

« QUE LE SILENCE M'ÉCOUTE¹ ! » HOMMES ET FEMMES DE LETTRES DANS LES OPÉRAS DE PHILIPPE BOESMANS

La littérature est présente à bien des titres dans la vie et dans l'œuvre du compositeur Philippe Boesmans, notamment dans ses amitiés. Cet artiste belge, né flamand en 1936 mais francophone depuis l'âge de dix-sept ans, a non seulement toujours été un lecteur fervent, mais il a aussi fréquenté dès les années 1960 les milieux du théâtre – Arlette Dupont, Henri Vaume – lors de ses débuts de compositeur à la radio, puis du roman à travers son amitié avec Pierre Mertens. Il remarque d'ailleurs : « J'ai souvent trouvé que les littéraires étaient plus cultivés que les musiciens² ».

À ses débuts, il compose des pastiches pour accompagner les réalisations radiophoniques de pièces d'Eugène Ionesco (*Jacques ou la soumission*, 1964), Robert Geogin (*Adorable vampire*, 1964), Bertold Brecht (*Les Histoires de Monsieur Keuner*, ca. 1965), un roman de Marivaux retravaillé en feuilleton (*Le paysan parvenu*, 1975) ou d'autres mises en ondes³. S'opère alors une forme de dédoublement de sa personnalité entre la musique qu'il écrit pour lui et qui ne représente qu'un jour de travail seulement dans la semaine⁴ et celle qu'il écrit pour vivre. Les musiques alimentaires pour la radio sont composées du jour au lendemain, dans une forme de frénésie qui joue sur les interactions du verbe avec la musique, de la musique avec le verbe :

Ce qu'on écrivait était joué à l'instant même et devait être efficace, soit pour un texte de poésie, soit pour un texte sur un auteur, soit encore pour une dramatique radiophonique. [...] Je retiens aussi de cette époque qu'il y avait quelque chose qui a disparu : l'utopie. Cela précédait 1968, surtout dans le fief des littéraires⁵.

Malgré cette liberté créatrice caractéristique de l'époque, il abandonne la composition pour la radio lorsque sa carrière de compositeur « savant » prend son envol. Boesmans retrouve toutefois le théâtre avec la musique de scène pour les chansons d'Ophélie d'*Hamlet* de Shakespeare en 1988 et *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel en 2001⁶.

Par ailleurs, dans le bouillonnement utopique des années 1970, Boesmans commence à tresser des textes avec son imaginaire musical jusque-là exclusivement instrumental. Le premier support verbal est choisi par dérision : il s'agit de l'extrait d'un dictionnaire musical⁷ pour sa pièce *Upon La-mi* créée en 1971. Les mots et les phrases sont exempts de toute dimension littéraire ou poétique. La phrase qui termine *Upon la-Mi*, est quant à elle résolument politique : « Nous faisons un art absurde qui reflète la décadence de la société⁸ ». L'exprimer ainsi est une preuve d'autodérision au temps des avant-gardes mâtiné des utopies de la période post-1968. À travers cette profession de foi, Boesmans se situe délibérément à contre-courant, or,

¹ Philippe Boesmans, *Yvonne, Princesse de Bourgogne*, [La Reine, IV, 2], livret de Luc Bondy et Marie-Louise Bischofberger d'après Witold Gombrowicz.

² Philippe Boesmans, propos recueillis par [désormais abrégé p. r. p.] Serge Martin, *Philippe Boesmans, entretiens et témoignages*, Christian Renard et Robert Wangermée (éds.), Sprimont, Mardaga, 2005, p. 24.

³ Philippe Dewolf, « Philippe Boesmans et la radio : l'acquisition d'un métier », *Philippe Boesmans, un parcours dans la modernité*, Cécile Auzolle (dir.), Château-Gonthier, Aedam Musicae, 2017, p. 53-62.

⁴ Philippe Boesmans, p. r. p. Serge Martin, *Philippe Boesmans, entretiens et témoignages*, op. cit., p. 23.

⁵ Philippe Boesmans, p. r. p. Philippe Dewolf, 29 janvier 2011, *Philippe Boesmans, un parcours... op.cit.*, p. 56.

⁶ Matthew Jocelyn, « L'œuvre lyrique de Philippe Boesmans à l'échelle du théâtre », *Philippe Boesmans, un parcours... op. cit.*, p. 147-156.

⁷ R. Morley Pegge, « Horn », *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Eric Blom (éd.), Londres, Macmillan, 1959, vol. IV, p. 356-377.

⁸ Philippe Boesmans, *Upon La-Mi*, Paris, Jobert, 1972.

paradoxalement, *Upon La-mi* lui ouvre les voies de la consécration internationale en remportant le prix Italia en 1971. Alors qu'il confesse volontiers n'aimer guère la poésie, la même année, cinq poèmes des *Fleurs du mal* de Baudelaire lui fournissent la trame de *Evil Flowers* et en 1976 il utilise un extrait du poème « *An die Nachgeborenen* » de Bertold Brecht pour *Intervalles III*. Après son premier opéra, il revient à la poésie avec les *Trakl Lieder* (1986-89) sur des poèmes de Georg Trakl, puis, une dizaine d'année plus tard encore *L'eau douce du pardon* sur des poèmes de Rainer Maria Rilke (2000-01).

Au-delà de ces approches préliminaires de la mise en musique de textes, comment est articulé le rapport de Philippe Boesmans avec la littérature et avec les écrivains dans ses huit opéras composés et créés entre 1980 et 2017 ? Et que donne-t-il à comprendre de sa position d'artiste à travers les personnages de femmes et d'hommes de lettres qu'il y convoque ? Nous verrons dans un premier temps que son rapport à l'opéra est ancré dans la collaboration littéraire, la musique rendant hommage à l'écrivain. Ensuite nous examinerons les modes de représentation des trois personnages d'hommes et de femmes de lettres de ses opéras, et enfin nous envisagerons le livre comme accessoire mais aussi comme symbole sur la scène boesmansienne.

L'ombre portée des écrivains dans la musique

Les trois écrivains avec lesquels Boesmans conçoit ses livrets ne sont pas des librettistes professionnels : ils ont peu ou pas d'expérience de l'opéra avant leur collaboration.

La Passion de Gilles est la seule et unique incursion de Pierre Mertens dans le monde lyrique. Luc Bondy, s'il a déjà œuvré comme metteur en scène d'opéra⁹ avant sa rencontre avec Boesmans, ne travaille avec lui qu'à la réécriture¹⁰ ou à l'écriture de livrets d'après des pièces existantes¹¹, textes qu'il connaît pour les avoir mis en scène et qu'il fait découvrir au compositeur. Enfin, Joël Pommerat n'a à son actif qu'une seule expérience dans le monde lyrique avant de collaborer avec Boesmans¹² : il s'agit de l'adaptation de son spectacle *Grâce à mes yeux* avec le compositeur Oscar Bianchi (*Thanks to my eyes*, Aix-en-Provence 2011). Si Boesmans et Mertens se connaissaient avant la commande par Gérard Mortier de *La Passion de Gilles* en 1980, c'est Mortier qui a l'idée de rapprocher Bondy de Boesmans, Christain Longchamp et Peter de Caluwe celle d'orchestrer la rencontre avec Joël Pommerat.

Pierre Mertens se revendique écrivain, alors que Bondy est considéré comme metteur en scène, acteur et réalisateur et que Joël Pommerat se qualifie d'auteur de spectacles. C'est donc la littérature au sens large, ouverte à la dramaturgie, à l'enchâssement des mots au cœur de l'espace théâtral qui anime ces collaborations. Dans les trois cas, les textes originaux sont repensés dans une étroite collaboration entre l'auteur/dramaturge et le compositeur. Lors d'échanges quasi quotidiens par téléphone (Mertens), fax (Bondy), téléphone et courrier électronique (Pommerat), Boesmans impose des contraintes techniques d'écriture pour la voix, comme les voyelles de fin de phrases, l'ordre ou le choix des mots¹³, la pertinence d'une expression ; il se plie de son côté à l'univers dramaturgique de l'auteur. Puis il se laisse guider par son instinct, sa faculté d'émerveillement et son respect de l'intelligibilité du texte et la

⁹ *Lulu* et *Wozzeck* de Berg en 1977 et 1981 à la *Staatsoper* de Hambourg.

¹⁰ *Le Couronnement de Poppée*, La Monnaie, Bruxelles, 1989.

¹¹ *Reigen*, La Monnaie, 1993 ; *Wintermärchen*, La Monnaie, 1999 ; *Julie*, La Monnaie, 2005 ; *Yvonne, princesse de Bourgogne*, Opéra de Paris, 2009.

¹² *Au monde*, La Monnaie, 2014 ; *Pinocchio*, Festival d'Aix-en-Provence, 2017.

¹³ Comme on peut s'en rendre compte dans le court documentaire publié en ligne par La Monnaie <https://www.youtube.com/watch?v=3qZAMFponek> [consulté le 17 octobre 2018].

prosodie :

Si je deviens trop analytique ou psychanalytique pour voir ce qu'il y a derrière les mots, je ne pourrai jamais en écrire la musique. [...] Sinon je vais casser le poème : je dois au contraire laisser vivre le système interne du poème sans m'interroger sur ce que j'y ajouterais. Il ne faut pas en savoir trop pour ne pas détruire des choses, pour leur laisser leur potentiel de naïveté. Autant je suis contre les excès d'obscurantisme, autant je crois qu'il ne faut pas vouloir dominer, particulièrement ce qui relève de la grâce, de l'amour, ou de l'esthétique en général. Certains peuvent trouver cette position réactionnaire et dire que ne pas vouloir savoir, c'est préférer la nuit. [...] Il faut avoir un pouvoir d'émerveillement pour être compositeur¹⁴.

Dans son roman *Les bons offices*¹⁵, Pierre Mertens avait introduit un personnage d'écrivain s'attaquant à un livret d'opéra sur Jeanne d'Arc et Gilles de Rais. Il s'agit d'une sorte d'auto-portrait car ce sujet le fascine, le renvoyant à ses longues études de droit pour la préparation de son doctorat. Il parle alors à Boesmans de la possibilité d'écrire ce livret d'opéra pour lui, et ce projet intéresse le compositeur qui commençait à ce stade de sa carrière à songer à l'opéra. Il est donc significatif de noter que le personnage d'écrivain pour l'opéra est imaginé dans un roman avant que l'auteur de ce roman ne s'attèle à la réalisation de son fantasme et n'imprime l'opéra de la marque subliminale de son style, de son écriture.

Luc Bondy rencontre Boesmans après que Patrice Chéreau a refusé par deux fois de mettre en scène *Le Couronnement de Poppée*. La nouvelle orchestration de Monteverdi passe aussi par la réécriture complète du livret avec des changements significatifs, permutations de scènes¹⁶ et même suppression de celle du couronnement. Sous la plume de Bondy, Busenello devient Shakespeare. Le dramaturge entre dans l'espace musical, et il agit de même avec *La Ronde* de Schnitzler, *Le Conte d'hiver* de Shakespeare, *Mademoiselle Julie* de Strindberg et *Yvonne, princesse de Bourgogne* de Gombrowicz, s'adjoignant pour les trois derniers l'aide de sa compagne, la metteur en scène Marie-Louise Bischofberger. Dans les cinq cas, Boesmans s'adapte et invente des solutions musicales pour les fantaisies de Bondy, comme celle d'inviter des musiciens de variété et de jazz pour accompagner les réjouissances nuptiales du troisième acte de *Wintermärchen*.

La dernière figure d'écrivain à l'origine des opéras de Boesmans est celle de Joël Pommerat. Pommerat compose ses spectacles au plateau à partir de textes proposés par les comédiens de la Compagnie Louis Brouillard qu'il a créée pour l'accompagner dans son aventure théâtrale. Or il est singulier de constater que pour cet artiste intrinsèquement éloigné de la culture classique et de l'opéra, l'audition au disque de *Pelléas et Mélisande* de Debussy dans les années 1980 détermine sa conception de la langue théâtrale : « mes premières pièces sont de l'opéra parlé où la question du rythme et des sonorités est importante¹⁷ ». Ainsi, quand il travaille avec Boesmans à l'adaptation opératique de ses spectacles, la question de la langue est au cœur du débat artistique, mais aussi celle du temps théâtral : comment traduire avec une musique d'un style unique la multiplicité des plans sonores qui irriguent le monde de Pommerat ? Les imaginaires des deux artistes entrent en symbiose, l'un pour donner à ses phrases simples et répétitives la profondeur d'un livret, l'autre pour les envelopper d'échos et d'atmosphères contrastées, respectant le mystère et les ellipses du modèle théâtral.

¹⁴ Philippe Boesmans, p. r. p. Serge Martin, *Philippe Boesmans, entretiens et témoignages*, op. cit., p. 44.

¹⁵ Pierre Mertens, *Les bons offices*, Paris, Le Seuil, 1974.

¹⁶ Voir Cécile Auzolle, *Vers l'étrangeté ou l'opéra selon Philippe Boesmans*, Arles, Actes sud, 2014, p. 110.

¹⁷ Joël Pommerat, p. r. p. Cécile Auzolle, *Vers l'étrangeté...*, op. cit., p. 274.

La représentation de l'écrivain

Trois protagonistes littérateurs sont représentés sur la scène boesmansienne. Il s'agit de Sénèque dans *Le Couronnement de Poppée*, du poète dans *Reigen*, de la Reine dans *Yvonne, princesse de Bourgogne*.

Sénèque, conscience morale des protagonistes

Le philosophe Sénèque est introduit par Busenello, le librettiste de Monteverdi, en remplacement de l'Agrippine des sources romaines¹⁸ du *Couronnement de Poppée* et, de fait, se retrouve portraituré par Boesmans lorsqu'il effectue en 1989 la réalisation orchestrale de cet opéra dont ne subsistent que les parties vocales et la basse continue.

Dans la production de Krzysztof Warlikowski du *Couronnement de Poppée* de Monteverdi révisée par Boesmans pour le *Teatro Real* de Madrid en 2012 et rebaptisé *Poppea e Nerone*, le metteur en scène met l'accent sur le personnage du philosophe. En effet, dans un prologue en anglais élaboré par le dramaturge Christian Longchamp avec l'écrivain franco-américain Jonathan Littell, Warlikowski montre le dernier cours de maïeutique de Sénèque dans une université américaine. Or le philosophe, interprété par Willard White, basse britannique d'origine jamaïcaine, noir, ne parvient plus à transmettre ses valeurs à la jeune génération composée de tous les protagonistes de l'opéra, blancs. D'une certaine manière, il rejoint ainsi le scepticisme de Boesmans :

L'ambiguïté est pour moi très importante dans la musique [...] Cette ambiguïté, j'y tiens très fort, non dans le sens pervers du terme, mais dans son sens fertile. Sans ambiguïté, il n'y a pas de création, pas de flore qui pousse quelque part. Après tout, il faut associer un positif et un négatif pour que quelque chose se passe. Quand les choses n'ont pas cette attraction vers différents pôles, on frise une évidence qui n'engendre aucune nécessité. On sait et c'est tout. D'ailleurs, quand j'écris quelque chose, je sais que j'ai à la fois tort et raison¹⁹.

Quelle place occupe Sénèque dans l'histoire de Néron et de Poppée ? Dans cet opéra dévolu aux arcanes du pouvoir, il s'agit du Sénèque qu'Agrippine voulut comme précepteur de son fils Néron, philosophe stoïcien et mentor haï et finalement poussé au suicide par les amants déléterès. Après sa profession de foi à la scène 7 de l'Acte I sur la vanité de la grandeur des Rois qui masque leurs tourments, la mort de Sénèque signe le basculement des héros dans la barbarie : le suicide commandé du philosophe, maître du verbe et de l'idée, ouvre la porte à la « déréliction morale²⁰ », à la tyrannie. La patte de Littell dans le prologue renvoie à son roman *Les Bienveillantes*²¹ et à ses interrogations sur le meurtre d'état. C'est aussi la présence cachée de l'écrivain dans la musique, subliminale en somme, Littell se dissimulant derrière la figure tutélaire de Sénèque. La mort du philosophe ouvre l'acte II : apôtre de l'intelligence contre la cupidité, il se doit de mourir de la manière dont il a prôné de vivre et de mettre ses actions en conformité avec ses idéaux :

Maintenant mes écrits sont confirmés, /mes études authentifiées ;
quitter la vie est un heureux destin, /si la mort vient de la bouche d'un dieu²².

Il est à noter qu'apparaît dans cet opéra le personnage de Lucain, un authentique poète,

¹⁸ Suétone, *Vie des douze Césars* ; Dion Cassius, *Histoire romaine* ; Tacite, *Annales*.

¹⁹ Philippe Boesmans, p. r. p. Serge Martin, *Philippe Boesmans, entretiens et témoignages*, op. cit., p. 48.

²⁰ Philippe Boesmans, p.r. p. Charlotte Ginot-Slacik, programme de *Poppea e Nerone* à l'Opéra Orchestre National de Montpellier, mai 2013, p. 16.

²¹ Jonathan Littell, *Les bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006.

²² « Or confermo i miei scritti, /Autentico i miei studi ;/L'uscir di vita è una beata sorte, /Se da bocca divina esce la morte. » *Poppea e Nerone*, livret de l'opéra de Claudio Monteverdi, trad. fr. anonyme, programme de *Poppea e Nerone* à l'Opéra Orchestre National de Montpellier, mai 2013, p. 62.

neveu de Sénèque et compagnon de Néron dont ce dernier fut jaloux au point de lui intimer de se suicider, même mort commandée que celle qui frappe son oncle et pour les mêmes raisons : la participation à la conjuration de Pison contre Néron. Mais rien ne transparait de cette dimension historique et littéraire de Lucaïn dans l'opéra, sa présence est décorative comme à l'acte II scène 6 quand tous deux se réjouissent de la passion de Néron pour Poppée qui ne connaît désormais plus d'entrave éthique. La présence de l'écrivain-philosophe et sa sagesse s'opposent symboliquement à la cruauté des protagonistes.

Le poète, double du compositeur

Invité aux scènes 7 et 8 de *Reigen* comme l'un des cinq archétypes masculins de la séduction, le poète, caractérisé par la voix wagnérienne emblématique de *Heldentenor*²³, est d'abord présenté de manière ironique. Il est celui qui imagine et transcende le réel : la chambre séparée du restaurant devient sous ses mots un palais indien. Cette émotion emphatique, typique du personnage du poète, transparait aussi dans la posture créative de Boesmans :

Pour moi, il n'y a pas d'art sans émotion mais il existe différents types d'émotion. Et en tous cas il est certain que celui qui écrit produit de l'émotion. Il est donc normal qu'au moment où il écrit, il soit lui-même ému. Un poète a peut-être moins peur de dire cette chose-là. Alors que le musicien, historiquement, appartient à la vie de la cité, tant dans ses versants sacrés que dans ses versants profanes et à ses émotions. Ce n'est qu'avec le romantisme que surgit l'image de l'artiste torturé et différent²⁴.

Mais devant la grisette, le poète apparaît aussi comme un être fat, imbu de lui-même et ne vivant que pour sa célébrité, qui passe à travers la révélation de son nom d'emprunt « Biebitz ». Comme le remarque finement Jean-François Boukobza, l'ambitus de la jeune fille tient en une petite octave tandis que celui de l'artiste se déploie sur deux octaves²⁵ dans la phase de séduction alors qu'après l'étreinte, les deux ambitus s'équilibrent dans un partage de la domination. La grisette cherche un partenaire, le poète cherche chez une femme l'innocence et l'admiration. À la scène suivante, les rôles s'inversent. Le poète devient l'objet des railleries de la cantatrice, soprano lyrique dont le rôle fut créé par Françoise Pollet... dans son propre rôle, dans un rapport doucement sadomasochiste que la diva qualifie de « Caprice²⁶ ». La cantatrice en vient même à évoquer son ancien amant : « Il s'est assis ici, il s'est tu et a écrit pour moi un opéra²⁷ » et donne une précision sur cet homme qui révèle le reflet de Boesmans dans le miroir, effet démultiplié par la structure-même de la phrase : « cet homme n'aime que les hommes, uniquement les hommes aime cet homme²⁸ ». Après leur étreinte, elle insiste sur l'unicité de son amour pour « Fritz. Le compositeur aimant les hommes²⁹ ».

Au-delà de cet effet d'anamorphose, dans ces deux scènes du poète apparaissent deux facettes de l'artiste : son besoin de reconnaissance et la prise de conscience de sa vanité auprès d'une artiste plus célèbre que lui. De ces deux postures émerge une question : qu'est-ce que l'art ? Que signifie le fait de se qualifier « d'artiste » ?

La Reine, poétesse onaniste

Comme pour la Cantatrice de *Reigen*, le rôle de la Reine, dans *Yvonne, princesse de Bourgogne*, femme ultra dominante, est composé pour une soprano lyrique (Mireille Delunsch).

²³ Cf. les rôles de Tannhäuser, Tristan, Siegfried, Parsifal...

²⁴ Philippe Boesmans, p. r. p. Serge Martin, *Philippe Boesmans, entretiens et témoignages*, op. cit., p. 44.

²⁵ Jean-François Boukobza, *La Ronde*, commentaire littéraire et musical, *L'Avant-Scène opéra* n° 160, 1994, p. 48.

²⁶ Philippe Boesmans, Luc Bondy, *Reigen*, scène 8, livret, nous traduisons : « *Laune, mein Gott, Laune* ».

²⁷ *Ibid.*, « *Er hat hier gesessen, er hat geschwiegen und hat für mich eine Oper geschrieben* ».

²⁸ *Ibid.*, « *Der Mann liebt ja nur Männer; nur Männer liebt dieser Mann* ».

²⁹ *Ibid.*, « *Fritz. Der männerliebenden Komponisten* ».

Mère de ce prince qui se fiance avec une autiste par défi, elle est une poétesse de l'ombre. Cette dimension de sa personnalité est révélée dans la deuxième scène de l'acte 4, après qu'à la première se soit fomenté le projet d'un banquet au cours duquel le Prince et le chambellan assassineront Yvonne en lui servant du poisson plein d'arrêtes. Au passage, notons que ce mode d'assassinat pour le moins inhabituel sur la scène lyrique ouvre une dimension intéressante : il s'agit de blesser la voix de cette jeune femme qui déjà parle peu, l'étouffer, réduire sa parole à néant alors que précisément la Reine, elle, exprime sans pudeur son intimité la plus profonde, comme un écho à la déclaration du compositeur : « Écrire une musique ou vivre au quotidien un amour, c'est presque le même type d'élan³⁰ ».

Au début quatrième et dernier acte, la Reine se cache et se voile pour déclamer pour elle-même un poème suggestif qu'elle a composé et dont la récitation l'émeut profondément. Cette émotion onanique est soulignée par l'exclamation d'entrée de l'air qui sert de titre à cet article : « Que le silence m'écoute ! » *Pezzo chiuso* en *Mi bémol* majeur, Boesmans a voulu cet air comme une parodie de Gounod et du lyrisme français tant prisé par Igor Stravinsky³¹. Le livret de Bondy s'autorise enfin quelques phrases entières, offrant des allitérations érotiques en « esse » et « tige » et alors que tout le reste de l'opéra était construit sur une « syntaxe acérée³² » induisant de continuelles ouvertures ou ruptures de sens. Par le contraste qu'elle introduit dans le livret, la poésie est précisément le lieu de l'expression des sentiments, de l'introspection et de la libération des pulsions puisque ces vers incitent la Reine à vouloir empoisonner Yvonne : « Poison ! Poison ! Oh poésie incite moi au crime ». En effet, la Reine se sent sexuellement troublée par Yvonne, qu'elle reconnaît comme un double d'elle-même : « Yvonne et mes poèmes, c'est moi, c'est moi, c'est moi, la Reine Marguerite ! » mais, dans son désir pour la fiancée de son fils elle avoue aussi une pulsion incestuelle, résolue *in fine* par le roi qui la viole. Elle peut sembler alors un double du compositeur qui ne recule pas devant les élans lyriques et les parodies ou les pastiches d'opéras du répertoire.

Le livre, figure métonymique de l'écrivain et de l'artiste

En tant qu'accessoire, le livre occupe à l'opéra comme au théâtre une place symbolique. L'écrivain écrit, c'est-à-dire qu'il transforme un monde imaginaire en lettres, en mots en phrases, graphie sur du papier, feuilles de papier réunies ensemble pour former des livres. Le livre peut donc apparaître comme une figure métonymique de l'écrivain, et par extension, de l'artiste. Dans les opéras de Boesmans il apparaît deux fois, dans les deux opéras conçus sur des spectacles de Joël Pommerat.

Au monde

Ori, le frère longtemps absent, revient presque aveugle dans sa famille, décidé à changer de vie. Il apporte dans ses bagages un livre. Un livre qu'il a écrit et que personne ne lira sinon l'une de ses sœurs, la seconde fille, bien qu'elle ne révèle jamais ce qu'il contient exactement. Il le présente à la scène 4 :

Là-bas, j'avais du temps. J'ai réfléchi et j'ai écrit. (*Il sort un livre de sa poche.*) C'est une rêverie, c'est un livre. Voilà, si vous voulez. (*Il donne le livre. Chacun le manipule avec précaution, comme un objet rare, sans l'ouvrir. Le livre revient vers Ori, surpris*³³.)

³⁰ Philippe Boesmans, p. r. p. Serge Martin, *Philippe Boesmans, entretiens et témoignages, op. cit.*, p. 33.

³¹ Igor Stravinsky, *Poétique musicale*, J. B. Janin, coll. « La Flûte de Pan », 1945.

³² Claude Ledoux, « Au croisement des subversions », *Philippe Boesmans, Yvonne Princesse de Bourgogne*, [Programme de salle], Opéra national de Paris, saison 2008-2009, p. 37.

³³ Philippe Boesmans, *Au monde*, scène 4, partition chant piano, Paris, Jobert, 2012, p. 48-50.

Et c'est tout ce que l'on saura. À la scène 7 la seconde fille explique à son frère : « Je n'ai pas eu le temps d'ouvrir ce livre que tu nous as donné. » Il lui répond que « Ce n'est pas grave » et elle rétorque : « Mais je vais le lire, je vais le lire³⁴. » Enfin, troisième mention du livre, à la scène 11, toujours par la seconde fille : « Je dois vous dire moi, mes chères petites sœurs, j'ai lu ce qu'a écrit notre frère. Son livre, je l'ai lu. Je dois vous le dire... (*Elle s'interrompt hésitante*³⁵.) »

Dans cette famille obnubilée par l'argent – les profits tirés de l'industrie du fer – et par l'immédiateté – la seconde fille est présentatrice de télévision – le livre apparaît comme un vestige incongru, un objet obsolète dont on ne sait que faire : chacun le regarde mais personne ne l'ouvre ni encore moins ne le lit. Il est le réceptacle de l'intimité d'un être, le confident de ses pensées et de ses actes, de cet indicible qui étouffe les protagonistes du huis clos. Un objet de petite taille qui a vécu sa vie dans le monde avant de se retrouver enfermé, métonymie de celui qui l'a écrit, trace de sa vie dans le monde, témoignage de sa sensibilité, mais dont on ne peut pas parler, qui reste stérile à l'intérieur de la cage familiale. Secret trop lourd à porter, métaphore de l'artiste incompris, de l'œuvre inutile, dormante ?

Pinocchio

L'opéra *Pinocchio* est placé sous le signe d'une double mise en abyme de l'artiste. En effet, le narrateur n'est autre que le directeur d'une troupe et il est aisé de lire une profession de foi de Joël Pommerat dans ses monologues d'ouverture et de clôture. Dans le premier il explique que dans son enfance, il était aveugle et rêvait d'une compagnie de théâtre :

Une compagnie qui est là pour m'aider et me soutenir dans cette tâche qui est pour moi la plus importante du 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 vérités³⁶...

et dans le second il rappelle : « Cette compagnie que j'ai toujours à mes côtés pourra vous le certifier, car eux non plus ne plaisantent pas avec la vérité³⁷. » On pourrait dire que la compagnie remplit la même fonction que le livre d'Ori : elle constitue la mémoire d'un projet, d'une vie, sa réalisation matérielle.

Mais le livre est aussi matériellement présent dans *Pinocchio*. Selon le même principe de traitement que celui des personnages de *Reigen*, il occupe deux scènes consécutives dans l'opéra mais sous deux acceptions différentes. À la scène 3, il est l'instrument de l'accession au savoir mais aussi la matérialisation de l'espoir que le père met en son enfant et, partant, de la satisfaction que l'enfant veut donner à son père. En effet, puisque son père veut l'envoyer étudier, Pinocchio lui réclame un livre. Le père apporte d'abord un vieux livre que le pantin rejette violemment : « (*examinant le livre*) C'est quoi ce machin-là ? [...] Il n'est pas neuf ? [...] Mais je rêve ! J'aurais l'air de quoi moi avec ça³⁸ ? », puis le père vend son manteau pour lui en acheter un neuf :

(*examinant le livre*) Oh ! Il est vraiment beau celui-là, il est neuf et il est beau. Je suis content. Merci papa. [...] 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

³⁴ Philippe Boesmans, *Au monde*, scène 7, *op. cit.*, p. 76.

³⁵ Philippe Boesmans, *Au monde*, scène 11, *op. cit.*, p. 121-122.

³⁶ Philippe Boesmans, *Pinocchio*, Prologue, partition chant piano, Paris, Jobert, 2015, p. 6.

³⁷ Philippe Boesmans, *Pinocchio*, Épilogue, *op. cit.*, p. 213-214.

³⁸ Philippe Boesmans, *Pinocchio*, scène 3, *op. cit.*, p. 39-40.

journaux³⁹.

Il est alors question de don, d'échange de bons procédés, une dimension non négligeable de la posture de compositeur de Boesmans, le père de Pinocchio figurant le créateur, celui qui donne vie, qui fait œuvre :

Dans l'écriture, il y a une forme d'abandon nécessaire. [...] Dans l'abandon de l'écriture, on n'a plus peur d'écrire. Moins on a peur, plus on peut donner et oser être vrai. [...] car composer c'est faire un don qui, s'il n'est pas compris ou accepté, devient un amour refusé. On s'interroge sur son cadeau⁴⁰.

Mais le livre peut aussi figurer l'œuvre d'art, celle dont le créateur attend la gloire : utilisant des procédés éculés, elle le conduit à la raillerie de ses pairs, porteuse de nouveauté elle intéresse la critique...

À la scène suivante, sur le chemin de l'école, le pantin est attiré par la musique venant d'une baraque de foire. Pour assouvir son impérieux désir d'y entrer il donne son livre aux portiers. Une fois encore, le livre est un objet que l'on « montre », que l'on « prend », que l'on « soupèse⁴¹ », mais dont le contenu réel n'est pas même appréhendé. Une dénonciation de la superficialité de la société ? L'attachement que Pinocchio éprouve pendant quelques instants pour son livre et pour sa promesse d'études avant d'être rattrapé par son impulsivité montre son désir de stabilité, de réalisation de lui-même, d'un projet de vie.

Or Boesmans nous dit : « Il faut toujours des garanties, des garde-fous quand on est instable. Si on n'est qu'instable, on devient informel et l'instabilité ne se comprend plus : elle devient insaisissable⁴² ». Pour un artiste, la garantie n'est-elle pas l'œuvre elle-même, donc pour l'écrivain le livre, pour le compositeur l'opéra ? Pinocchio serait-il l'image d'un compositeur tenté par la paresse ou la facilité, et ses aventures, la quête d'une forme de rédemption ?

Nous avons donc cherché à montrer ce que divulguent les opéras de Boesmans de la posture du créateur au tournant des XX^e et XXI^e siècles. De la désillusion de Sénèque à la fatuité du Poète de *Reigen*, de l'auto-érotisme de la Reine à la stérilité des écrits d'Ori, ainsi que, pour finir, la quête d'autonomie de Pinocchio envers son père, la figure de celui qui écrit revêt de nombreuses facettes sous la plume du compositeur et des ses librettistes, dont il serait ici incongru de nier la part de responsabilité dans l'élaboration de ces caractères. Ces facettes montrent les paradoxes et les interrogations de l'artiste, en un temps où tout est permis mais où le rapport à la modernité n'en finit pas de poser question, et ce n'est pas pour rien que le poète évoque clairement cette dimension dans son dialogue *post coïtum* avec la cantatrice⁴³. À cet égard, la posture de Boesmans demeure définitivement libre :

³⁹ *Ibid.*, p. 41-44.

⁴⁰ Philippe Boesmans, p. r. p. Serge Martin, *Philippe Boesmans, entretiens et témoignages*, op. cit., p. 34-35.

⁴¹ Philippe Boesmans, *Pinocchio*, scène 4, didascalies, op. cit., p. 53.

⁴² Philippe Boesmans, p. r. p. Serge Martin, *Philippe Boesmans, entretiens et témoignages*, op. cit., p. 37.

⁴³ Voir Cécile Auzolle, « Pas de marimba dans une chambre à coucher », *Philippe Boesmans, un parcours dans la modernité*, op. cit., p. 16.

Je ne plaiderai jamais pour une chapelle en disant qu'il faut faire comme moi. À chacun sa méthode de composition qui correspond à la musique qu'il souhaite écrire. Bien plus, cette disponibilité reste pour moi la seule façon de travailler qui me protège du piège de l'académisme⁴⁴.

Cécile AUZOLLE
Université de Poitiers

⁴⁴ Philippe Boesmans, p. r. p. Serge Martin, *Philippe Boesmans, entretiens et témoignages, op. cit.*, p. 36.