

Cécile Auzolle

## ***Pinocchio* de J. Pommerat et P. Boesmans (2008-2017) : être, devenir**

ABSTRACT: Joël Pommerat's play *Pinocchio* (Paris, 2008) is inspired by Collodi's and Comencini's works. Then, Pommerat adapted it into opera with Philippe Boesmans (Aix-en-Provence, 2017). In this theatrical combination, could Pinocchio's adventures reflect the artistic progress, from initiation to masterpieces, through lies and disobedience, in search of truth?

Keywords: Opera, theatre, Joël Pommerat, Philippe Boesmans, initiation.

*À la mémoire de Patrick Davin<sup>1</sup>*

En 2017, le Festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence accueillait la création mondiale de *Pinocchio*, huitième opéra du compositeur belge Philippe Boesmans (né en 1936) composé sur un livret de l'auteur de spectacles Joël Pommerat (né en 1963) d'après son œuvre éponyme (2008, Paris, Odéon-Théâtre de l'Europe/Ateliers Berthier) inspiré autant du roman de Carlo Collodi (1883) que des deux réalisations de Luigi Comencini (mini-série en 1972 puis film pour le cinéma en 1975)<sup>2</sup>.

L'écriture de contes en palimpseste développée par Pommerat depuis *Le Petit Chaperon Rouge* (2004) lui permet de faire résonner un canevas reconnu avec son univers personnel nourri d'expériences et de fantasmes. Cet univers personnel est aussi fondé sur une observation à la fois temporelle des rapports humains dans le monde contemporain et atemporelle des méandres du « sentiment d'exister »<sup>3</sup>. Par sa lecture musicale, Boesmans insuffle à *Pinocchio* un nouveau temps théâtral, ralentissant ou condensant celui de Pommerat et proposant plusieurs types d'accompagnement du spectacle originel : un soubassement fondé sur son écriture dramatique usuelle<sup>4</sup> (construction de matériau thématique, réservoirs, flux orchestral traité en *Klangfarbenmelodie*, prosodie calquée au plus proche de la langue sans volonté de rupture ou de déconstruction, citation, pastiches), des illustrations (orage, bruits de la tronçonneuse, sirène, rires des oiseaux, creusement de la terre pour planter les billets...) et l'utilisation d'un trio de musiciens invités (violon et chant roms, saxophone jazz et accordéon) improvisant sur une mélodie ou un réservoir à quelques moments-clés de l'opéra.

*Pinocchio* est un être en devenir, à mi-chemin entre la créature mal dégrossie et le pré-adolescent. Le roman originel de Collodi, sa relecture par Comencini puis le spectacle de Pommerat et enfin l'opéra de

---

<sup>1</sup> Chef d'orchestre très investi dans la création lyrique contemporaine, partenaire privilégié de Philippe Boesmans depuis *Le Couronnement de Poppée* en 1989, décédé brutalement à La Monnaie à Bruxelles le 9 septembre 2020 alors qu'il terminait les répétitions du premier volet du « pop requiem » *Is this the end?* de Jean-Luc Fafchamps. <https://www.lamonnaie.be/fr/program/1726-is-this-the-end> [consulté le 11 septembre 2020].

<sup>2</sup> Pour la genèse et l'analyse de ce spectacle voir Boudier, M., 2015.

<sup>3</sup> Puisée notamment dans la lecture de François Flahault.

<sup>4</sup> Voir Auzolle, 2014.

Boesmans montrent chacun à leur manière non seulement les étapes de son avènement à la raison mais plus encore à l'humanité, dans la lignée des récits initiatiques. Cependant, la particularité du spectacle de Pommerat et de sa transposition opératique est d'y mettre explicitement en abyme la création artistique. La solitude du père « qui n'avait jamais eu d'enfant, ni même de femme d'ailleurs, car il était timide. » (Pommerat, 2008, p. 8/Boesmans, 2017a, p. 7), fait écho à celle de l'artiste face aux décisions qui lui incombent dans son processus créateur et qui a besoin de s'entourer de compagnes et compagnons attentifs et bienveillants : la Compagnie Louis Brouillard pour Pommerat, les directeurs d'opéra, dramaturges-metteurs en scène, chefs d'orchestre et interprètes pour Boesmans.

Examinons la position des artistes face à la paternité et aux figures paternelles. Collodi écrit son roman à la fin de sa vie, proche de la soixantaine, sans enfant ni compagne ; Boesmans, célibataire sans enfant, compose quant à lui cet opéra peu avant ses quatre-vingts ans. Le manque de descendance se fait-il sentir une fois venue la maturité ? L'enfance a toujours nourri le cinéma de Comencini, père de quatre filles, qui a réalisé *Le avventure di Pinocchio* au milieu de la cinquantaine. Si Boesmans a été longtemps épaulé par ses parents, notamment en raison d'une santé fort précaire jusqu'à ses vingt ans, Pommerat a quant à lui perdu son père en pleine adolescence et s'est réalisé comme comédien, puis écrivain et enfin auteur de spectacles, contre la volonté paternelle qui le voulait éducateur. Sans doute cette perte a-t-elle activé en lui le besoin de se confronter à la question de l'autorité paternelle, lui-même père de deux filles.

*Pinocchio*, le spectacle de Pommerat, commence par une salle entièrement plongée dans le noir : nécessité de couper le spectateur de ses repères sensoriels<sup>5</sup>, mais aussi mise en condition du public plongé dans l'univers gestationnel qui a présidé à l'avènement – peut-on parler de naissance ? – du pantin. Dans un rond de lumière évoquant l'univers du cirque apparaît le présentateur, torse nu dans le spectacle, spencer noir sur un gilet enfilé à même la peau dans l'opéra, face blanchie, yeux cernés de noir, oreilles agrandies. Cet homme étrange, passeur de l'histoire du pantin devenu garçon, est en posture d'entendre, de voir, et de permettre aux spectateurs d'accéder au monde qu'il s'apprête à révéler. Or, sur un accompagnement lancinant d'accordéon, il commence par exposer qu'il était aveugle dans son enfance. Mais un aveugle voyant, métaphore de l'artiste qui peut ne voir – presque – que le monde fictionnel qui l'habite, en l'occurrence une multitude de têtes masquées<sup>6</sup> :

---

<sup>5</sup> Voir Auzolle, 2017b.

<sup>6</sup> Nous citerons désormais les deux textes : à gauche celui du spectacle d'origine (Pommerat, 2008), à droite celui du livret de l'opéra (Boesmans, 2017a). Seuls les numéros de pages et les scènes pour l'opéra (le spectacle ne comporte pas de découpage) figureront en référence dans le texte.

## LE PRESENTATEUR

Une compagnie qui est là pour m'aider et me soutenir dans mon existence. 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 dévier de la vérité, ne jamais sortir de la vérité. (p. 8)

## LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

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. (Prologue, p. 6)

La quête de la vérité par l'art est un paradoxe posé d'emblée par le présentateur/directeur de la troupe<sup>7</sup>, perçu comme le double de l'auteur. Ce jeu de miroir met-il en abyme l'intimité des créateurs ?

Si L'homme âgé/Le père est une métaphore du créateur et que Le présentateur/Le directeur de la troupe met en abyme la figure de l'artiste responsable de sa création, le personnage du pantin devenant petit garçon projette alors l'intimité de l'artiste sur le chemin de son accession à la maîtrise, entre rébellion et normalisation. Notre étude envisagera trois manifestations de cette projection : la nécessité d'une initiation à la condition humaine, les figures de la provocation, du mensonge et de la désobéissance, et enfin la résistance à la mort pour se libérer du paradoxe de l'existence. Elle sera fondée sur le texte du spectacle originel, le livret<sup>8</sup> et la mise en scène de Pommerat ainsi que sur les choix musicaux de Boesmans, à la fois représentatifs de son langage personnel mais aussi ancrés dans une dimension spatio-temporelle par les emprunts aux musiques du passé, au jazz et aux musiques traditionnelles.

## 1. Un parcours initiatique

Ourdie dans le contexte maçonnique dans lequel aurait baigné Lorenzini/Collodi<sup>9</sup>, l'histoire du pantin devenu petit garçon de chair et d'os est celle de la nécessaire initiation à la condition humaine, après la fabrication d'un prototype expérimental, métaphore de la naissance :

<sup>7</sup> Joël Pommerat change le nom de ce personnage entre l'édition du texte du spectacle et le livret de l'opéra.

<sup>8</sup> Le livret est une adaptation du texte originel, réalisée conjointement par Boesmans et Pommerat entre 2015 et 2017. Il s'agit essentiellement d'une contraction du texte et d'un travail sur les sonorités de la langue - notamment des voyelles, afin de favoriser l'émission chantée.

<sup>9</sup> Si son appartenance à la franc-maçonnerie n'est pas confirmée, moult exégètes dissertent sur la dimension maçonnique de *Pinocchio* et rattachent son auteur à cette tradition. Voir Giovanni Malevolti, *Pinocchio, mio fratello. L'iniziazione massonica e la favola di Pinocchio*, <http://www.freemasons-freemasonry.com/pinocchio.html> [consulté le 9 août 2020].

## LE PRESENTATEUR

Son idée était de sculpter à partir de cet arbre quelque chose...

une chose la plus ressemblante possible à un modèle humain. (p. 10)

## LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

Son idée était de fabriquer avec le bois une statue humaine, une créature [...] (sc. 1, pp. 16-17)

Référence à la taille de la pierre brute qui désigne le travail que doit accomplir le nouveau maçon, l'apprenti, pour affûter sa personnalité d'avant l'initiation au fil de son parcours jusqu'à la maîtrise (Mainguy, 2006, pp. 25-33) ? Il peut aussi s'agir de la prise de conscience de ce qui lui reste à accomplir lorsqu'un être humain se retrouve face à un impératif de nature artistique.

## LA FEE

Est-ce que tu n'en as pas assez d'être cette sorte de créature sans cervelle ?

Qui ne réfléchit à rien,

qui finit en prison,

cette chose un peu ridicule il faut bien le dire,

ce pantin quoi ?

Qui va au-devant de tous les malheurs...

Ca ne te fatigue pas de ne pas être

un vrai petit garçon ? (p. 46)

## LA FEE

Pinocchio

Ca ne te fatigue pas de ne pas être

un vrai petit garçon ? (sc. 13, p. 129)

Déconstruire pour mieux reconstruire dans un équilibre entre conscience et connaissance : tout est ici nécessité de confrontation et d'apprentissage pour devenir un humain, ou un artiste.

Or, à la fin des années 1980, entre son premier métier de comédien et celui de metteur en scène, Pommerat a passé quatre années à écrire. Des années de silence au monde, de repli sur soi et sur ses désirs, d'auto-formation par la lecture et l'écriture. Pour subvenir à ses besoins, il exerce le métier de modèle pour le sculpteur Philippe Parodi<sup>10</sup> dont il admire encore aujourd'hui l'engagement dans sa discipline artistique. Se sent-il alors dans la posture du pantin en devenir qui hurle pendant le façonnage de la bûche ? La métaphore de la sculpture revient volontiers dans son discours sur le théâtre. De son expérience de modèle, Pommerat garde en tous cas le sens de la présence, de ce que le sculpteur capte et restitue dans ses œuvres en dehors de tout réalisme, et la manière de donner vie à un matériau inanimé

<sup>10</sup> Voir notamment <http://parodi-vip-art.com> [consulté le 9 août 2020].

par la force suggestive de l'art. Le premier effort à fournir est donc la patience, en écho au silence et à l'observation de l'apprenti. Or, comme Pinocchio ne semble pas avoir compris cette leçon préliminaire, le juge lui en impose une seconde lors de son emprisonnement, à l'image des phases de doute et d'isolement que peuvent connaître les créateurs. La scène est traitée différemment dans les deux versions. Dans le spectacle seul le présentateur raconte, alors que dans l'opéra Pommerat a réduit la narration à une simple contextualisation temporelle et la mise en musique de Boesmans permet au public de faire le lien entre les situations, notamment grâce à la superposition des voix et des plans sonores. Et dans ce moment d'introspection, Pinocchio pense à son père :

LE PRESENTATEUR

Par moments

il regrettait même de ne pas avoir été suffisamment aimable avec son père.

Un jour qu'il pensait à lui justement

par la fenêtre de la prison il vit passer sur la route au loin un homme qui ressemblait à son père et qui marchait, les yeux hagards, comme s'il cherchait quelqu'un

il crut comprendre que cet homme appelait : Mon fils !

Mon fils où es-tu ?

C'était son père évidemment

il l'appela

de toutes ses forces :

Papa, Papa !

Mais la route était trop loin

et l'homme ne l'entendit pas.

Enfer !

Son père disparut. (p. 35)

LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

Les minutes passaient lentement, les heures aussi.

[ensemble]

Les semaines passaient lentement, les mois aussi.

LE PANTIN

Je souffre je souffre papa...

Je suis seul papa. Je suis seul.

J'ai peur.

[seul]

Viens me chercher papa.

Viens me chercher

LE PERE

Mon fils où es-tu ?

Mon petit garçon

LE PANTIN

J'ai peur

LE PERE

Où es-tu ?

[ensemble]

LE PANTIN

J'ai froid

LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

Les semaines passaient lentement.

LE PERE

Reviens à la maison.

[*seul*]

LE PANTIN

Viens me chercher papa.

LE PERE

Où es-tu mon petit garçon ?

LE PANTIN

Viens me chercher papa.

LE PERE

Reviens Reviens Reviens. (sc. 11, pp. 94-97)

La musique rom<sup>11</sup> qui s'élève du plateau occupé par une cage, où, après cette scène poignante, Pinocchio pleure tout en essayant d'échapper aux tracasseries de ses voisins de cellule, creuse encore l'espace de la solitude en renvoyant le spectateur d'opéra de la fin des années 2010 à la crise des migrants et au choc des cultures dans les lieux d'accueil<sup>12</sup>. Puis Pinocchio pensera à sa fée lorsqu'il aura été noyé par le fabricant de tambours :

LE PRESENTATEUR

Il n'était pas triste

il ne pensait pratiquement à rien

si

il pensait à la fée, sa fée

mais c'était trop tard. (p. 69)

LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

Le pantin n'était pas triste.

Il ne pensait presque à rien.

Il pensait à sa fée sa fée. (sc. 20, pp. 187-188)

Ainsi, dans l'adversité, il apprend à écouter son cœur, il reconnaît et apprivoise peu à peu le poids de l'attachement et de la gratitude. L'artiste, quant à lui, se nourrit d'un retour périodique aux auteurs tutélares.

La socialisation fait nécessairement partie de cette initiation, avec les risques et les périls que comporte l'apprentissage de l'altérité : identifier les vrais et les faux amis. Dans ce cheminement, le rôle du père (du

<sup>11</sup> Réalisée plus que réellement improvisée, en dépit des indications sur la partition (Boesmans, 2017a, sc. 11, p. 98), par le trio Fabrizio Cassol (saxophone alto), Philippe Thuriot (accordéon), et Tcha Limberger (chant et violon).

<sup>12</sup> Cette scène, très amplifiée dans l'opéra, renvoie à l'expérience de cure en sanatorium de Boesmans à l'âge de 12 ans et aux épisodes de nostalgie qu'il a alors traversés. De cette époque datent ses premiers jeux avec l'écho et la réverbération dans les montages, dont on retrouve la trace ici et dans les retrouvailles au fond du ventre du monstre marin.

mentor) est de tirer l'enfant (l'artiste en herbe) au-dehors de la sphère maternelle (familiale) puis familiale (académique) et de lui confier les codes pour apprendre à vivre et suivre sa destinée en autonomie et libre arbitre : dès le début du spectacle et de l'opéra, le père de Pinocchio invite le pantin à fréquenter l'école pour apprendre un métier et pouvoir gagner sa vie, mais aussi de se confronter à autrui.

L'apprentissage de la condition humaine et artistique passe aussi par la résistance au désir.

*Au bout d'un moment, n'y tenant plus, il monte sur l'estrade, Ne pouvant se contenir le Pantin monte sur l'estrade, enlace la serre la jeune femme dans ses bras et la couvre de baisers. (p. 22) jeune femme et l'embrasse avec passion » (sc. 5, p. 56)*

Ne résistant pas au désir d'enlacer la chanteuse de cabaret, Pinocchio est arrêté, aux deux sens du terme : stoppé dans son élan sensuel et mis devant ses responsabilités face au directeur de l'établissement. Or, manifestement, le désir passe par la musique : dans l'opéra de Boesmans, on observe à cet endroit la première rupture dans le discours musical. En effet, le compositeur confie l'accompagnement à un trio saxophone/ accordéon/ violon qui improvise sur scène sur une mélodie ostensiblement ancrée en *la* majeur que Boesmans qualifie de « rengaine » (Boesmans, 2017a, pp. 4 et 55), mais dont les paroles sont empruntées à « L'Enfer » de la *Divine comédie* de Dante. La sensualité dégagée par la tonalité affirmée et la carrure (deux fois huit mesures et coda de quatre mesures) apparentent à une « musique de pizzeria »<sup>13</sup>, cette brèche dans le langage sophistiqué de Boesmans. Le personnage irréel du spectacle devient, sous la plume de Boesmans, une chanteuse ivre, titubante et aguicheuse. Cet effet contrastant stimule le désir du pantin/adolescent, comme l'artiste peut vouloir succomber à la facilité.

Cette initiation passe encore par l'appriovissement de la surprise et, dans le monde de l'art, de la dimension aléatoire de la réception des œuvres. Celui qui doit punir (le directeur du cabaret) est magnanime :

#### LE PRESENTATEUR

En écoutant ça le directeur ressentit à nouveau de la pitié.

Il se remit donc à éternuer de plus belle

C'en était presque douloureux pour lui.

Pour arriver à se calmer

le directeur ouvrit le tiroir de son bureau

il prit une liasse de billets qui se trouvait à l'intérieur

c'était une grosse somme d'argent. (pp. 23-24)

#### LE DIRECTEUR DU CABARET

*Grosse crise d'éternuement. Il fait signe au pantin d'arrêter de parler. Il ouvre un tiroir, sort un coffre, ouvre le coffre et sort les billets. Les billets s'éparpillent partout. Le pantin les ramasse.*

Voilà c'est de l'argent. (sc. 5, pp. 61-62)

<sup>13</sup> Philippe Boesmans, entretien avec Cécile Auzolle, Aix-en-Provence, 9 juin 2017.

Dans le spectacle, le présentateur raconte la scène posté à jardin tandis qu'elle est mimée par les protagonistes, oralisée dans un simulacre de langage formant une polyphonie théâtrale. Dans l'opéra, le texte est synthétisé et la scène est explicitement représentée dans un bref duo entre Pinocchio et le directeur accompagné par ses trois d'acolytes (rôles muets).

En revanche, celui qui doit dire la loi (le juge) est injuste jusqu'à la caricature. Dans le spectacle, la scène est débitée entre deux roulements de tambour comme l'énonciation d'une condamnation après une justice expéditive. En revanche, pour s'accorder à l'état d'esprit caustique de Pommerat, Boesmans retrouve son goût du pastiche en accompagnant cette scène d'une musique pseudo baroque<sup>14</sup> à la Charpentier évoquant la cour de France, l'absolutisme du Roi et la corruption des institutions.

#### LE JUGE

Je comprends très bien ce qui s'est passé il y a pas besoin  
de me faire un dessin supplémentaire vous êtes une de  
ces innombrables victimes de la société

je compatis à votre malheur de tout mon cœur,  
la question est réglée.

Messieurs, emmenez-moi ce jeune homme qui a été  
trompé, sali, et surtout lâchement atteint dans son  
innocence,

cette jeune personne, qui est une des plus malheureuses  
victimes qu'il m'a été donné de voir depuis longtemps,  
emmenez-la-moi directement en prison, où elle purgera  
sa peine, dix mois d'enfermement complet dans le  
recueillement et le silence (p. 34).

#### LE JUGE

Je compatis à votre malheur.

[*parlé*] Messieurs, occupez-vous de cette pauvre victime,  
lâchement atteinte dans son innocence

Amenez-la directement en prison, où elle purgera pour  
sa peine, dix mois d'enfermement complet. (sc. 10,  
p. 91).

Il s'agit d'apprendre sinon à identifier l'ambiguïté des situations, du moins à en gérer les conséquences, tout comme l'artiste gère émotionnellement et économiquement les retombées d'un succès ou les conséquences d'un échec, notamment par la réflexion et l'isolement. Cet épisode, d'autant plus cruel qu'il est traité sur le mode de la dérision et de l'humour noir, permet à Pommerat de stigmatiser la société et ses organisations.

Malgré ces étapes formatrices, force est de constater que :

<sup>14</sup> Boesmans avait déjà utilisé ce procédé à la scène 4 de *Reigen* (1993) en orchestrant et détournant le choral de Bach BWV 12 « *Was Gott tut, das ist wohlgetan* », pour accompagner la jubilation de l'accomplissement de l'acte sexuel par le jeune homme avec la femme mariée après sa première déconfiture.



PREMIER ESCROC (*à la fée*)

C'est pas facile de refuser quelque chose à un enfant.  
(p. 21)

1er ESCROC *à la femme élégante*

Ils sont tellement adorables les enfants de nos jours.  
On ne sait plus rien leur refuser. (sc. 5, p. 55)

Cette boutade, très légèrement teintée de belgianisme dans l'opéra (« sait » pour « peut »), conclut la scène poignante du père qui se dépouille pour acheter un livre neuf au pantin et du simulacre de sacrifice des escrocs prenant le livre en échange de l'entrée au cabaret. Autrement dit, en dépit de la ligne que l'adulte se doit de tenir pour mener à bien l'éducation d'un enfant, la tentation peut être grande pour lui de céder à son charme. Lorsque cette faiblesse potentielle de l'adulte est ressentie par l'enfant, il l'exploite alors instinctivement : l'insolence est l'une des caractéristiques de Pinocchio, dans l'imaginaire de Pommerat.

## 2. Provocation, mensonge et désobéissance

« LE PANTIN Ah ben ça c'est mieux, c'est plus agréable dis donc ». (p. 11/sc. 1, p. 20) L'insolence des premiers mots de Pinocchio à son père le situent d'emblée dans une dimension de provocation caractéristique de l'adolescence, du moment où l'enfant en voie de puberté se détache de ses parents pour accéder à son autonomie. Et dès la deuxième réplique : « C'est long encore ? j'en ai marre » (ib./sc. 2, p. 22) il affirme son impatience. Juste après, lorsque Pinocchio demande de la nourriture à son père, le surréalisme de la situation - un morceau de bois taillé qui a faim – se change en humour chez Pommerat, à travers la langue employée par le pantin à peine dégrossi qui s'exprime comme un adolescent possédant tous les codes de la manipulation des adultes, notamment en s'appuyant sur leur culpabilité et en exerçant un chantage affectif :

LE PANTIN

Alors donne-moi à manger au lieu de rester là à me regarder avec tes yeux de poisson cuit, comme si tu m'avais jamais vu.

Trouve une solution, réfléchis !

Il faut que je me déplace ?!

Je te dénonce si tu me donnes pas à manger immédiatement c'est pas vrai ! En plus d'être vieux t'es pauvre ! Alors ça c'est la meilleure de la journée. (p. 14)

LE PANTIN

Alors donne-moi à manger ! au lieu de rester là comm' un poisson cuit.

Je te dénonce si tu ne fais rien.

T'es vieux.

T'es pauvre !

C'est la meilleure de la journée, ça. (sc. 3, p. 32-33)

Et Pinocchio réutilise l'arme du chantage lorsqu'il s'agit de récupérer un livre pour aller à l'école :

LE PANTIN

Non mais je rêve ! Je vais pas aller à l'école avec un vieux livre en plus, déjà je fais un effort mais tu comprends rien. [...] Mais il est hors de question que j'aille à l'école avec un livre qui a déjà servi et que je me ridiculise, j'en ai vraiment marre de toi je te le dis, si j'ai pas un livre neuf moi je me recouche. (p. 17)

LE PANTIN

Mais je rêve. J'aurais l'air de quoi moi avec ça ! (sc. 3, p. 40)

À chaque fois que se présente une forme d'autorité douce, fondée sur le raisonnement, Pinocchio emploie la provocation verbale et l'insolence. Nous l'avons vu avec son père, mais c'est aussi le cas avec la fée, lorsqu'elle lui déconseille de vendre son livre d'école pour entrer dans le cabaret (p. 21/ sc. 4, p. 54) ou quand elle le met en garde contre les mensonges qui risquent de le livrer aux assassins :

LE PANTIN

Non mais écoutez-la  
ça va pas bien la tête, faut se faire soigner toi dis donc  
dégage de ma vue tu me prends pour quelqu'un d'autre.  
[...]  
Sortez-la maintenant, c'est une folle qui me suit partout.  
(p. 39-40)

LE PANTIN (*parlé*)

Non mais écoutez-la,  
ça va pas dans la tête.  
Sortez cette folle  
Elle me suit partout. (sc. 12, p. 110)

Ne retrouve-t-on pas ici la nécessité de tuer le père ou de faire table rase qui parcourt l'art et la littérature depuis la nuit des temps ? Éduqué par ses pairs, le jeune artiste croit en son unicité et s'affirme afin de trouver sa vérité. Pinocchio est donc présenté comme agressif, pulsionnel et irrespectueux. L'épisode de la prison le rend plus pragmatique mais toujours aussi violent dans ses idées. La presque mort par noyade affûte son jugement avant qu'il ne se débarrasse définitivement de son orgueil et de sa logorrhée en soulant le monstre marin. Aussi bien dans le spectacle que dans l'opéra, il ne lui restera plus à la dernière

scène qu'une politesse bienveillante à l'égard des errances de sa jeunesse et un regard indulgent envers le pantin inanimé posé sur la chaise<sup>15</sup>.

Dès sa sortie du nid, sur son trajet vers l'école, le pantin est confronté au mensonge, arme principale des personnages négatifs (escrocs, juge, marchand d'ânes), tandis qu'il reste sourd à la vérité, apanage des personnages positifs (père, fée, directeur de cabaret, maître d'école). Entre les deux se situent les humains qui se débrouillent avec la vérité, soit pour flatter leurs penchants néfastes (le mauvais élève), soit pour s'enrichir (le directeur de cirque, le marchand de tambour). En vertu de sa maladroite analyse des situations et d'un orgueil démesuré, Pinocchio se drape dans le déni de sa situation et ment grossièrement. Pourtant, la sagesse populaire ne dit-elle pas que « la vérité sort de la bouche des enfants », ce qu'amplifie encore Hugo von Hofmannsthal en affirmant que « seuls les artistes et les enfants voient la vie comme elle est » (Hofmannsthal, 1979, p. 228) ? Enfants et artistes réunis dans un même mouvement pour aider les adultes dans leur appréhension d'un monde dont la monstration de la cruauté est l'un des piliers du théâtre de Pommerat et le choix délibéré de Boesmans pour les livrets de ses opéras ? Pinocchio ferait-il office de bouc émissaire ?

Après l'épisode des assassins qui lui a valu d'être pendu, sauvé par la fée, il continue à la provoquer en niant d'avoir un père, de mentir et d'être pauvre. Cette fois, ses provocations sont tellement cuisantes qu'elles s'assortissent du fameux allongement du nez, souligné chez Pommerat par la diffusion d'un son d'alarme particulièrement strident et dans l'opéra de Boesmans par une sirène actionnée par l'un des percussionnistes en trois occurrences de plus ou moins sept secondes en *crescendo* à chaque fois (Boesmans, 2017b, p. 219-221).

La désobéissance est attisée par la tentation qui passe par la parole séductrice, déployée par les deux escrocs comme par le marchand d'ânes relayé par le mauvais élève :

#### LE MAUVAIS ELEVE

Tu vas toujours faire seulement ce que les autres te disent de faire

tu vas toujours passer tes journées à transpirer avec ta tête, cloué sur ta chaise comme Jésus-Christ, à travailler comme un vulgaire insecte, travailler comme une bête, travailler au lieu de vivre, au lieu de te marrer. (p. 58)

LE MAUVAIS ELEVE

Tu vas encore passer tes journées à travailler comme une bête. (sc. 16, p. 156-157)

<sup>15</sup> Toujours facétieux, Boesmans travaille désormais à l'adaptation de *On purge bébé* de Feydeau, itinéraire désopilant d'un enfant qui finit par instrumentaliser les adultes, à l'opposé de la morale développée dans *Pinocchio*.

Cette parole peut aussi s'entendre comme l'invitation du monde de l'argent à dévoyer l'artiste de sa ligne directrice et de l'inciter au profit. Pinocchio commence par désobéir en cédant à la tentation - entrer dans le cabaret, enterrer son argent pour qu'il se transforme en arbre à billets, une première expérience catastrophique qui le conduit à dix mois de prison. Malgré tout, et après une longue période d'obéissance et d'application en conformité avec les règles de la famille et de l'école, Pinocchio décide à nouveau et contre toute attente de rejoindre « le pays de la vraie vie » (Boesmans 2017a, p. 162), ce qui lui semble son premier acte de libre-arbitre, son entrée dans la vie d'adulte. Or il s'agit d'un nouvel attrape-nigaud conclu par sa transformation en âne : pour l'humain comme pour l'artiste, les tentations de crédulité et de facilité sont nombreuses.

On remarque que, dans les deux cas, la musique joue un rôle important en ce qu'elle met le corps en action, et, au-delà du corps, le désir et la nécessité pulsionnelle de ne pas se conformer à l'injonction de l'éducateur (père ou fée). Il s'agit de la première confrontation du pantin à la relation entre lui-même et l'autre, ce qu'on pourrait appeler l'altérité : « [...] en actualisant chez ceux qui la jouent et l'écoutent le sentiment de leur être, la musique établit entre eux aussi un contact : l'expansion de soi qu'elle procure est une expansion dans un être à plusieurs » (Flahault, 2013, p. 474). Tout d'abord la musique du cabaret symbolise le désir charnel, puis la musique de danse stimule le mouvement du corps par opposition à l'immobilité de la concentration scolaire raillée par le mauvais élève qui invite ses pairs à danser, avant que, dans l'opéra, les adolescents n'entonnent un chœur jubilatoire au moment de leur départ : « Partons partons nombreux/partons vers le bonheur/partons vers la vraie vie et le bonheur » (Boesmans, 2017a, sc. 16, p. 163-164).

Cédera-t-on ou non au désir ? Comment reconnaître le désir mortifère du désir constructif, « transformer l'envie impuissante – l'envie mauvaise et destructrice – en une envie constructive et bonne » (Flahault, 2013, p. 473) ? La parole serait-elle nuisible tandis que le silence serait salvateur ? Après ces multiples tentatives, toutes plus pitoyables les unes que les autres et cruellement punies, le premier acte unissant à la fois réflexion et transgression pour un résultat positif – silence de la préméditation et parole ininterrompue pour étourdir le poisson – est la ruse qui permet à Pinocchio ainsi qu'à son père d'être éjectés du ventre du monstre marin, symbole d'une nouvelle naissance. Cette action rédemptrice du fils pour le père témoigne de la nécessité de s'adapter aux situations, de garder le pouvoir de contester la légitimité des ordres quand la réflexion et l'analyse laissent penser qu'ils ne sont pas la meilleure solution, ce que résume ainsi le père, la nuance de bienveillante moquerie disparaissant dans l'opéra :

## L'HOMME ÂGÉ

Je voulais te dire que je ne regrette pas d'être rentré chez nous et même je te remercie de m'avoir un peu menti pour me décider à le faire.

Sans toi je ne serais jamais rentré. (p. 79)

## LE DIRECTEUR

Le père lui reprocha de ne pas avoir respecté sa promesse et même de lui avoir un peu menti. (sc. 23, p. 211)

### 3. Résistance à la mort

Car cette faculté d'adaptation, de contestation et de ruse est une forme de résistance. Le *Pinocchio* de Pommerat et Boesmans pose la dialectique d'une résistance infantile à l'autorité (ne pas aller à l'école, mentir) et de la résistance à la facilité de penser (accepter l'injustice, se résigner) qui trouve son incarnation dans le personnage maternel de la femme/fée. Elle apparaît dans les moments de danger, endossant aussi la dimension de conscience de Pinocchio. Car la voix de la mère est aussi celle qui résonne implicitement quand l'enfant grandi se retrouve seul face aux décisions vitales, face à un danger de mort.

Les racines maçonniques de *Pinocchio* nourrissent les étapes de son parcours qui s'apparente à la traversée des quatre éléments aristotéliens par l'impétrant lors de son initiation<sup>16</sup>. Il s'agit d'être symboliquement purifié par ce qui constitue le socle-même de toute vie.

L'épreuve de la terre consiste ici tout d'abord dans l'enterrement de l'argent, symbolique de sa crédulité et de son manque de discernement, puis dans l'enfermement injuste en prison, laissant à Pinocchio le temps de méditer sur lui-même et sur la société.

L'épreuve de l'air consiste ensuite dans la pendaison par les assassins à la suite de la forfanterie du pantin qui persiste à clamer sa richesse : sa nature boiseuse lui permet de résister à la mort dans une lente agonie qui le réduit à l'état de branche et dont le délivre la fée.

Il aurait pu échapper à ces deux premières épreuves en faisant montre de constance et en prenant en compte sa chance d'avoir inspiré la pitié au directeur de cabaret puis aux assassins qui lui ont tendu une perche pour ne pas être tué. Pitié encore que celle qui anime la fée lorsqu'elle le délivre de la pendaison et lui offre de devenir « un vrai petit garçon », sauf que cette métamorphose humaine, si elle densifie son existence, elle en signe inéluctablement la finitude. La fête de la naissance que promet la fée à Pinocchio à mi-parcours de l'opéra pour le récompenser de ses efforts existe dans toutes les sociétés, religions ou civilisations sous différentes formes pointant toutes le moment où le groupe reconnaît la maturité de

<sup>16</sup> Voir Mainguy, 2006, pp. 141-147 et André-Gedalgé, 2015, p. 95.

celui qui n'est désormais plus un enfant, mettant un terme à la période d'initiation<sup>17</sup>. À l'opéra, la fête sert de levier à la dramaturgie par sa dévastation<sup>18</sup>, ce qui est bien le cas ici. Ce *Pinocchio* pose ainsi que les véritables évolutions d'un être humain adviennent dans l'ombre et progressivement, en dehors de toute démonstration.

La troisième épreuve est celle de l'eau : l'âne Pinocchio est noyé par le fabricant de tambours auquel l'a vendu le directeur de cirque, dépité de n'avoir pu en faire l'animal savant qui lui aurait assuré la prospérité. L'âne se résigne à être dévoré par « des centaines et bientôt des milliers de petits poissons » (Pommerat, 2008, p. 69)<sup>19</sup> qui le réduisent à son état originel de morceau de bois sculpté. À cette occasion, il apprend le laisser-aller, l'abandon, la confiance en sa destinée, quelle qu'elle soit : « il pensait à la fée, sa fée, mais c'était trop tard » (ib.)<sup>20</sup>. Après cette métamorphose qui s'apparente à nouveau à la taille de la pierre brute, vient la quatrième épreuve, celle du feu, que Pinocchio vit dans le système digestif du monstre marin qui l'a englouti. Devant cet élément qui pourrait cette fois lui être fatal compte-tenu du bois dont il est fait, il utilise son cœur et son intelligence pour se sauver, et cherche à sauver son père.

Ces différentes épreuves impliquent une résistance à l'angoisse devant l'inconnu et une confiance inconditionnelle dans l'expérience qui se transmet *ipso facto* de génération en génération, à l'image de ce que devrait être la transmission intergénérationnelle à l'intérieur d'une famille. Or Pinocchio est l'improbable fruit d'une famille monoparentale, d'un homme âgé et timide, en butte à son indulgence vis-à-vis de cet enfant inespéré. Au fil de son parcours, la marionnette comprend que l'homme ne peut exister sans une « compagnie », qu'il doit démêler les bons des mauvais amis et ouvrir les yeux sur la duplicité de l'âme humaine pour chercher à « être un humain » (Mozart, 1985, pp. 140-141)<sup>21</sup>. Cette sentence du grand prêtre Sarastro au deuxième acte de *La Flûte enchantée* de Mozart et Schikaneder, opéra maçonnique s'il en est, résume aussi bien le parcours de Tamino et Papageno, chacun dans une acception différente de l'humanité en fonction de sa personnalité, que celui de Pinocchio, invité, par l'expérience, à trouver la voie de la sagesse et de la bienveillance. Cet humain sera plus avisé qu'une simple créature de plumes

<sup>17</sup> Voir Duvignaud, 1991.

<sup>18</sup> Voir Auzolle, 1995.

<sup>19</sup> Cette phrase n'est ni reprise ni adaptée dans le livret.

<sup>20</sup> La scène est très condensée dans l'opéra : « LE DIRECTEUR DE LA TROUPE/ À ce moment-là, l'âne qu'il était devenu commença à se décomposer. À la place de l'âne c'est son corps de pantin qui commença à réapparaître. Bientôt il se retrouva comme avant. Il retira la corde qu'il avait au pied et remonta à la surface ». (Boesmans 2017a, p. 189-190).

<sup>21</sup> « *In diesen heiligen Hallen/ Kennt man die Rache nicht, / und ist ein Mensch gefallen, / führt Liebe ihn zur Pflicht. / Dann wandelt er an Freundes Hand/ vergnügt und froh ins bess're Land. / In diesen heiligen Mauern, / wo Mensch den Menschen liebt, / kann kein Verräther lauern, / weil man dem Feind vergiebt. / Wen solche Lehren nicht erfreun, / Verdient nicht ein Mensch zu sein.* » (Mozart, 1985, p.140-141)

Nous proposons cette traduction littérale : « Dans ces salles vénérables/on ne connaît pas la vengeance/et si un homme a failli/l'amour le conduit vers le devoir./Puis il avance guidé par des mains amicales/content et joyeux/ vers le pays du Bien./ Dans ces murs sacrés/où l'humain aime les humains,/aucun traître ne peut épier/parce qu'on pardonne à l'ennemi./Qui ne se réjouit pas de ces enseignements/ne mérite pas d'être un humain).

(Papageno dans l'opéra de Mozart) ou de bois comme l'est Pinocchio lorsqu'il sort de la matrice paternelle.

Et comme dans tout conte, la dernière phrase éclaire les péripéties :

LE PRESENTATEUR

À partir de ce jour on peut dire que la vie commença pour de bon. (p. 80)

LE DIRECTEUR

À partir de ce jour on peut dire que la vraie vie commença pour de bon. (Épilogue, p. 219)

Ainsi, la compagnie aide l'auteur de spectacles orphelin de père depuis l'adolescence à s'accomplir, structurer son temps, à penser son avenir, sa trajectoire. Le compositeur célibataire et sans enfants reconnaît à la mise en musique de phares de la littérature théâtrale contemporaine les vertus d'un processus de création qu'il assimile à l'enfantement<sup>22</sup>, sachant qu'il vit ensuite dans la résonance de la prise d'autonomie de cette joyeuse bande de rejetons : créations, captations, récréations. Dans les deux cas, la conception puis la réalisation des œuvres confère aux créateurs une forme d'immortalité, de résistance à la finitude.

LE PRESENTATEUR

L'homme travailla si bien, avec tellement de génie, que quelques jours plus tard le résultat en fut extraordinaire, tellement extraordinaire que c'en était presque effrayant.

C'était un résultat qui se rapprochait quasiment de la vérité. (p. 12).

LE DIRECTEUR DE LA TROUPE

L'homme travailla merveilleusement bien. Quelques jours plus tard le résultat était extraordinaire. C'était un résultat qui touchait quasiment la vérité. (p. 25)

Pommerat assimile ainsi le père de Pinocchio à l'artiste et la créature à l'œuvre d'art. Le personnage de la marionnette devenant être vivant plus vrai que vrai apparaît alors dans son rapport à l'autorité masculine dans ses figures positives (père sacrificiel, directeur de cabaret magnanime, maître d'école zélé et bienveillant) et négatives (escrocs menteurs, juge injuste, marchand d'ânes intéressé, directeur de cirque cupide et violent, fabricant de tambours pragmatique) que l'on peut relire en artiste, interprète, directeur de salle (figures positives), censeur, tourneur, critique (figures négatives). Ces jeux de miroirs entre les personnages masculins mettent en abyme les itinéraires humains et artistiques de Boesmans comme de Pommerat. Dans le cas de ce dernier nous assistons à un double dédoublement : celui que le public

---

<sup>22</sup>Voir Auzolle, 2017, p. 252.

identifie comme le présentateur est explicitement posé comme le double du directeur de compagnie, qui chante ou qui s'exprime en mélodrame<sup>23</sup> ou simplement en parlant sans aucun accompagnement<sup>24</sup>, tandis que le père apparaît comme le créateur face à sa créature. Or on sait que Pommerat est à la fois l'un et l'autre, depuis les origines. De même, les deux techniques vocales du directeur de troupe correspondent à deux faces de ce personnage : lorsqu'il parle on entend la voix du directeur de troupe, et lorsqu'il chante celle du narrateur de l'histoire de Pinocchio. Sous des allures bonimenteuses résidant notamment dans la tenue d'un micro dans sa main, il énonce l'opinion de celui qui a la responsabilité de la troupe, du théâtre, il donne son point de vue personnel sur l'action ou il prend de la distance vis-à-vis de son récit sous forme d'*a parte*. Lorsqu'il chante en arioso, il déroule sobrement le fil de l'intimité du père et de Pinocchio et les rapports de la créature avec les autres personnages, se mettant même dans la peau de certains protagonistes, comme l'un des escrocs ou le directeur de cirque dont il enfle explicitement les vestes<sup>25</sup>. Dans la mise en voix des retrouvailles dans le ventre de la baleine, Boesmans ouvre la perspective plus loin encore : le père et le fils s'entendent avant de se voir et leurs voix s'évanouissent l'une dans l'autre en écho. La solution choisie par Boesmans pour réaliser cet effet est de placer en coulisses le mauvais élève et la fée pour faire l'écho de la voix de Pinocchio et le directeur pour faire l'écho de celle du père, caractérisant ainsi la double nature de l'être humain en devenir et le double social dans l'autre (Boesmans, 2017a, pp. 194-198).

Au-delà de la mise en parallèle puis en abyme des conditions humaine et artistique, ce *Pinocchio* interroge : comment réussir à dompter ses passions et penchants pour accéder à une forme de vérité qui permette d'accéder à la bienveillance, au respect de soi et à celui d'autrui ? Si le présentateur/directeur de la troupe pose d'emblée que l'histoire est à la fois « extraordinaire (Pommerat, 2008, p. 7) et « vraie » (ib.), la dialectique entre le mensonge et la vérité qui irrigue *Pinocchio* est relue par Pommerat dans *Contes et légendes* (2019) qui révèle la porosité des frontières entre le charnel et le mécanique. Le jeu entre mensonge et vérité, réalité et illusion apparaît alors comme le point névralgique de l'opéra et du spectacle vivant.

---

<sup>23</sup> En déclamant/parlant sur un accompagnement orchestral.

<sup>24</sup> Notamment dans l'introduction de la sc. 14, (Boesmans, 2017a, p. 134)

<sup>25</sup> « *Le directeur de la troupe enfle une veste de dresseur de cirque et va se mettre au centre des spectateurs* » (Boesmans, 2017a, p. 179).



## Bibliographie

André-Gedalgo, A., 2014, *Essai sur l'ésotérisme initiatique des contes de fées*, in Gedalgo, A., Mainguy, I., (dir.), *Contes et opéras, un chemin d'éveil*, Paris, Dervy, pp. 87-123.

Auzolle, C., 1995, *Études pour une esthétique de la fête dans le théâtre lyrique, des Noces de Figaro (1786) à nos jours*, Lille, Atelier de reproduction des thèses.

Auzolle, C., 2014, *Vers l'étrangeté ou l'opéra selon Philippe Boesmans*, Arles, Actes sud.

Auzolle, C. (dir.), 2017a, *Philippe Boesmans, un parcours dans la modernité*, Château-Gonthier, Aedam Musicae, coll. « XX-XXI<sup>e</sup> siècles ».

Auzolle, C., 2017b, "Trouble persistant". *De l'expérience sensorielle à la quête de sens : Au monde de Joël Pommerat (2004)*, in « Itinera, Rivista di filosofia e di teoria delle arti », Università degli Studi di Milano, n° 43, (<https://riviste.unimi.it/index.php/itinera/article/view/8730>)

Boesmans, P., 2017a, *Pinocchio opéra sur un livret de Joël Pommerat*, chant-piano, Paris, Jobert.

Boesmans, P., 2017b, *Pinocchio opéra sur un livret de Joël Pommerat*, conducteur, Paris, Jobert.

Boesmans, P., *Pinocchio*, captation audio et vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=1LYsoHOuecM> [consulté le 11 septembre 2020].

Boudier, M., 2015, "Postface", in Pommerat, J., 2008, *Pinocchio*, Arles/Sartrouville, Actes sud/Théâtre de Sartrouville, coll. "Babel" n° 1313, pp. 81-124.

Duvignaud, J., 1991, *Fêtes et civilisations* suivi de *La fête aujourd'hui*, Arles, Actes sud.

Flahault, F., 2013, *Le Sentiment d'exister* [deuxième édition], Paris., Descartes & C<sup>ie</sup>.

Hofmannsthal, H. von, 1979, *Ein neues Wiener Buch*, in *Reden und Aufsätze 1*, Frankfurt/Main, Fischer.

Mainguy, I., 2006, *La Symbolique maçonnique du troisième millénaire*, Paris, Dervy.

Mozart, W. A., 1985, *The Magic Flute (Die Zauberflöte) in full score*, New York, Dover Publications, reprint  
Leipzig, C.-F. Peters n° 5714.

Pommerat, J., 2008, *Pinocchio*, Arles/Sartrouville, Actes sud/Théâtre de Sartrouville, coll. "Babel" n° 1313.

Pommerat, J., s.d., *Pinocchio* [captation, document interne de la Compagnie Louis Brouillard].