Joël Pommerat et les compositeurs : collaborer avec Oscar Bianchi, Philippe Boesmans et Francesco Filidei

Marion Boudier

▶ **To cite this version:**

Marion Boudier. Joël Pommerat et les compositeurs : collaborer avec Oscar Bianchi, Philippe Boesmans et Francesco Filidei. Théâtre/Public, 2018, La scène lyrique, échos et regards, 228. hal-03817907

HAL Id: hal-03817907
https://u-picardie.hal.science/hal-03817907

Submitted on 2 Aug 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Joël Pommerat et les compositeurs

Collaborer avec Oscar Bianchi, Philippe Boesmans et Francesco Filidei

MARION BOUDIER

> « Je m'étais dit que si un jour j'abordais l'opéra, ce serait parce que je pourrais l'aborder comme j'aborde le théâtre, c'est-à-dire en tant qu'auteur. Et bien sûr, avec la collaboration essentielle d'un autre partenaire, le compositeur, qui n'existe pas au théâtre. »
>
> Joël Pommerat[1]

Depuis 2011, Joël Pommerat a créé trois opéras d'après ses propres pièces : *Thanks to my eyes* (d'après *Grâce à mes yeux*) avec le compositeur Oscar Bianchi (festival d'Aix-en-Provence, 2011), *Au monde* (La Monnaie, Bruxelles, 2014, meilleure création mondiale aux International Awards 2015) et *Pinocchio* (festival d'Aix-en-Provence, 2017) avec Philippe Boesmans. Il collabore actuellement avec Francesco Filidei pour *L'Inondation* (titre provisoire, d'après une nouvelle d'Evgueni Zamiatine), qui sera créée à l'Opéra-Comique en 2019.

À travers ces collaborations, il cherche à s'approcher de sa propre démarche artistique d'écriture-mise en scène. Depuis la création de la Compagnie Louis Brouillard, en 1997, il a en effet développé un processus d'écriture qui associe comédiens et collaborateurs artistiques afin que le texte et la mise en scène s'élaborent conjointement au fur et à mesure des répétitions. Les sensibilités opèrent ensemble, au quotidien, pour aboutir à une forme la plus organique possible, dans laquelle les mots, les corps, l'espace, les lumières et les sons fonctionnent en grande complémentarité. Le texte n'est donc pas écrit en amont de la scène mais avec elle, en collaboration avec l'équipe artistique, sous la direction de l'auteur-metteur en scène[2].

Travailler à l'Opéra est un pas de côté dans ce compagnonnage théâtral au long cours[3], même si Joël Pommerat s'entoure de deux de ses collaborateurs artistiques « historiques », la costumière Isabelle Deffin et le scénographe éclairagiste Éric Soyer, et parfois de certaines comédiennes pour des rôles parlés (Anne Rotger dans *Thanks to my eyes,* Ruth Olaizola dans *Au monde*). L'ayant plus récemment rejoint comme collaboratrice à la dramaturgie, j'ai été assistante à l'écriture de *Pinocchio* et j'accompagne actuellement *L'Inondation*. D'un genre à l'autre, Joël Pommerat poursuit son incessante recherche, pour inventer un processus de création indépendamment des modes de production établis, et pour développer les nouvelles formes scéniques et narratives d'une écriture globale.

Comment, dans le cadre opératique, s'approcher de cette écriture organique « avec la scène » ? Qu'implique de devenir librettiste sans l'expérimentation régulière du

1– Joël Pommerat, « Comme si l'écriture se prolongeait, pour aller plus loin ou ailleurs », entretien avec Dominique Bouchot, *Théâtre & Musique,* n° 6, janvier 2011, p. 93.
2– Voir Marion Boudier, « Une démarche qui fait œuvre », *in Avec Joël Pommerat, un monde complexe,* Arles, Actes Sud, 2015, p. 13-67.
3– Les collaborations de Joël Pommerat à l'opéra ne sont pas des productions de la Compagnie Louis Brouillard.

plateau ? Pour la mise en place de cette nouvelle forme de co-écriture, l'opéra a-t-il toujours, comme l'affirmait Dort, « une mesure d'avance »[4] ? À travers l'évocation des processus de création opératique de Joël Pommerat et les témoignages de ses plus récents collaborateurs, Philippe Boesmans et Francesco Filidei, cette contribution revient sur la collaboration entre auteur-metteur en scène et compositeur afin d'interroger les réinventions ou les déplacements des habitudes créatrices que provoque pour chacun la tentative d'écrire conjointement texte et musique.

THANKS TO MY EYES, AVEC OSCAR BIANCHI : ÉLAGUER, SE METTRE À L'ÉCOUTE

Première expérience lyrique de Joël Pommerat, cet opéra de chambre l'a confronté à la condensation et à la transposition de *Grâce à mes yeux* : « J'ai dû me faire violence pour être dans un rapport strictement textuel, un rapport de moi à l'ordinateur, sans passer par le biais du plateau, ce qui est ma façon de pratiquer l'écriture. »[5] Il décide de réécrire complètement sa pièce en redéfinissant certaines lignes narratives et cherche à retrouver « la position initiale de l'écriture » pour recommencer, livre fermé.

Les quatre-vingts pages d'origine sont ramenées à vingt-cinq puis à une douzaine, ce qui affecte finalement l'indétermination narrative de l'œuvre : « J'ai essayé d'élaguer les feuilles sans couper l'arbre, mais je me demande si l'arbre n'est pas un peu abîmé quand même et si la sève y circule bien. »[6] Malgré la violence de cette réduction, l'entente humaine et intellectuelle est forte entre les deux créateurs. Pommerat laisse Bianchi s'approprier son écriture en cherchant avant tout à se mettre à son écoute pour que leurs deux visions deviennent compatibles : « Entre la passivité et l'interventionnisme, la marge est très délicate. Il y avait quelques chose à trouver, une collaboration où chacun puisse entrer dans le champ de l'autre, le musicien dans le champ de l'écriture du livret et vice-versa. À un moment donné, il fallait qu'il y ait des ponts et des possibilités entre les deux dimensions, nous les avons saisies. »[7] Cette confiance mutuelle, nécessaire pour partager l'invention et la création, est presque un soulagement pour Joël Pommerat, qui dit avoir réussi à « lâcher le côté totalitaire de l'auteur-metteur en scène »[8].

À certaines étapes intermédiaires de l'écriture, des mises en espace ont permis d'ajuster le texte, de redéfinir en détail les situations avec Oscar Bianchi et de régler la temporalité des scènes. Une fois le livret achevé, un an avant la création, une première approche du travail scénique et musical a lieu avec trois chanteurs, afin de commencer à concrétiser un imaginaire de mise en scène et d'anticiper certains choix qui feront gagner du temps lors des répétitions, qui sont réduites à quelques semaines alors que Pommerat est habitué à répéter au théâtre pendant des mois. Pour ses collaborations suivantes, il va s'efforcer de travailler avec les compositeurs de manière plus rapprochée encore et dans des temps conjugués.

AU MONDE ET *PINOCCHIO*, AVEC PHILIPPE BOESMANS : *WORK IN PROGRESS*

La spécificité de la collaboration entre Joël Pommerat et Philippe Boesmans tient au fait que le livret n'est pas achevé au moment de l'écriture de la musique. Les deux artistes travaillent en *work in progress,* scène à scène. Leurs échanges sont quasi quotidiens, dans des cafés à Paris ou à Bruxelles, par téléphone et par mail. Pour *Au monde,* ce travail régulier mené avec Philippe Boesmans et le dramaturge de la Monnaie, Christian Longchamp, permet à Joël Pommerat d'adapter avec plus de simplicité sa pièce. « Nous confrontons nos perceptions, musicales et dramaturgiques, et trouvons un équilibre. Rien n'est négocié par concessions : tout se fait par conviction [...] Par sa personnalité sereine, Philippe amène le plaisir et le jeu. Je suis différent mais je me laisse entraîner... », confie Pommerat[9]. Cette « communion » (Boesmans) permet d'aller loin dans la recherche d'une homogénéité entre théâtre et musique, sans concurrence ni crainte. La musique est à chaque instant inspirée par la dramaturgie et inversement.

Pour *Pinocchio,* ils parlent des heures au téléphone : Philippe Boesmans, assis à son piano, écrit « presque en direct » ce que Joël Pommerat lui propose. Ils travaillent fragment par fragment, le plus souvent à partir d'un premier jet textuel qu'ils commentent, évoquant le phrasé d'un mot difficile à chanter, le besoin de répéter une phrase pour construire une ligne de chant, la difficulté des noirs au plateau pour l'orchestre ou la nouvelle mise en scène envisagée par Pommerat, qui ajoute notamment des gamins des rues et des serviteurs de piste renforçant le contraste entre réalisme et merveilleux[10]... Ainsi, réécriture de la pièce en livret, préécritures de la musique et de la mise en scène se rêvent et se développent ensemble. Philippe Boesmans évoque d'ailleurs parfois une « double paternité » des personnages de *Pinocchio* !

4– Bernard Dort, « Le théâtre, c'est-à-dire l'opéra », *Théâtre en Europe,* n° 14, juillet 1987, p. 3.
5– Joël Pommerat, « Comme si l'écriture se prolongeait, pour aller plus loin ou ailleurs », *op. cit.,* p. 95.
6– Joël Pommerat, « Quel opéra pour le théâtre de J. Pommerat ? », entretien avec Leyli Daryoush, *Alternatives théâtrales,* n^{os} 113-114, 2012, p. 20.
7– *Ibid.*
8– Joël Pommerat, « Comme si l'écriture... », *op. cit.,* p. 96.
9– Cécile Auzolle, *Vers l'étrangeté, ou l'opéra selon Philippe Boesmans,* Arles, Actes Sud - *Beaux-Arts,* Hors collection, 2014, p. 284.
10– Voir Marion Boudier, « *Pinocchio,* de Joël Pommerat, un chemin vers la vérité ? », programme, Théâtre royal de la Monnaie, 2017.

Thanks to my eyes (Grâce à mes yeux), texte et mise en scène Joël Pommerat, musique Oscar Bianchi, festival d'Aix-en-Provence, 2011. © Pascal Gély/CDDS Enguerand.

Les partitions nous sont transmises par le Festival d'Aix au fur et à mesure de leur édition, je les compare au livret et transmets à l'auteur les dernières modifications du compositeur : la musique a souvent le dernier mot. Mais lors des premières répétitions avec piano, Joël Pommerat peut encore apporter quelques modifications, et après les représentations à Aix, il décide avec Philippe Boesmans de supprimer l'entracte et de faire des coupes dans la première partie, de la même manière qu'il continue de modifier ses spectacles au théâtre après leur création. Cette souplesse, rare à l'opéra, est rendue possible par la fluidité du dialogue entre l'auteur-metteur en scène, le compositeur et le chef d'orchestre, Emilio Pomarico.

L'INONDATION, AVEC FRANCESCO FILIDEI : AVOIR ACCÈS À LA MUSIQUE À MESURE QU'ELLE EST ÉCRITE

Cette fois, Pommerat n'adapte pas l'une de ses pièces mais se confronte à l'écriture d'un livret original, inspiré par Zamiatine dont le style à la fois simple, concret et suggestif est pour lui depuis longtemps un modèle de condensation. Avec cette adaptation, il continue à explorer d'autres formes de narration à travers une écriture la plus concise possible. Comme toujours, il commence par lire beaucoup, des livrets contemporains, des tragédies antiques, la nouvelle traduction de la Bible, les poèmes de Maeterlinck et *Témoignage,* de Charles Reznikoff, notamment. Le processus d'écriture s'est ensuite nourri des trois expériences précédentes pour pousser encore plus loin la collaboration avec le compositeur : texte et musique s'écrivent non seulement en parallèle mais conjointement grâce à des ateliers réunissant Joël Pommerat, Francesco Filidei, la violoncelliste Séverine Ballon et des chanteurs spécialement engagés par l'Opéra-Comique pour cette expérimentation innovante de concomitance des écritures. À la différence de Philippe Boesmans, Francesco Filidei a une approche de la musique non pas scénique mais plutôt abstraite et métaphysique, à partir de laquelle il prend le risque de composer et d'improviser quotidiennement lors des ateliers.

Cinq ateliers d'une semaine ont eu lieu entre janvier et mai 2017 ; un sixième est prévu en 2018, ainsi que des auditions. Leurs seuls préalables ont été l'élaboration d'un synopsis par Pommerat et des recherches dramaturgiques pour déterminer une époque et une atmosphère (la nouvelle de Zamiatine est transposée dans les années 1950). La plupart de ces séances d'écriture textuelle et musicale commencent par la lecture de la première version d'une scène que Joël Pommerat vient

Au monde, musique de Philippe Boesmans, texte et mise en scène Joël Pommerat, direction musicale Patrick Davin, Opéra-Comique, 2015. © Bernard Michel Palazon/CDDS Enguerand. (Philippe Sly, Ruth Olaizola)

d'écrire et que Francesco Filidei découvre le jour même. La lecture permet d'entrer dans le sens de la scène et la prosodie française, de déterminer une rythmique, d'élaborer une première forme musicale, de débattre du choix de certains mots, de coupes ou répétitions à essayer qui provoquent plusieurs réécritures immédiates avant la proposition d'une première ligne de chant qui engendre à son tour de nouvelles modifications textuelles, jusqu'à aboutir à une première maquette de la scène. Filidei écrit «en direct» ou donne les notes à la volée aux chanteurs, qu'il accompagne parfois lui-même au piano. La violoncelliste improvise sons et lignes de basse sous sa direction.

Les premiers ateliers ont permis de choisir le timbre de voix de chaque personnage, de réfléchir à l'hypothèse d'un chœur, à celle d'un orchestre ou d'un ensemble. Avoir accès à la musique au fur et à mesure qu'elle est écrite est une nouveauté importante pour Joël Pommerat (qui ne lit pas la musique). Le chant modifie la perception du texte: à l'écoute, les yeux fermés, il opère des changements de manière plus sensible et sereine. Il décrit les déplacements et donne la durée des actions scéniques. La scène chantée est minutée. Elle est enregistrée, parfois réécoutée le lendemain ou entièrement reprise. Textes corrigés et premières partitions sont finalement archivés dans des dossiers qui serviront de base à Francesco Filidei pour développer les parties de l'orchestre. Repentirs et réécritures se produisent d'un atelier à l'autre. Lors du deuxième atelier, par exemple, Pommerat a modifié la structure narrative de son synopsis, poussant Filidei à composer une nouvelle première scène.

Contrairement à la démarche qu'il a développée avec ses acteurs, avec et pour lesquels il écrit (et sans lesquels, de

manière fantasmatique, la pièce ne pourrait pas exister même si le texte publié peut être investi par d'autres), ce livret n'est pas écrit avec ses futurs interprètes. Mais la présence des chanteurs ayant participé aux ateliers a permis d'intégrer de la vie à l'écriture, de faire respirer la musique, et d'appréhender concrètement non seulement le rapport des voix entre elles mais aussi la relation entre les corps afin de préciser peu à peu les critères d'une distribution à la fois vocale et théâtrale. Au printemps, la musique de Francesco Filidei sera enregistrée par un orchestre afin que Joël Pommerat puisse travailler sa mise en scène avec des acteurs avant le début officiel des répétitions. On retrouve une fois encore dans ce processus l'importance de la liberté et du temps de création, revendiqués par Joël Pommerat depuis ses débuts.
Ces trois collaborations sont amenées à se prolonger sous de nouvelles formes : un conte avec Oscar Bianchi, après plusieurs ateliers exploratoires pour un « opéra sans paroles » *(Le Couloir)*, un livret qu'il écrirait sans le mettre en scène pour Francesco Filidei *(César)*… Le détour par l'opéra pousserait-il Joël Pommerat à finalement dissocier texte et scène ?

« Faire une forme d'opéra qu'on pourrait aller voir comme on va au théâtre »

ENTRETIEN AVEC PHILIPPE BOESMANS

MARION BOUDIER : Dans un récent entretien sur *Pinocchio,* tu rapproches la collaboration avec un auteur et metteur en scène vivant d'une forme de « communion »[11]. Quelles formes a pris la collaboration avec Joël Pommerat pour *Au monde* et *Pinocchio* ?

PHILIPPE BOESMANS : Joël et moi avons travaillé longtemps et beaucoup parlé. Et quand ce travail a été terminé, j'ai ressenti un manque, car on se parlait au moins deux fois par semaine, parfois pour une toute petite phrase ! Il m'envoyait aussi des SMS et des mails pour me faire des propositions, pour un mot, un bout de phrase. Pour moi, c'était toujours par rapport au chant que se posaient les problèmes : certaines phrases ou mots sont difficilement chantables. On a fait *Au monde* et *Pinocchio* de cette manière, en communicant très régulièrement, parfois quotidiennement. Ce qui était facile pour moi, c'était que les pièces existaient au préalable : il y avait une forme, un cadre, comme lorsque j'ai travaillé sur des pièces classiques (Shakespeare, Strindberg). Ces pièces appartenaient déjà à l'histoire du théâtre puisqu'elles avaient déjà été beaucoup jouées. C'était comme travailler sur du répertoire, mais j'avais la chance d'avoir l'auteur lui-même pour l'adaptation. Auparavant, j'avais travaillé avec Luc Bondy qui s'occupait des adaptations, mais travailler directement avec l'auteur est encore plus précis. Un simple mot peut tout changer. Joël savait exactement ce qu'il voulait. Parfois, je lui proposais des changements qu'il acceptait ou non. Il n'y a jamais eu de querelle d'interprétation entre nous. Il s'agissait de chercher ce qui serait le plus juste pour nous deux, pour Joël, le sens, et pour moi, la musique. Cette question du sens, le sens général mais aussi celui des petites choses dites, est très importante pour Joël. Nous avons gardé plus ou moins les mêmes scènes, le même écoulement pour *Au monde* et pour *Pinocchio,* tout en resserrant parfois deux scènes en une. Je savais comment la musique allait se développer, j'en avais une vague idée, qui devenait de plus en plus précise à chaque fois que je recevais un nouveau texte de Joël. Mais il me fallait questionner à nouveau cette idée et ne pas aller trop vite.

M.B. : Collaborer avec un auteur vivant, est-ce une manière de rompre la solitude que j'imagine être celle du compositeur ?

PH.B. : La solitude est là quand on écrit. Ce que Joël me donnait, c'est un nouvel élan à chaque fois. Il me parlait avec enthousiasme, il jouait presque sa pièce pour moi ! C'est très important de le dire : Joël me donnait toujours l'énergie parce qu'il était dans la situation de la pièce, dans la psychologie des personnages. Il me disait sa pièce

11– Philippe Boesmans, « La Verità in cimento », programme de *Pinocchio,* festival d'Aix-en-Provence, 2017.

avec beaucoup d'intensité et cela m'aidait pour trouver la musique. Ce qui est formidable à présent, c'est la possibilité donnée à Joël et Francesco Filidei de travailler avec des musiciens dès le début. Je ne pourrais pas travailler de cette manière, pas aussi vite. J'ai besoin de solitude pour intégrer le texte et pour écrire quelque chose. Les gens me disent que c'est facile, que j'écris naturel. Mais ce n'est pas du tout facile, je cherche le naturel et pour le trouver il me faut du temps.

M.B. : Joël et toi écrivez tous les deux en écho ou en palimpseste avec l'histoire littéraire ou musicale (Tchekhov et Maeterlinck dans *Au monde,* Ambroise Thomas dans *Pinocchio*). Ce lien au passé participe sans doute à ce sentiment de « communion » ?

PH.B. : C'est très important. Je l'ai compris en lisant ses pièces avant de le connaître, et j'ai trouvé que c'était une chose qui me convenait. Sentir Maeterlinck dans *Au monde* me donnait un univers théâtral de référence, je me disais que je pouvais le faire. Ce que j'aime, c'est jouer avec la convention. La fée de *Pinocchio* est colorature, comme toutes les fées d'opéra ! Je connaissais aussi l'image de l'immense robe blanche quand j'ai fait ce choix : cette voix va avec le côté magique et extrême de la fée. Des pièces comme *La Réunification des deux Corées* ne sont pas possibles à l'opéra : les personnages sont peut-être trop modernes, trop cinéma. Je ne sais pas faire chanter ces gens-là tandis qu'avec Ori, par exemple, il y a du mystère. *Pinocchio* fonctionne parce que c'est un conte, il y a du féerique dedans, et même les deux escrocs sont de toutes les époques.

M.B. : Connaissais-tu les spectacles de Joël avant de travailler avec lui ? Quel est ton rapport à la mise en scène ?

PH.B. : J'avais vu les captations de ses spectacles. Quand nous avons été présentés, je connaissais son travail et je lui ai tout de suite dit que cela serait différent à l'opéra, qu'il n'y aurait pas le même rythme. Quand on chante, on est plus lent. Il fallait qu'il l'accepte dès le départ, sinon on n'aurait pas pu travailler ensemble. Mais il avait déjà une expérience de l'opéra grâce à Oscar Bianchi. Il savait comment se monte un opéra, quel est le processus : répétitions musicales avec piano, puis mise en scène avec piano, orchestre seul, italienne orchestre avec chanteurs assis, et enfin tous ensemble avec la mise en scène, mais à ce moment, c'est le chef d'orchestre qui a tous les pouvoirs. Le metteur en scène travaille au moment des répétitions avec piano. En général, quand tout se passe bien, il y a tout de même des discussions avec le chef, et cela se passait très bien avec Emilio Pomarico, qui se montrait très concerné par la pièce et le théâtre de Joël. Nous avons pu faire des petits changements, par exemple allonger un silence pour faire mieux passer le sens voulu par Joël. Après la première, on peut encore améliorer les choses. Il y a un regard très présent de la part de Joël, qui continue à faire des notes aux chanteurs. En ce moment, je suis un peu inquiet à cause de la reprise de *Pinocchio* à Bordeaux, avec un changement de distribution et d'orchestre. Je vais y aller pour la musique mais aussi pour la mise en scène. Ce n'est pas moi qui donne les indications scéniques bien sûr, mais je vois bien que lorsqu'une chose ne marche pas musicalement, elle ne marche pas non plus dans la mise en scène.

M.B. : Est-ce que l'importance de la musique dans *Au monde* (play-back de la Femme étrangère jouée par Ruth Olaizola) ou la présence des instruments sur la scène de *Pinocchio* t'ont influencé ?

PH.B. : Dès que j'ai vu des spectacles de Joël, j'ai trouvé que la musique était bien faite. Mais je n'ai rien repris de cela. C'est de la musique de spectacle, ce n'est pas de la musique d'opéra. Dans *Au monde,* nous avons gardé un play-back interprété par la même comédienne et j'ai choisi *My way* qui rentrait mieux dans ma langue musicale. Pour la scène du cabaret dans *Pinocchio,* il faut évidemment de la musique, mais je n'ai pas choisi le même style que dans le spectacle : j'ai écrit une chanson dans le style napolitain. J'ai proposé également à Joël qu'il y ait un orchestre sur scène, ce sont les musiciens ambulants qui font partie de la troupe. Ils jouent souvent de la musique improvisée, comme on en entend sur les grandes places à Venise ou dans des petits cirques. Si d'autres musiciens jouent la partition, il pourront improviser aussi en respectant le début et la fin que j'ai écrits.

M.B. : La collaboration avec Joël a-t-elle modifié ton rapport à l'opéra ?

PH.B. : Oui, je pense que cela m'a aidé à aller dans une direction que je recherchais, à aller vers un opéra qui est plus proche du théâtre, plus proche des textes. C'est une chose que je voulais faire avant, avec *Julie,* par exemple. Quand j'ai vu le théâtre de Joël, je me suis dit qu'avec lui sans doute je pourrais arriver à faire une forme d'opéra qu'on pourrait aller voir comme on va au théâtre. On va voir *Au monde* à l'opéra comme une pièce de théâtre : il n'y a pas d'ouverture, ça commence tout de suite, les gens se mettent à chanter au lieu de parler et on les comprend. On comprend 90 % du texte, ce qui est beaucoup à l'opéra. Souvent, à l'opéra, on ne comprend pas, les amateurs connaissent déjà le livret, et en plus c'est surtitré. Cette fois, je pense qu'on peut entendre tout de suite ce qui est dit dans le chant. On travaille tellement sur le sens des phrases avec Joël qu'il ne faut pas cacher ce sens, il faut qu'on l'entende, qu'on le comprenne le mieux possible.

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

ENTRETIEN AVEC FRANCESCO FILIDEI

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

FRANCESCO FILIDEI : 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.

M.B. : Que t'apportent vos ateliers à l'Opéra-Comique ? Qu'en gardes-tu ?

F.F. : 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 1950 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.

M.B. : 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 ?

F.F. : 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 par 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.

M.B. : 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 ?

F.F. : 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.

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

F.F. : 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.

M.B. : 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 ?

F.F. : Une partie de ma production a un aspect théâtral, mais ce n'est pas du théâtre. Le bruit des assiettes sera 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.