

« Composer avec ce qui existe » : Philippe Boesmans, né en 1936.

Cécile Auzolle

Agrégée de musique, Cécile Auzolle est maître de conférences HDR au Département de musicologie de l'Université de Poitiers depuis 2000. Elle y enseigne l'histoire, l'esthétique, l'analyse de la musique et de l'art lyrique du XIXe au XXIe siècles. Ses travaux de recherche portent sur l'esthétique de l'opéra notamment en France (*La création lyrique en France depuis 1900*, 2015), le compositeur français Daniel-Lesur (*L'œuvre de Daniel-Lesur*, 2009 ; *Regards sur Daniel-Lesur, compositeur et humaniste*, 2009), le compositeur belge Philippe Boesmans (*Vers l'étrangeté ou l'opéra selon Philippe Boesmans*, 2014 ; *Philippe Boesmans, un parcours dans la modernité*, 2017) et l'auteur de spectacles français Joël Pommerat. Chercheuse au Criham (Universités de Poitiers et Limoges), elle est également associée à l'IREMus (UMR CNRS-Paris Sorbonne-BnF) pour le dépouillement et la valorisation des archives de La Péniche-Opéra.

Séduit par l'avant-garde sérielle dans les années 1950 et 1960, Philippe Boesmans, compositeur belge né en 1936, intègre pourtant rapidement la référence aux musiques du passé à travers trois gestes compositionnels : l'écriture en palimpseste, les libres réminiscences et les citations assumées. Si cette attitude est perceptible dès ses débuts, l'opéra lui offre un terrain particulièrement fertile en particulier *La Passion de Gilles* (1983), *Le Couronnement de Poppée* (1989), *Reigen* (1993), *Wintermärchen* (1999), *Yvonne, princesse de Bourgogne* (2009) et *Au monde* (2014).

Philippe Boesmans, opéra, palimpseste, citation, référence, passé, XXe siècle, XXIe siècle

Philippe Boesmans, a belgian composer born in 1936 and close to serialist avant-garde in the 1950's and 1960's, develops three ways of including music of the past in his work. Showing a way of composing in palimpsest, his operas *La Passion de Gilles* (1983), *Le Couronnement de Poppée* (1989), *Reigen* (1993), *Wintermärchen* (1999), *Yvonne, princesse de Bourgogne* (2009) and *Au monde* (2014) are freely reminiscent of the whole western music history and take quotations on their own.

« On me dit souvent, et peut-être parfois malignement que ma musique ressemble toujours à quelque chose d'autre. Mais une bonne musique ne ressemble-t-elle pas toujours à quelque chose ? Sinon elle ne ressemblerait à rien ! (*rires*) Ce qui voudrait dire qu'elle n'a pas de sens. »

Philippe Boesmans, p. r. p. Serge Martin, *Philippe Boesmans, entretiens et témoignages*, Sprimont, Margaga, 2005 p. 56.

En musique, l'emprunt est une pratique séculaire. Il peut apparaître note à note, décidé, revendiqué comme l'auto-citation par Mozart de l'air « *Non più andrai* » des *Noces de Figaro* dans *Don Giovanni* (II, 13), affleurer sous forme de réminiscence comme la chanson « Nous n'irons plus au bois » dans *Jardins sous la pluie* de Debussy, faire explicitement référence à un

domaine antérieur ou étranger à l'oeuvre comme la citation de l'air « Je crains de lui parler la nuit » de *Richard Coeur-de-Lion* de Grétry dans *La Dame de Pique* de Tchaïkovski, être assumée mais réinterprétée comme la musique populaire dans les *Symphonies* de Gustav Mahler, voire éclore sous forme de pastiche comme l'air du ténor italien au premier acte du *Rosenkavalier* de Richard Strauss. De nombreuses techniques musicales utilisent de près ou de loin l'emprunt : les paraphrases, les parodies, les pastiches, les variations, les transcriptions, les vaudevilles ou encore les timbres. En fait, toute oeuvre musicale contient intrinsèquement des éléments appartenant au passé, à commencer par les formes de langage, en l'occurrence le système harmonique, la métrique, les courbes mélodiques, les choix d'instruments, d'instrumentation et d'orchestration. Roland Barthes exprime parfaitement ce phénomène au sujet des textes littéraires, montrant que toute écriture est en réalité une forme de réécriture et, partant, posant les fondements de l'intertextualité :

Le texte redistribue la langue (il est le champ de cette redistribution). L'une des voies de cette déconstruction-reconstruction est de permuter des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré, et finalement en lui : tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets ¹.

On peut en dire autant de la musique, et la philologie musicale s'est employée à traquer ces citations, ces emprunts d'une oeuvre à l'autre, depuis les origines de la musique occidentale jusqu'à aujourd'hui². Mais on peut aussi le dire de tous les arts, car la création artistique obéit inmanquablement à un échange entre la tradition, par absorption, et l'innovation, par transformation.

Examinons à ce propos la démarche compositionnelle du compositeur Philippe Boesmans, né en 1936. Dès 1983, Célestin Deliège souligne cette prégnance de la référence au passé dans le geste compositionnel boesmansien et il analyse finement la question du rapport des compositeurs du XX^e siècle à la tradition, reconnaissant ceux qui savent en jouer « son refus n'étant jamais possible quand le message postule un aboutissement esthétique »³ et pourfendant ceux qui prétendent s'en affranchir « dans des cas qui laissent néanmoins place à une célébrité de circonstance, [...] le sensationnel venant ici se substituer à une recherche d'authenticité »⁴.

À l'écoute de deux extraits de l'acte I (scène 6) puis de l'acte III (scène 1) de *Yvonne, Princesse de Bourgogne*⁵, on reconnaît tour à tour un peu d'Offenbach, un zeste de musique Klezmer et un écho du motif du Walhalla de la *Tétralogie* de Wagner. Réminiscence ? Pastiche ?

¹ Roland Barthes, « Texte (Théorie du) », *Encyclopædia Universalis*, vol. XV, 1973, p. 1015.

² Par exemple Raphaëlle Legrand, « Rameau des villes et Rameau des champs : itinéraires de quelques mélodies ramistes, de la bergerie au vaudeville », *Musurgia. Analyse et pratique musicales*, n° 1, 2002, p. 7-18.

³ Célestin Deliège, « De l'écoute à l'argument », dans *Philippe Boesmans*, Bruxelles, Beba, 1983, p. 5-22.

⁴ *Ibid.*

⁵ Opéra en trois actes de Philippe Boesmans sur un livret de Luc Bondy et Marie-Louise Bischofberger d'après l'oeuvre éponyme de Witold Gombrowicz (1958), créé à l'Opéra de Paris en 2009 (CD Cypres CYP 4632, CD 1 plage 1 de 26'32 à 26'45 ; CD 3 plage 1 du début à 2'18).

Citation ? L'amateur d'opéra averti reconnaît ce dont il a préalablement la connaissance et contextualise la citation dans l'opéra auquel il est en train d'assister. Le mélomane devine une référence. Quant à l'auditeur néophyte, il perçoit une rupture de ton, de langage, de forme d'expression musicale, qui peut lui donner l'impression d'un collage, d'un patchwork, d'un ensemble musical composite, comme l'explique Bernard Focroulle :

Dans Yvonne, ce qui me convainc c'est la capacité de Philippe à travailler des objets trouvés. Il prend des lieux communs et les travaille sur une fausse intimité qui permet au spectateur de rentrer dedans et de mesurer l'aspect ironique ou satirique de la pièce⁶.

En effet, ces bribes plus ou moins clairement identifiées atteignent la mémoire du spectateur et le placent dans une position de connivence privilégiée avec le compositeur et avec la substance-même de l'oeuvre. Ainsi se produit une appropriation intime qui est sans doute la clé de l'universalité de Boesmans et de son succès.

Comment Philippe Boesmans a-t-il adopté cette démarche ?

Son itinéraire musical est pour le moins singulier. Né en Flandre mais acquis à la culture francophone à l'adolescence, il souffre de tuberculose jusqu'à la fin des années 1950. Devant rester alité pendant de longues périodes, il ne reçoit que peu de formation musicale en dehors du piano au Conservatoire de Liège, mais il écoute en permanence la radio. Autodidacte par nécessité, il développe alors des dons d'improvisateur aussi bien au clavier que sur le papier à musique ainsi qu'une exceptionnelle mémoire musicale. Bilingue et vivant à Bruxelles dans les années 1960 et à Liège dans les années 1970, il est programmateur pour le Troisième Programme de la radio belge de 1961 à 1986. Il continue ainsi à écouter chaque jour des heures de musique et compose aussi de nombreuses musiques de scène et d'illustrations pour des pièces radiophoniques. La plupart du temps, ces compositions sont pensées sur le mode du pastiche – citons notamment une orchestration du *Beggar's opera* en 1964 dont il reprend des éléments dans *Le Couronnement de Poppée* 25 ans plus tard.

Boesmans participe également aux courants d'avant-garde des années 1960, notamment, le post-sérialisme sous l'influence d'Henri Pousseur avec des œuvres comme *Differencias* (1959), *Cassation* (1962-63), *Sonances* (1963-67) et *Étude* (1965). Dans les années 1970, il se laisse tenter par le théâtre musical toujours dans le sillage de Pousseur, mais aussi de Luciano Berio ou de Karlheinz Stockhausen. Ce sont *Upon la-Mi* (Prix Italia 1971) sur un extrait du dictionnaire musical Grove, *Evil Flowers* (1971), autofiction filmée le mettant en scène aux côtés d'une chanteuse de variétés jouant aussi le rôle d'une musicologue et de différents acteurs du monde musical de l'époque avec insertions de plusieurs pièces musicales, et *Attitudes* (1977) où il persifle, entre autres, les clichés du sérialisme. Toutefois, il est sensible aux doutes d'André Souris, personnalité marquante et avertie de la vie musicale belge, concernant la notion d'avant-garde, de progrès, de modernité :

⁶ Cité dans Cécile Auzolle, *Vers l'étrangeté, ou l'opéra selon Philippe Boesmans*, Arles, Actes Sud, 2014, p. 258. Pour s'en convaincre : https://www.youtube.com/watch?v=4AX_fYJcw8Q Philippe Boesmans, *Yvonne princesse de Bourgogne*, air de la Reine par Mireille Delunsch dans la production de l'opéra de Paris, 2009.

La complexité était une vertu mais je sentais qu'il fallait sortir du chromatisme total car quand tout est complexe, tout devient simple car plus rien ne se passe. C'est le grand défaut de la musique sans tensions ni détentes, en réaction contre trop d'émotion. Très vite, j'ai voulu ouvrir les choses pour construire une dramaturgie ⁷.

Deliège caractérise ainsi magistralement la marque de Boesmans :

Héritière d'une grammaire tonale abandonnée et d'un sérialisme qu'elle n'assume plus, l'écriture engendre des modalités ambiguës qui n'intègrent aucun modèle. Mais ayant refusé le modèle, l'auteur se donne des cibles : il donne en représentation des souvenirs qu'il entend choyer ⁸.

Au début des années 1980, Gerard Mortier lui commande son premier opéra *La Passion de Gilles* sur un livret de Pierre Mertens⁹. Mise en scène par Daniel Mesguich, l'œuvre est créée en octobre 1983 à La Monnaie de Bruxelles, quelques semaines avant *Saint-François* d'Olivier Messiaen à l'Opéra de Paris. *La Passion de Gilles* est incontestablement à verser au tribut des œuvres emblématiques qui ont permis la renaissance de l'opéra, après trente ans de purgatoire au nom de l'obsolescence d'un genre entaché de références bourgeoises¹⁰ dans un Occident en rébellion contre la pensée réactionnaire. Claude Ledoux souligne « la profonde filiation de cet opéra au XIX^e siècle par "l'emploi de ses clichés", mais de son appartenance au XX^e siècle par la recherche d'un nouveau langage intégrant de manière logique des éléments du passé »¹¹. Dès lors, on peut se demander à quelle logique répond Philippe Boesmans lorsqu'il ne refuse pas le recours à des formes et formules héritées de l'histoire et comment il construit son langage personnel sur cette acceptation. Construire un langage : en effet, *La Passion de Gilles* marque un tournant décisif dans la carrière de Philippe Boesmans ; depuis, il est l'auteur de sept œuvres lyriques composées en collaboration avec Luc Bondy ou Joël Pommerat et représentées sans discontinuer sur les plus grandes scènes européennes¹², preuve, s'il en est, que son langage touche le public. Il s'agit de la réécriture du *Couronnement de Poppée* (Bruxelles, Monnaie, 1989 ; nouvelle version intitulée *Poppea e Nerone*, Madrid, Teatro Real, 2012), *Reigen* (Bruxelles, Monnaie, 1993), *Wintermärchen* (Bruxelles, Monnaie, 1999), *Julie* (Bruxelles, Monnaie, 2005), *Yvonne, princesse de Bourgogne* (Paris, Opéra national, 2009), *Au monde* (Bruxelles, Monnaie, 2014). Il prépare actuellement une nouvelle création avec Joël Pommerat sur son *Pinocchio*, une commande du Festival d'Aix-en-Provence pour 2017.

Philippe Boesmans est donc l'un des compositeurs d'opéra majeurs du tournant des XX^e et XXI^e siècles, dont l'œuvre questionne la pertinence d'une notion d'art « en progrès ». En effet, il

⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁸ Célestin Deliège, *op. cit.*

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=9FJXX3B1bso>. Vidéo produite par La Monnaie en 2016 sur les débuts de Philippe Boesmans à l'opéra.

¹⁰ Theodor W. Adorno, « L'Opéra bourgeois » [1955], dans *id.*, *Figures sonores. Écrits musicaux I*, Genève, Chêne-Bourg, 2006, p. 21-32.

¹¹ Claude Ledoux, « L'opéra des ambiguïtés », dans *Philippe Boesmans, op. cit.*, p. 77-90.

¹² Voir Marion Quintard, *Programmation et réception des opéras de Philippe Boesmans de 1983 à 2014*, mémoire de Master 2 sous la direction de Cécile Auzolle, Université de Poitiers, 2015. Outre La Monnaie de Bruxelles, citons l'Opéra de Paris, le théâtre du Châtelet, l'Opéra de Lyon, l'Opéra de Montpellier, le Festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence, le Liceo de Barcelone, le Teatro Real de Madrid, les opéras de Stuttgart, Braunschweig, Aix-la-Chapelle et Amsterdam.

s'inscrit aux dires de certains¹³ dans une perspective résolument post-moderne alors qu'il revendique une liberté qui ne se rattache à aucune posture et dénonce cette étiquette :

La question n'est évidemment pas de savoir si l'on est post-moderne ou pas : ce terme n'a d'ailleurs pas été inventé par des créateurs. Beaucoup de compositeurs, dont moi-même, ont été post-modernes avant que cette notion existât¹⁴.

Car les années 1980 voient la renaissance de l'opéra, genre artistique vieux de plus de quatre siècles, sous des formes directement héritées de son histoire. L'expressivité qui caractérise alors les œuvres est qualifiée de post-moderne¹⁵ et annonce une attitude de plus en plus décomplexée des compositeurs à l'égard de traditions qu'il n'est plus nécessairement convenu de refuser. Il s'agit donc en musique bien plus de reconnaissance du passé¹⁶ que d'ultra-modernité¹⁷ ou encore d'esthétique cumulative¹⁸. Les catégories définies par Jonathan Kramer¹⁹ peuvent partiellement cerner l'esthétique boesmansienne, notamment son utilisation de l'ironie, son mélange des sonorités du passé et du présent, son acculturation de musiques populaires (accordéon, jazz, rock, chanson) dans un genre savant (opéra), son introduction de citations et son inanalysabilité selon les critères communs de la musicologie descriptive, notamment en termes de construction et d'harmonie.

Alors, pour Boesmans, que signifie « composer avec le passé » ?

Il puise son inspiration « dans la musique qui existe » comme il le dit lui-même, tissant au fil des œuvres lyriques ou instrumentales les allusions à toute l'histoire de la musique occidentale depuis le plain-chant jusqu'aux sérialistes, au jazz ou à la variété, dans « un présent gros du futur et plein du passé »²⁰. Cependant son langage reste éminemment personnel, adossé à la virtuosité de ses orchestrations et à un sens inné de l'architecture du temps musical. Son travail avec les interprètes de ses œuvres nourrit sa démarche : il ne violente jamais les modes d'émission, de phrasé et les contingences physiologiques liées à l'instrument ou à la voix, s'inscrivant dans la lignée des grands instrumentateurs, notamment Berlioz, Ravel ou Messiaen. D'œuvre en œuvre, son écriture devient de plus en plus homogène, naissant d'un geste fondateur, mélharmonie ou réservoir d'où découle toute la composition à venir. La musique de Boesmans questionne le sens

¹³ Par exemple, en février 2012, la séance du festival « Musique en images » à l'auditorium du Louvre s'intitulait « Rencontre avec Philippe Boesmans, le post-moderne ».

¹⁴ Philippe Boesmans, « S'approcher de l'être humain », *La Ronde, L'Avant-scène opéra*, n° 160, juillet-août 1994, p. 92.

¹⁵ Nicholas Till, « Modernity, Modernism, and the aporias of opera », dans Giordano Ferrari (dir.), *La Musique et la scène. L'écriture musicale et son expression scénique au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 103-114.

¹⁶ Hermann Danuser, « Postmodernes Musikdenken-Lösung oder Flucht? », *Neue Musik im politischen Wandel: fünf Kongressbeiträge und drei Seminarberichte*, dans H. Danuser (dir.), Mainz & New York, Schott, 1991, p. 56-66 et Charles Jencks, *What is Postmodernism?*, Londres, Academy Editions, 1996.

¹⁷ Ihab Habib Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literatur*, New York, New York University Press, 1971 et Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

¹⁸ Hervé Lacombe, *Géographie de l'opéra au XX^e siècle*, Paris, Fayard, 2007.

¹⁹ Jonathan Kramer, « The Nature and Origins of Musical Postmodernism », dans Judith Lochhead, Joseph Aunder (dir.), *Postmodern Music/Postmodern Thought*, New York, Routledge, 2002, p. 13-26.

²⁰ Michel Maffesoli, *L'Ordre des choses. Penser la post-modernité*, Paris, CNRS Editions, 2014.

de son inscription dans une histoire musicale protéiforme qui voit à la fois le mélange des genres et le retour à des formes séculaires, voire l'élaboration d'une contre-culture²¹.

Trois attitudes caractérisent l'utilisation du passé dans le geste compositionnel de Boesmans : l'écriture en palimpseste, les libres réminiscences et les citations assumées.

L'écriture en palimpseste est la première marque de l'attention de Boesmans au passé. À ses débuts, il n'est pas question de distance ou d'ironie, une posture qu'il généralise à partir de *Reigen* (1993) mais dont on perçoit les prémices dans sa production depuis les années 1970. La musique du passé est sa culture, son terreau, il ne cherche pas à la nier, à la renier. Il ne croit pas au pouvoir des avant-gardes, à la toute-puissance de l'inouï, de la nouveauté ou du progrès, même s'il s'est laissé tenter par l'abstraction sérielle à ses tous débuts. D'une part il s'appuie sur des bribes du passé en lui donnant la couleur du présent comme dans *Résurrection altérée* (1972) d'après une pièce d'orgue ancienne, dans les *Dowland' Songs* (1986), ou encore dans *Le Couronnement de Poppée* (1989). D'autre part il rend un hommage discret mais perceptible au passé en prenant pour matériau fondamental des éléments qui viennent de l'histoire : la quinte fondatrice de *Upon la-mi* (1970) issue d'une pièce anonyme anglaise pour orgue du XVI^e siècle *Upon La Mi Ré*, la pièce pour orgue *Fanfare II* d'après le « Kyrie » de la *Messe* de Machaut (1972), l'utilisation d'un refrain apparentant la structure de *Sur mi* (1973) à la forme du rondo, le chant catalan « Els segadors » qui fonde *Gloses* pour orgue et ensemble instrumental (1974), le recours assumé au genre du concerto pour ses œuvres pour piano (1978) et violon (1979) lui permettant un lyrisme assez étranger aux mœurs compositionnelles de l'époque, ou encore la construction de son opéra *La Passion de Gilles* (1983) sur l'intervalle de triton, « *diabolus in musica* ». Évidemment, l'utilisation de textes émanant de poètes ou écrivains majeurs et disparus, ancrent aussi son geste artistique dans une logique de filiation, on pense particulièrement à la pièce *Intervalles III* qui s'appuie sur des extraits du poème de Brecht « An die Nachgeborenen », aux *Trakl Lieder* (1986), à *Love and Dance tunes* (1993-95) qui fait alterner des pièces pour piano seul et des pièces pour baryton et piano et des sonnets de Shakespeare, à *L'Eau douce du pardon* (2001) sur des poèmes de Rilke et naturellement à tous ses opéras.

À cet égard, on remarque l'implication profonde de Boesmans dans l'élaboration des livrets de ses œuvres lyriques, dès le début avec Pierre Mertens²². Il a une conscience innée et impérieuse du mot juste et de l'élégance de la phrase chantée. Aussi bien avec le poète belge qu'avec ensuite Luc Bondy sur les auteurs du passé (Schnitzler, Shakespeare, Strindberg, Gombrowicz) puis Joël Pommerat sur ses propres textes de spectacle, il est partie prenante dans l'écriture du livret. Ainsi, non seulement il convoque dans sa musique des éléments ou des gestes du passé, mais il recompose des textes, des voix passées ou présentes pour y apposer sa marque musicale. Il préconise et induit une écriture par nécessité dépouillée, efficace, tout en respectant voire en accusant les particularités de chacun : l'expressionnisme de Schnitzler, la cruauté de Shakespeare, la violence de Strindberg, l'ironie grinçante et surréaliste de Gombrowicz, le trouble de Pommerat.

Par ailleurs, le principe de laisser advenir les réminiscences voire de s'adonner au pastiche pour un effet comique ou sentimental se déploie pleinement dans l'écriture opératique de Boesmans et cela dès *Attitudes*, spectacle musical de 1977 où, comme le note Bernard Focroulle, « on entend des indications publicitaires, des carillons, des rappels de Boogie-Woogie, de valse,

²¹ Pascal Dusapin *et al.*, « Le débat », dans *Les Pouvoirs de la culture*, Actes du forum d'Avignon Culture économie médias 2013, Paris, Gallimard, 2014, p. 146-158.

²² <https://www.youtube.com/watch?v=3qZAMFponek>. Vidéo d'archive (La Monnaie) sur la fabrique de *La Passion de Gilles* (1983).

des souvenirs de musique baroque, des parodies de musique "moderne", des effusions pucciniennes, etc.»²³, ce que l'organiste appelle volontiers des « objets trouvés ». Dans la *Passion de Gilles*, l'ampleur orchestrale ne va pas sans rappeler *Salomé* et *Elektra* de Strauss, tandis qu'au-delà des réminiscences wagnériennes, il propose à la scène 3 de *Reigen* un formidable pastiche de Charpentier sur un choral de Bach, des allusions à *Parsifal* comme à sa propre orchestration du *Couronnement de Poppée* dans le deuxième acte ou encore à l'air du ténor italien du *Rosenkavalier* de Strauss avec l'air de Camillo « Ich träumte jede Nacht » au troisième acte de *Wintermärchen*, d'une kyrielle de compositeurs dans *Yvonne princesse de Bourgogne*. Cette marque de fabrique le précède désormais et il est singulier de relever dans son contrat avec La Monnaie pour la composition de *Julie* que cette fois l'institution exige du compositeur que « la composition musicale sera entièrement originale et qu'il n'introduira, en conséquence, aucune réminiscence ou ressemblance susceptible de violer les droits des tiers »²⁴. *Julie* est une grande réussite, une œuvre de chambre, dense, puissante et, comme toujours profondément troublante. Elle ne recèle que très peu d'allusions mais les contours mélodiques, le traitement des voix et l'originalité des orchestrations permettent immédiatement de reconnaître le style boesmansien, apportant la preuve, s'il en était besoin, que le style de Boesmans ne vient pas de ces emprunts de couleurs à la musique du passé. L'opéra aujourd'hui sur le métier, *Pinocchio*, renoue avec le geste de *Wintermärchen* de convoquer des musiciens d'une autre culture sur le plateau, en l'occurrence un saxophoniste, un accordéoniste et un violoniste jouant dans une esthétique « rom » et trouve sa source dans une mélodie originale composée par Boesmans... dans le style des chansons sentimentales italiennes où l'on entend aussi Bach et Chopin !

Enfin, il utilise parfois des citations. Rappelons d'emblée que Boesmans ne possède aucune bibliothèque musicale et n'a pas non plus l'habitude de les fréquenter. Dès 1971, il emploie certaines de ses œuvres dans le film *Evil Flowers* et notamment *Sonances I* pour deux pianos de 1963, une initiative bienvenue puisque la partition est ensuite perdue et que ce document est tout ce qu'il reste de cette partition fondatrice. Mais on ne peut pas dire que ce procédé relève de la citation, ni même de l'autocitation : il s'agit d'une mise en abyme de ses réalisations comparable à celle qu'effectue Berlioz dans *Lélio ou Le retour à la vie*.

En effet, les citations, toujours orchestrales, sont intrinsèquement dictées par sa mémoire musicale dans l'esprit facétieux qui le caractérise. La première qui lui vient à l'esprit, au moment où il se libère de l'emprise sérielle et accepte de suivre librement sa fantaisie et son désir de provocation. Il s'agit d'une « private joke »²⁵, à savoir l'utilisation du motif du cor de *Siegfried* dans *Upon la-mi*, mais il prend ses distances avec Wagner puisqu'il impose au cor de jouer derrière une porte et qu'il transpose la citation en *La*. La seconde citation assumée est celle de la dernière phrase chantée de *Salomé* de Strauss « *Man töte dieses Weib* »²⁶, érucation finale d'Hérode après la longue scène d'amour entre la princesse et la tête de Iokanaan. Sous la plume de Boesmans, un mot change et l'expressionnisme se mue en farce quand le jeune homme lance un pathétique « *Man töte diese Mücke* »²⁷ au comble de l'excitation sexuelle dans la touffeur de l'après midi, des vapeurs de cigare et d'alcool auprès de la femme de chambre²⁸. On peut dire ici

²³ Bernard Focroulle, « De sonances à Conversions », dans *Philippe Boesmans, op. cit.*, p. 23-75.

²⁴ Archives du Théâtre de la Monnaie, dossier « *Julie* ».

²⁵ Cité dans Serge Martin, *Philippe Boesmans, entretiens et témoignages*, Sprimont, Margdaga, 205, p. 68.

²⁶ « Que l'on tue cette femme ! », Richard Strauss, *Salome* [Fürstner, 1905], New York, Dover Reprint, 1981, p. 351.

²⁷ « Que l'on tue ce moustique ! », Philippe Boesmans, *Reigen* [partitura], Ricordi, 1992, p. 64.

²⁸ https://www.youtube.com/watch?v=qaU79Yw_Ctc. Philippe Boesmans, *Reigen*, scène 3, mise en scène de Marguerite Borie au CNSMP en 2013.

que la citation est quasi exacte et Boesmans avoue avoir consulté la partition de Strauss. En effet, la phrase chantée par le jeune homme est exactement la même que celle que chante Hérode, mêmes notes, mêmes valeurs, si ce n'est la chute : la tonique *do* pour Strauss sur le mot *Weib* d'une syllabe et l'intervalle de quinte descendante *do dièse-fa dièse* pour Boesmans, accompagnant le mot *Mücke*, deux syllabes. La désinence conclusive de Strauss se mue en point d'accroche d'autre chose chez Boesmans. Quelques infimes détails d'orchestration diffèrent également dans l'accord de ponctuation au milieu de cette courte phrase : pas de cor anglais, d'Heckelphon, ni de clarinette basse chez Boesmans qui utilise deux cors au lieu des six de Strauss mais ajoute deux trombones et restreint l'appel conclusif à deux trompettes au lieu des quatre straussiennes, mais les pimente d'une touche de hautbois. On le voit, la citation boesmansienne est comme l'ombre de l'original, exacte mais légèrement épurée.

En restant dans ce registre de la citation, mais cette fois dans une tout autre perspective, il faut évoquer l'utilisation du thème de la chanson « *My Way* » dans *Au monde*. Dans les deux *playback* chantés de l'opéra, Boesmans s'inscrit dans la continuité de l'impulsion de Pommerat dans sa pièce éponyme. Pommerat brise la temporalité de la langue parlée par un passage chanté, Boesmans insère au cœur de son propre langage un emprunt à une sphère musicale complètement différente. Mais Boesmans ne reprend pas les chansons choisies par le metteur en scène. Pour cette rupture de ton, il pense d'abord à « Quand on n'a que l'amour » de Brel, mais décide finalement de chercher quelque chose de plus « trivial », comme il le dit lui-même, et son choix se porte sur « *My way* », la version américaine de « Comme d'habitude » de Claude François, dont il garde la mélodie, les harmonies mais qu'il réorchestre. Pourquoi « *My way* » ? Boesmans entendait cette chanson dans les jukebox à Liège et il lui semble que son succès planétaire en permet une utilisation pertinente dans l'opéra : l'avantage de se saisir ainsi d'un tube international en anglais dans un opéra chanté en français permet, où que soit donnée l'œuvre, que l'effet de miroir et d'étrangeté fonctionne parfaitement, offrant un écho à la langue incompréhensible proférée par la femme étrangère²⁹. Mais Boesmans n'utilise pas la version de Sinatra en surimpression ni même sa réinterprétation par un chanteur de variété en coulisse³⁰. Il s'inspire du matériau mélodique et harmonique de la chanson pour en proposer trois apparitions très brèves, la mélodie étant chantée en direct dans les coulisses par Ori, en l'occurrence le baryton Stéphane Degout à la création, accompagné par l'orchestre dans la fosse. La voix d'Ori, bien qu'enregistrée en temps réel et retransmise dans des hauts parleurs, est relativement identifiable, même si le timbre est retravaillé par les ingénieurs du son³¹. Certains traits caractéristiques sonores évoluent : au théâtre, le volume des *play-back* était à la limite du supportable pour le spectateur alors qu'à l'opéra, la nuance *piano* domine nettement. Cette utilisation d'une voix déjà entendue par le public induit une sensation nouvelle par rapport à la pièce de Pommerat qui est celle de la familiarité et de la reconnaissance³². En effet, le spectateur

²⁹ Précisons que dans la pièce de Pommerat elle est désignée par la périphrase « la femme embauchée dans la maison ».

³⁰ Il avait utilisé le chanteur pop/rock Kris Dane au troisième acte de *Wintermärchen*. Voir Cécile Auzolle, « Jazz et improvisation sur la scène lyrique : *Wintermärchen* de Philippe Boesmans (1999) », dans Jean-Michel Court, Ludovic Florin (dir.), *Rencontres du jazz et de la musique contemporaine*, Toulouse, Presse Universitaires du Mirail, coll. U-Jazz, 2015, p. 137-152.

³¹ Cet exercice périlleux demande beaucoup d'ajustements pendant les répétitions, notamment au moment où la production passe dans la salle de spectacle et où il faut travailler le dosage de la réverbération [observation de Cécile Auzolle pendant les répétitions scéniques de mars 2014].

³² Un subterfuge sonore déjà présent dans *Reigen* où le couple anonyme chantant le *Cantique des cantiques* en coulisses au début de l'opéra est en réalité la cantatrice et le poète, dont on reconnaît les voix à la scène 8.

d'*Au monde* théâtre pouvait reconnaître les chansons utilisées par Pommerat³³ et les situer dans leur contexte. À l'opéra, non seulement il reconnaît la chanson – beaucoup plus internationalement célèbre que les trois autres, s'inscrivant dans ce processus de mondialisation que vient d'une certaine manière dénoncer la pièce – mais il perçoit une familiarité avec la voix entendue bien qu'il ne s'agisse pas de celle de Sinatra. L'effet de trouble, d'« inquiétante étrangeté » selon le mot de Freud, va d'une certaine manière encore plus loin qu'au théâtre³⁴.

En conclusion, après avoir établi la cartographie des modes de présence du passé ou de l'existant dans le geste compositionnel de Philippe Boesmans, nous pouvons nous demander *pourquoi* il écrit avec le passé. Boesmans ne vient pas d'une école, il n'a pas été façonné par un maître. Le fait qu'il soit autodidacte et insensible aux positions et aux honneurs lui permet de faire ce qu'il veut et ce qu'il sent, dans une liberté et une indépendance qui le caractérisent depuis toujours. Dès lors, deux questions se posent : pourquoi le public et les professionnels plébiscitent-ils cette attitude et pourquoi choisir l'opéra comme terrain de création ? Tout d'abord, après trente ans d'avant-garde sinon terroriste du moins despotique, il existe depuis le début des années 1980 un véritable besoin de retour vers les archétypes de la forme et du langage dont Boesmans se fait l'écho dans ses œuvres lyriques. Ensuite l'opéra est l'un des derniers hauts-lieux du spectacle vivant et par sa dimension institutionnelle il invite à s'interroger sur le monde et sur la place de l'homme au sein de ce monde, problématique on ne peut plus actuelle, mais qui ne peut s'envisager qu'en regard de l'histoire, qu'en connaissance (et usage...) des traces laissées par le passé.

³³ *Sorrow* de Mort Shuman interprétée par lui-même (bande originale du film *À nous les petites anglaises* de Michel Lang, 1976), *Dis-moi comment tu t'appelles* de Serge Koolenn et Richard Dewitte (chantée par Joëlle et le groupe « Il était une fois », 1975) et *Hier encore* de Charles Aznavour (1964) dans l'interprétation de Milva (2001).

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=5POe-WCjNJs>. Philippe Boesmans, *Au monde* (l'un des *playbacks* occupe les 20 dernières secondes de la vidéo).