

Philippe Boesmans dévoile ses recettes d'opéra

LE MONDE | 12.03.05 | 12h03 • Mis à jour le 19.03.05 | 19h57

Fait exceptionnel dans le monde de l'opéra où la création prend souvent l'allure d'une aventure sans lendemain, le Théâtre royal de la Monnaie, à Bruxelles, s'est attaché un compositeur en résidence depuis vingt ans : Philippe Boesmans. Ce Belge, né en 1936, ne travaille plus qu'avec un seul librettiste - metteur en scène, le Suisse Luc Bondy. Mieux, les ouvrages lyriques qu'ils ont signés ont fait une carrière européenne et ont été publiés sur disques. Philippe Boesmans raconte au Monde la genèse de *Julie*, son dernier opéra, créé à Bruxelles et programmé à Aix-en-Provence en juillet.

***Julie*, d'après *Mademoiselle Julie*, d'August Strindberg, est le quatrième opéra que vous écrivez en collaboration avec Luc Bondy après *Le Couronnement de Poppée* (1989), *La Ronde* (1993) et *Le Conte d'hiver* (1999). On ne change pas une équipe qui gagne ?**

Entre Luc Bondy et moi, *Mademoiselle Julie* est une vieille histoire. Et puis j'avais envie de revenir à une forme plus concentrée et intimiste après l'ampleur des moyens déployés dans la grande fresque shakespearienne du *Conte d'hiver* (chœurs, grand orchestre et ballet). Quand le Théâtre de la Monnaie, relayé par les Wiener Festwochen et le Festival d'Aix-en-Provence, nous a passé une nouvelle commande, Strindberg s'est imposé.

Le travail a commencé comme d'habitude par un voyage - cette fois à Naples. Pas pour travailler, mais pour parler de beaucoup d'autres choses, laisser infuser. Puis on est rentrés, et Luc s'est mis au livret. Le reste s'est passé par téléphone, par fax, de discussions en ajustements, au fur et à mesure que je recevais le texte.

Comment votre musique est-elle venue se greffer sur le livret ?

J'avais des idées musicales, une couleur générale dans la tête. J'écris au crayon, cela permet l'erreur ou l'acte manqué. La main va parfois plus vite que la tête. Je retouche peu. Chez moi, la composition se fait par prolifération. Je travaille une scène et prévois ce que je dois réserver pour la suite.

L'opéra demande l'élaboration d'un processus de mémoire avec lequel il faut justement composer. Ecrire consiste à préciser des idées, avec patience. La force de composer, c'est cette patience. *Julie* m'a pris deux ans de travail pour une heure et quart de spectacle. Il faut maîtriser cette durée et ce temps.

Qu'est-ce qui, dans *Julie*, a suscité votre création ?

L'élément déclencheur a été le trouble dans lequel m'a plongé la pièce. L'écueil venait de ce que *Julie* peut être perçue comme une pièce misogyne - du genre : toutes les femmes sont hystériques. Il faut donc la tirer vers un personnage victimaire qui marche au suicide de manière sacrificielle. Je n'ai pas voulu faire un opéra sur l'affrontement entre les personnages, mais sur l'histoire de cette fille détruite par le passé de ses parents et qui porte en elle une douleur et une colère.

La musique est cette permanence du passé, des sons très doux, comme un lointain rappel des ancêtres. Et puis il y a des moments de tendresse, où on se dit que tout aurait pu prendre un autre chemin que celui de la violence. La musique ajoute une utopie. Son rôle est d'ouvrir tous les champs, de révéler ce qui n'est pas dit, de dire la vérité sur le mensonge.

Les moyens musicaux volontairement réduits de l'opéra - trois solistes vocaux et dix-huit

instrumentistes - sont-ils liés au huis clos de la pièce ?

Pas seulement. Pour moi, ce qui domine est la narration et son intelligibilité. C'est pourquoi Julie et Jean, respectivement mezzo-soprano et baryton, ont des tessitures proches de la voix parlée. Pour que tout soit compréhensible, j'ai écrit préférentiellement dans le registre médium des voix, réservant l'aigu à des répétitions de phrases.

Quant à l'orchestre, il s'agit plutôt d'un ensemble de solistes, où chacun a un rôle déterminé. Quelques sons, synthétiques, sont fondus dans l'ensemble, mais il n'y a pas d'électronique. Pour moi, l'opéra doit utiliser les moyens naturels de l'opéra.

Ramené à un tiers de la longueur de la pièce, le livret doit aller à l'essentiel. Trop de poésie rend la musique superflue. Et puis il faut aussi se méfier des connotations.

Par exemple, quand Jean et Julie vont faire l'amour, on a décidé de supprimer les chants grivois des fêtards dans la cuisine. Trop expressionniste : cela aurait rappelé *Wozzeck* d'Alban Berg. C'est donc la musique seule qui se charge de signifier symboliquement un orage, comme dans les opéras de Rossini !

Avez-vous besoin d'être dans un état particulier pour composer ?

Oui. Pour cela, il faut se mettre dans un certain état de contention, le provoquer. Parfois, je me mets au piano avec les préludes et fugues de Bach. Je joue comme je n'oserais jamais jouer devant quelqu'un, avec de la pédale partout, des rubatos. C'est une technique pour se rendre disponible. Je ne parle pas d'inspiration, mais de porosité.

Je compose souvent tôt le matin, avant le passage du facteur, avant le stress. L'art passe nécessairement par l'émotion, et j'ai besoin de pouvoir sentir chaque personnage, besoin d'un minimum d'osmose pour que la catharsis fonctionne. J'ai remarqué que les meilleurs passages sont souvent ceux dont je me dis : "*Non, tu ne peux pas écrire ça !*" Et puis je passe à l'acte, non sans avoir vaincu une résistance. Parfois, il m'arrive de pleurer. J'écris et je pleure, parce que j'aime *Julie*. Ce sont des larmes de compassion. Rien de narcissique. On écrit surtout pour les autres.

Est-ce pour cela que l'opéra occupe une place prépondérante dans votre œuvre ?

L'opéra est redevenu pour moi la voie royale. Dans les années 1960, le postsérialisme a donné de très belles œuvres, dont le manque assumé d'expressivité rejoignait une certaine négation de la vie. On était dans la déstructuration. Certains compositeurs sont allés très loin dans le bruit et la complexité. Mais la musique elle-même en mourait.

Quand on écrit un opéra, il faut pouvoir être triste ou joyeux, raconter une histoire. Cette esthétique-là ne le permettait pas. Mais quelque chose a resurgi. Peter Eötvös, par exemple, après avoir été dans la mouvance de Stockhausen, a fait ce chemin dans son opéra *Trois sœurs*, d'après Tchekhov. Je cherche cette voie. Une partie de l'avant-garde ainsi que le grand public aiment mes opéras. Pour les autres, j'ai peut-être trahi quelque chose, et les idéologues me désigneront sans doute comme post-moderne. Mais la musique n'est pas un combat. On écrit avec ce qu'on est, avec sa culture, et aussi avec l'histoire de la musique.