui eut bientôt envie de la manger ; mais il n'osa, à cause de quelques bûcherons qui étaient dans la forêt. Il lui demanda où elle allait. La pauvre enfant, qui ne savait pas qu'il était dangereux de s'arrêter à écouter le Loup, lui dit : « Je vais voir ma Mère-Grand, et lui porter une galette, avec un pot de beurre que ma mère lui envoie. »

« Demeure-t-elle bien loin ? » lui dit le Loup.

« Oh ! Oui », lui dit le Petit Chaperon rouge ; « c'est par-delà le petit moulin que vous voyez tout là-bas, là-bas à la première maison du village. »

« Eh bien ! » dit le Loup, « je veux l'aller voir aussi : je m'y en vais par ce chemin-ci, et toi par ce chemin-là, et nous verrons à qui plus tôt y sera. »

Le Loup se mit à courir de toute sa force par le chemin qui était le plus court ; et la petite fille s'en alla par le chemin le plus long, s'amusant à cueillir des noisettes, à courir après des papillons et à faire des bouquets de petites fleurs qu'elle rencontrait.

Le Loup ne fut pas longtemps à arriver à la maison de la Mère-Grand ; il heurte : toc, toc.

« Qui est là ? »

« C'est votre fille, le Petit Chaperon rouge », dit le Loup en contre-faisant sa voix, « qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma mère vous envoie. »

La bonne Mère-Grand, qui était dans son lit, à cause qu'elle se trouvait un peu mal, lui cria : « Tire la chevillette, la bobinette cherra. »

Le Loup tira la chevillette, et la porte s'ouvrit. Il se jeta sur la bonne femme et la dévora en moins de rien, car il y avait plus de trois jours qu'il n'avait mangé. Ensuite il ferma la porte et s'alla coucher dans le lit de la Mère-Grand, en attendant le Petit Chaperon rouge, qui, quelque temps après, vient heurter à la porte : toc, toc.

« Qui est là ? »

Le Petit Chaperon rouge, qui entendit la grosse voix du Loup, eut peur d'abord, mais croyant que sa Mère-Grand était enrhumée, répondit : « C'est votre fille, le Petit Chaperon rouge, qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma mère vous envoie. »

Le Loup lui cria, en adoucissant un peu sa voix : « Tire la chevillette, la bobinette cherra. »

Le Petit Chaperon rouge tira la chevillette, et la porte s'ouvrit. Le Loup, la voyant entrer, lui dit, en se cachant dans le lit sous la couverture : « Mets la galette et le petit pot de beurre sur la huche, et viens te coucher avec moi. »

Le Petit Chaperon rouge se déshabille et va se mettre dans le lit, où elle fut bien étonnée de voir comment sa Mère-Grand était faite en son déshabillé. Elle lui dit : « Ma Mère-Grand, que vous avez de grands bras ! »

« C'est pour mieux t'embrasser, ma fille. »

« Ma Mère-Grand, que vous avez de grandes jambes ! »

« C'est pour mieux courir, mon enfant ! »

« Ma Mère-Grand, que vous avez de grandes oreilles ! »

« C'est pour mieux Écouter, mon enfant. »

« Ma Mère-Grand, que vous avez de grands yeux ! »

« C'est pour mieux voir, mon enfant. »

« Ma Mère-Grand, que vous avez de grandes dents ! »

« C'est pour mieux te manger. » Et en disant ces mots, le méchant Loup se jeta sur le Petit Chaperon rouge et la mangea.

Moralité

On voit ici que de jeunes enfants,

Surtout de jeunes filles

Belles, bien faites, et gentilles,

Font très mal d'écouter toutes sortes de gens,
Et que ce n'est pas chose étrange,
S'il en est tant que le loup mange.
Je dis le loup, car tous les loups
Ne sont pas de la même sorte ;
Il en est d'une humeur accorte,
Sans bruit, sans fiel et sans courroux,
Qui privés, complaisants et doux,
Suivent les jeunes demoiselles
Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles ;
Mais, hélas ! qui ne sait que ces loups doucereux,
De tous les loups sont les plus dangereux.

Ressources

À LIRE

- FREYBURGER Isabelle (texte et coordination), ROLLER Olivier (photos), *Aperghis à Strasbourg : kaléidoscope d'une résidence*, Conservatoire national de Région de Strasbourg, 1996-1998, Desmaret, Conservatoire national de Région (Strasbourg), 2002.
- GARAT Anne-Marie, *Une faim de loup : lecture du Petit Chaperon rouge*, Actes Sud, coll. « Un endroit où aller », 2004.
- GINDT Antoine (dir.), *Georges Aperghis, le corps musical*, Actes Sud, coll. « Musique », 1990.
- PERRAULT Charles, *Contes*, LGF, coll. « Le Livre de poche. Classiques de poche », 2006 (introduction, notices et notes de Catherine Magnien, illustrations de Gustave Doré).

À CONSULTER

- <http://chaperon.rouge.online.fr/index.htm> : les différentes versions du conte.
- <http://expositions.bnf.fr/contes/gras/chaperon/index.htm> : les variantes narratives du *Petit Chaperon rouge* sur le site de la BNF, avec des propositions de pistes pédagogiques.
- www.aperghis.com : le site officiel du compositeur avec des textes, des notices de spectacles, le catalogue complet et des partitions à télécharger.

À ÉCOUTER

- RAVEL Maurice, LABÈQUE Katia et Marielle (par), *Parcours croisés aux sources du pays Basque : Rapsodie espagnole, Ma mère l'Oye, Prélude, Pavane pour une Infante défunte, Menuet antique*, KLM, 2006 (avec Bizet, *Jeux d'enfants* et Fauré, *Dolly*). Mise en musique de cinq *Contes de ma mère l'Oye*. Il s'agit de la version originelle pour deux pianos (1910) à laquelle Georges Aperghis fait plusieurs allusions musicales dans sa partition (par exemple dans les premières secondes du *Prélude*).
- SCHÖNBERG Arnold, POUSSEUR Marianne et l'Ensemble Musique Oblique (par), HERREWEGHE Philippe (dir.), *Pierrot Lunaire*, Harmonia Mundi, 2003. Pour entendre un exemple du fameux « chanté-parlé » (le *Sprechgesang*) dans cette pièce majeure de Schönberg (1912), un mode de déclamation musicale qui se retrouve dans *Le Petit Chaperon rouge* de Georges Aperghis.

À VOIR

- *De bouche à oreilles*, CNDP, coll. « Dévédoc », 2004, réf. 755B0609 (1 DVD, 161 min ; 1 livret pédagogique). Dans la séquence « Partition pour une voix », Georges Aperghis présente quelques-unes des *Récitations*.

- AVERY Tex, *Le Petit Chaperon rouge (Red Hot Riding Hood)* (1943), DVD 1, Warner Home Video, 2004 (coffret Tex Avery, 4 DVD, 475 min). On pourra utiliser cette version célèbre comme exemple de détournement du conte. On y retrouvera l'origine de l'un des deux masques de Loup et des tableaux « jazz » du *Petit Chaperon rouge*, ainsi que l'atmosphère ludique dont Georges Aperghis s'est explicitement inspiré.
- MAXIMOFF Catherine, *Georges Aperghis : tempête sous un crâne*, ARTE France, Idéale Audience, Les Films du Présent, 2006 (53 min). Au fil d'interviews et d'extraits de concerts, on cerne la démarche du compositeur, qui confie puiser une part importante de son inspiration dans la personnalité artistique des interprètes et souligne ce que son œuvre leur doit. Le documentaire montre aussi Donatienne Michel-Dansac, Lionel Peintre, Jean-Luc Plouvier, Françoise Rivalland au travail, dans ce qui relève parfois d'une véritable « confrontation physique » avec une partition.
- STRAVINSKI Igor (musique), KYLIAN Jiri (chorégraphie), Nederland Dans Theatre (formation), *L'Histoire du Soldat*, Arthaus, 1998 (1 DVD, 51 minutes). Une œuvre précurseur du théâtre musical (1917), dont on retrouve souvent ici l'écho et la facture, notamment lors des interludes instrumentaux (se reporter en particulier au *Petit Concert* et aux *Chorals*).

