

Marion Boudier - entretien avec Francesco Filidei

« De l'opéra, pas du théâtre : la musique doit tenir la tension tout le long »

Entretien extrait de « Joël Pommerat et les compositeurs : collaborer avec Oscar Bianchi, Philippe Boesmans et Francesco Filidei », in *La scène lyrique, échos et regards*, dossier coordonné par Judith Le Blanc, *Théâtre/Public*, n° 228, 2018, pp. 105-112

Peux-tu situer la collaboration avec Joël Pommerat dans ton parcours ?

Pour *N.N.*, écrit avec le librettiste et philosophe Stefano Busselato, le livret découlait de la forme musicale. C'est presque comme si j'avais dicté le livret tant la forme musicale était une géométrie abstraite imposée. On se rapprochait du travail de la mosaïque, avec une structure, des arabesques, à la différence d'une fresque peinte librement à la main. Pour *Giordano Bruno*, qui est un martyr laïc, j'avais envie d'un traitement proche de la vie des Saints avec des prédelles, d'autant plus que dans la philosophie de Bruno il y a des références aux lieux de mémoire. Mon idée était de développer douze scènes, comme les douze notes de la gamme. Il y avait donc une structure musicale claire dès le début. J'ai travaillé à partir d'un montage de textes de Bruno réalisé par Nanni Balestrini et j'ai commandé à Stefano Busselato la partie liée au procès. Stefano et moi avons ensuite travaillé ensemble pour organiser la totalité. Avec Joël Pommerat pour *L'Inondation*, la problématique est différente et très enrichissante. Notre manière de travailler ne me permet pas de développer une forme, une structure musicale d'emblée achevée du point de vue géométrique, mais elle ouvre à de nombreuses possibilités dramaturgiques et à l'invention de nouvelles géométries. Je me sens comme un sculpteur confronté à une matière qui me donne une direction obligée : la résistance de cette matière peut donner naissance à des formes impensées au début.

Que t'apportent vos ateliers à l'Opéra comique ? Qu'en gardes-tu ?

La force de ces ateliers a été d'avoir, grâce à Joël, des modèles à disposition, c'est-à-dire de travailler avec des personnes vivantes comme un peintre avec des modèles. Pendant les ateliers, je n'ai pas fait improviser les chanteurs, j'ai écrit pour eux très rapidement des mélodies. Avec eux, la respiration est entrée dans les textes et les a enrichis. Cela m'a permis aussi de mieux apprivoiser la langue française. Quand je retravaille ma partition, tout cet apport vivant est pris en compte. Même si finalement d'autres chanteurs vont jouer cet opéra, ce que j'ai ressenti avec ces modèles vivants est une valeur ajoutée que je n'aurais pas trouvée en écrivant seul. En ce moment, je suis en train de revenir sur ce travail que nous avons réalisé en ateliers, et je redécouvre les textes. Je découvre des correspondances géométriques que je n'avais pas vues auparavant et je les développe. Quelque chose agit à l'intérieur de moi indépendamment de moi. C'est la beauté de travailler avec un texte : l'inconscient travaille pour toi.

Ce qui fait un peu peur avec cette forme de travail en atelier, c'est l'impossibilité de faire un travail de contrepoint par exemple. Cette écriture en temps réel permet de gérer le flux mais moins l'harmonie du dialogue entre plusieurs voix. Cependant, les voix sont restées presque les mêmes, sauf du point de vue rythmique. Les passages de l'orchestre que j'avais improvisés au piano ou avec Séverine Ballon au violoncelle me donnent plus de mal et exigent que je reprenne complètement l'écriture. À présent, la matière musicale me pousse parfois dans une direction très différente de celle pensée pour les voix. De plus, le texte de Joël a une poétique particulière à laquelle ne convient pas la recherche expérimentale. Cela n'aurait pas de sens de travailler ce texte de manière sérielle, structuraliste ou bruitée. J'ai donc essayé de trouver la chose la plus simple pour que ce texte soit naturel, et cela a donné un chant proche d'une prosodie à la *Pelléas*. Je suis obligé, en conséquence, d'être encore

plus exigeant du point de vue de la recherche dans l'orchestration. Quel est le sens de faire un opéra aujourd'hui ? Quel est le sens de faire chanter des gens avec des voix qu'on ne connaît plus ? Depuis cent ans, les voix sont amplifiées et les entendre non amplifiées donne une sensation de vieux. Puisque Joël situe l'histoire dans les années 1950, cela m'a conduit à imaginer un gramophone. Je travaille à une bulle d'orchestration comme ce qu'on écouterait à travers un gramophone, comme ces voix des années 50 qui sont encore lyriques. L'orchestration fait l'aller-retour d'un disque, avec les craquements typiques des vinyles. Comme un grand vinyle, l'orchestration entoure l'opéra avec ce mouvement d'*accelerando* et de ralenti et tous les petits bruits. Je peux ainsi rendre le sujet intéressant pour l'orchestre. Ce mouvement cyclique du vinyle, c'est le mouvement du vent et celui de la mouche prisonnière du bocal : le macrocosme et le microcosme.

Certaines scènes me donnent du mal, car le dialogue est comme un récitatif et c'est un défi de le faire chanter. Il faut que cela fonctionne des deux côtés, dramaturgiquement et musicalement. Je cherche aussi des chansons pour créer des respirations. Joël voudrait couper encore la deuxième scène, mais je ne peux plus réduire, cela casserait le chant. Il pourra changer les mots s'il le souhaite mais plus en enlever ! Le théâtre de Joël est magnifique mais il ne connaît pas la rigueur du temps imposé. À l'opéra la respiration est différente. C'est pour cela que nous allons enregistrer l'orchestre un an à l'avance pour qu'il ait le temps de travailler sa mise en scène et de faire toutes les expériences qu'il voudra avec des acteurs avant que ne commencent les répétitions de l'opéra.

Les personnages de L'Inondation sont taiseux, voire mutiques ; la nature exprime leurs émotions. Cela peut sembler paradoxal pour un opéra : quel est l'intérêt de ce non-dit pour toi ?

C'est le sens même de la musique ! Pourquoi en utiliser sinon ? Pourquoi ne pas réciter le texte simplement ? Ces gens chantent, mais pourquoi ? Il y a deux hypothèses, soit ils sont dans une situation sacrée, une situation de rite, soit ils ne peuvent pas faire autrement. C'est cela que je cherche, sinon ça n'a pas de sens. Zamiatine était fils de pianiste, et je ressens vraiment une musicalité dans son écriture. Tout est décrit avec des phénomènes atmosphériques et je peux le transposer avec l'orchestration. L'inconscient est géré par l'extérieur ou par des micro-situations intérieures, comme la mouche prisonnière dans le bocal. Au-delà de la subdivision en scènes, il y a de nombreuses connexions entre les éléments, des choses qui reviennent, une continuité, une respiration qui fait qu'on retrouve des situations proches, et c'est cela que je vais exalter avec la musique. Dans ce livret, le personnage principal de la femme chante très peu, et parfois je me dis que c'est impossible ! Mais je peux la faire exister d'autres manières sonores. Pour la première scène, j'ai écrit quelque chose qui n'était pas prévu par l'écriture de Joël: je la fais chantonner sur deux notes. Je sais que cela change la structure, modifie l'image première cherchée, mais nous faisons de l'opéra, pas du théâtre : la musique doit tenir la tension tout le long.

La nouvelle de Zamiatine joue avec les genres littéraires (réalisme social de la vie ouvrière, mélodrame de l'adultère et de la jalousie, tragique proche du mythe avec inceste et infanticide...) : comment, de ton côté, travailles-tu sur les codes musicaux et la forme ancienne de l'opéra ?

La salle Favart oblige d'emblée à penser les choses avec ce rapport au passé. On a un cadre imposé. J'ai d'ailleurs choisi un orchestre, alors qu'au début j'avais pensé à un ensemble. Mais quand Joël a décidé de déstructurer la forme de la nouvelle de Zamiatine en plaçant le meurtre dès le début, je me suis dit que je pouvais y aller ! C'est-à-dire que j'ai choisi de travailler avec les cadres les plus établis et les plus typiques de l'opéra puisqu'ils sont par ailleurs cassés par la structure narrative. Il vaut mieux que ce cadre opératique

typique soit clair. Plus les formes du passé sont affirmées, plus elles sont présentes, plus je peux intervenir dessus. Par exemple, en ce moment, je suis en train de réfléchir à la dernière scène et à la figure du Policier. La figure la plus proche, c'est dans *Don Giovanni*, l'entrée du commandeur. Je ne dis pas qu'il y aura une citation explicite, mais sûrement une atmosphère assez proche. Il n'est possible de modifier les rites que si on les possède. C'est pour cela que je continue à écrire des opéras, pour moi le passé est beaucoup plus fort que le présent. Garder la mémoire, se mettre en communion avec les morts, c'est cela qui me pousse.

Ton attachement aux formes fermées m'interpelle, car le théâtre de Joël travaille souvent sur l'indétermination et des formes ouvertes.

Ce qui m'intéresse dans la musique, c'est d'enfermer un vécu, une expérience, dans une image de vie autonome. Une fois que j'ai l'objet enfermé, je peux le casser et l'ouvrir. Joël a tout à fait compris le compositeur avec lequel il travaillait. Il a adopté une écriture qui était celle que je cherchais. Il avait vu et lu *Giordano Bruno* et il a compris où j'allais. Il a écrit avec l'intuition de mes nécessités. C'est extraordinaire de travailler avec lui, et j'ai un immense respect pour lui. Dans la dernière partie par exemple, il a créé un duo superbe qui m'aide beaucoup. Je souhaite garder ce genre de cadre classique. La force de l'opéra pour moi, c'est le *concertato* : tu fais entrer un personnage dans un état émotif, puis tu ajoutes un autre personnage dans un autre état, et un autre encore, et là tu deviens fou ! C'est fantastique, plusieurs états émotifs chantés en même temps ! Dans le théâtre cela n'est pas possible. Je ne peux donc pas écrire un opéra-théâtre contemporain, sinon je ne comprendrais pas pourquoi ces gens chantent. Je pense qu'il faut aussi valoriser le travail des chanteurs, qui étudient pendant des années et ont des voix superbes.

Tu utilises l'espace de la scène comme espace sonore. Quelle(s) empreinte(s) laissent les corps dans ta musique ? Imagines-tu une mise en scène quand tu composes ?

Une partie de ma production a un aspect théâtral mais ce n'est pas du théâtre. Le bruit des assiettes seront dans l'orchestre. Le percussionniste aura des céramiques. Il y aura aussi le *buzzing bow* pour le vent, la mouche, le disque... Ma musique sera très colorée, ce qui a semblé intéressant à Joël, car nous avons deux visions différentes. Quand je compose, je ne bouge pas, j'écris le plus possible, et puis je lis à partir du début et j'essaye de ressentir si l'écriture correspond à mon état physique. Si je n'ai pas la réponse, je reprends du début. Avec ce procédé, le résultat est une ombre de ce que je suis. La pièce est l'empreinte de ma sensation, elle a une cohérence avec mon vécu. Les règles ne sont pas imposées de l'extérieur mais viennent de l'intérieur. Je ne me fais pas de mise en scène mentale. Je veux écrire une musique qui puisse être autonome par rapport à la scène, c'est-à-dire mise en scène par d'autres metteurs en scène et également écoutée sans mise en scène. La difficulté est d'avoir les deux : une musique qui fonctionne avec la scène et sans la scène.