



L'antisèche de l'Opéra | Pour aller plus loin

Bartleby

L'interview (fictive) du compositeur

Benoît Mernier (1964)



Je suis né dans une petite ville des Ardennes : Bastogne ; ses hivers, son silence : peut-être est-ce de là que vient mon attirance pour les personnages qui résistent, qui se taisent, qui existent à côté du monde plutôt qu'en son centre. J'ai composé pour la voix toute ma vie, et pourtant c'est un homme qui refuse de parler qui m'a conduit à l'opéra le plus étrange de ma carrière. Je suis... Je suis Benoît Mernier.

POUVEZ-VOUS NOUS PARLER DE VOS DÉBUTS EN MUSIQUE ?

C'est l'orgue qui m'a tout appris. Enfant à Bastogne, j'ai assisté à la construction d'un instrument dans une église et cela m'a fasciné. Mon premier professeur m'a appris à jouer, à improviser, à créer. À quatorze ans, ma décision était prise : je serais musicien. Ma formation s'est poursuivie au Conservatoire royal de Liège. La rencontre et le dialogue avec plusieurs compositeurs belges ont été déterminants. Au cœur de cette effervescence, la composition s'est imposée comme une évidence. Depuis, je refuse de choisir entre l'orgue, la pédagogie et la composition : je fais les trois à la fois.

C'EST VOTRE TROISIÈME OPÉRA. POURQUOI AVOIR CHOISI BARTLEBY COMME SUJET ?

La phrase emblématique, prononcée par Bartleby dans la nouvelle de Melville « I would prefer not to » m'obsédait depuis des années. Elle est musicale avant même d'être mise en musique : une formule qui se répète, varie, s'épuise et pourtant ne s'use jamais. Bartleby refuse poliment d'agir ou de parler pour expliquer les raisons de son attitude et il ne répond pas aux questions. C'est précisément là le défi le plus excitant qu'on puisse lancer à un compositeur d'opéra !

COMMENT FAIT-ON CHANTER UN TEL PERSONNAGE ?

J'y réponds par un dispositif particulier : un chœur invisible placé en coulisse accompagne le personnage tout au long de l'opéra, comme une présence intérieure que les autres ne peuvent pas voir. Même lorsque Bartleby est seul et silencieux sur scène, sa « voix » (le chœur) est multiple et omniprésente. La phrase célèbre n'est pas chantée de la même façon à chaque apparition : la première fois, elle est simplement dite. Sa vocalité évolue ensuite pour faire entendre non seulement ce que Bartleby exprime, mais aussi ce que les autres personnages ressentent en l'écoutant. Ce que seul l'opéra, je crois, permet d'atteindre.

DANS L'ŒUVRE D'ORIGINE, L'EMPLOYEUR EST UN HOMME. QU'EST-CE QUI VOUS A CONDUIT À FÉMINISER CE PERSONNAGE ?

Ce choix appartient à notre collaboration avec Vincent Boussard (mise en scène) et Sylvain Fort (livret), et je l'ai trouvé immédiatement juste. La Wall Street de 1853 était une sphère exclusivement masculine. En faisant de l'employeur une femme — une avocate —, on ouvre des questions sur l'autorité, l'empathie, le rapport au subordonné, qui sont bien plus contemporaines. L'interaction entre Bartleby et son employeuse gagne ainsi une dimension nouvelle et plus complexe.



Les personnages

BARTLEBY | Baryton

Copiste d'une étude juridique de Wall Street. Sans passé apparent, sans avenir revendiqué, il oppose à toute demande un refus poli mais irrévocable : « I would prefer not to. » Il ne s'explique jamais. Il n'est pas malveillant. Il préfère « ne pas » simplement, profondément, définitivement.

THE LAWYER (L'AVOCATE) | Soprano

Avocate, elle dirige un cabinet prospère à Wall Street. Elle oscille entre irritation et étrange empathie, entre tentation de renvoyer Bartleby et sentiment d'une responsabilité morale qu'elle ne s'explique pas elle-même. Sa solitude, en miroir de celle de Bartleby, est l'enjeu véritable de l'opéra.

TURKEY | Baryton-basse

Copiste zélé mais perpétuellement taché d'encre. Irréprochable le matin, imprévisible l'après-midi. Face à Bartleby, il veut en venir aux mains.

NIPPERS | Ténor

Perpétuellement occupé à ajuster la hauteur de sa table de travail. Agité le matin, plus calme l'après-midi. Il est l'inverse de Turkey. Il exige le renvoi immédiat de Bartleby.

GINGER NUT | Baryton

Garçon de courses qui distribue des biscuits avec un zèle cérémonieux.

ET AUSSI... Un garde et la foule hostile qui réclame son expulsion. Astolfo, des courtisans, des gardes, des masques, des invités...

→ **Copiste** : Un copiste est une personne qui recopie des documents à la main ou à l'ordinateur, en veillant à ce qu'ils soient clairs, lisibles et fidèles à l'original.

Maquettes costumes de Vincent Boussard



The Lawyer



Bartleby



Turkey



Nippers



Ginger Nut



Le résumé de l'histoire

Prélude

Un chœur hors-scène chante la perte d'un être aimé et la séparation que vient sceller la mort.

Scènes 1–2

Dans une étude juridique de Wall Street, l'avocate dirige un cabinet aux employés hauts en couleur : Turkey, Nippers et Ginger Nut. Débordée, elle recrute un nouveau copiste. Bartleby entre, s'installe derrière un paravent et se met au travail avec une application remarquable.

Scènes 3–4

Lors d'une première demande de vérification de documents, Bartleby oppose un refus aussi poli qu'irrévocable : « I would prefer not to. » L'avocate tente de rationaliser. Ses collègues s'indignent — Turkey veut en venir aux mains, Nippers exige le renvoi. Bartleby, lui, ne bouge pas.

Scènes 5–6

Bartleby cesse d'écrire tout à fait et vit désormais dans l'étude. L'avocate lui accorde six jours pour partir et laisse trente-deux dollars sur son bureau. Le délai expire. L'argent est intact.

Scènes 7–8

Puisque Bartleby ne partira pas, c'est l'avocate qui déménage. Mais le nouveau locataire la rappelle bientôt : l'homme est toujours là, et il « would prefer not to » partir.

Scènes 9–10

Bartleby, face à une foule hostile, décline toutes les propositions de l'avocate. La police l'emmène. En prison, il se laisse mourir. L'avocate lui rend visite, trop tard. « With Kings and Counsellors », murmure-t-elle.



CE QUE L'ON VA VOIR

La mise en scène de Vincent Boussard réunit en une même soirée *Bartleby* et *La Voix humaine*, deux œuvres reliées par la solitude extrême et le face-à-face entre un présent et un absent. Dans *Bartleby*, l'espace de bureau se transforme progressivement — le mobilier est remplacé scène après scène —, traduisant la fuite d'un monde que Bartleby refuse d'habiter.

Maquettes décors de Vincent Lemaire



Musique, œuvre et contexte

LA CRÉATION DE L'ŒUVRE

Bartleby est une **commande** de l'Opéra Royal de Wallonie-Liège. C'est la troisième œuvre lyrique de Benoît Mernier, après *Frühlings Erwachen* (La Monnaie, 2007) et *La Dispute* (La Monnaie, 2013). Le livret est signé Sylvain Fort, en langue anglaise, d'après la nouvelle d'Herman Melville (1853), enrichi de fragments poétiques tirés de l'œuvre de Melville.

HERMAN MELVILLE ET L'ÉNIGME BARTLEBY

Herman Melville publie *Bartleby, the Scrivener* en 1853 dans le Putnam's Monthly Magazine, sans y apposer son nom. La nouvelle est alors peu remarquée. Ce n'est qu'au XX^e siècle qu'elle s'impose comme l'une des œuvres les plus commentées de la littérature américaine. Les philosophes l'ont analysée, les écrivains l'ont citée et imitée. La formule « I would prefer not to » est devenue le symbole d'une résistance passive dont le sens demeure à jamais ouvert. Bartleby refuse, mais il ne s'explique jamais.

QUEL EST LE STYLE DE LA MUSIQUE ?

Bartleby appartient à ce que l'on appelle l'**opéra contemporain** — une musique de notre temps, qui n'imité pas les formes du passé mais les réinvente. L'œuvre mêle passages décalés, presque burlesques (les scènes de bureau avec Turkey, Nippers et Ginger Nut) et moments d'une profondeur poétique intense (les chants de Bartleby, les monologues de l'avocate). Ce jeu de contrastes — le funèbre, le burlesque, l'étrangeté — structure une musique dont l'enjeu véritable est la solitude : celle de Bartleby, certes, mais aussi celle de l'avocate. Deux solitudes qui se rencontrent sans jamais parvenir à se parler. De plus, le personnage de Bartleby peut aussi faire écho à des situations actuelles : refus du travail, burn-out ou encore retrait social. Son silence nous invite ainsi à interroger notre propre rapport à la place que nous choisissons d'occuper dans le monde.

→ **Commande** : une œuvre « de commande » est écrite à la demande d'un théâtre ou d'un festival. Le compositeur reçoit une rémunération et crée une pièce nouvelle pour cette institution.

→ **Opéra contemporain** : terme général désignant les opéras composés à partir du milieu du XX^e siècle. Contrairement au bel canto du XIX^e siècle, l'opéra contemporain n'obéit pas à un style unique : chaque compositeur forge son propre langage.



Questions Bonus

HERMAN MELVILLE : ÉCRIVAIN IGNORÉ DEVENU INCONTOURNABLE

Herman Melville (1819–1891) est l'un des grands romanciers américains du XIX^e siècle. Son chef-d'œuvre, *Moby-Dick* (1851), est un roman ambitieux sur un capitaine obsédé par la chasse à une baleine blanche dans une méditation sur l'obsession, la nature et le destin. À sa parution, le roman est un échec commercial. Melville vit dans la pauvreté et l'incompréhension pendant des décennies. Ce n'est qu'après sa mort que son génie est reconnu. *Bartleby* suit *Moby-Dick* de deux ans seulement : on y retrouve la même fascination pour les figures qui résistent au monde, qui préfèrent disparaître plutôt que de se soumettre.

DIFFÉRENCE ENTRE LA RÉSISTANCE PASSIVE ET LA DÉSOBÉISSANCE CIVILE

La résistance passive — refuser sans violence, sans explication — est une forme de protestation qui traverse l'histoire. Le philosophe Henry David Thoreau publie en 1849 « La Désobéissance civile », essai fondateur sur le droit de refuser les lois injustes. Des figures comme Gandhi ou Rosa Parks en feront un outil politique puissant au XX^e siècle. Bartleby, lui, ne revendique rien. Il ne dit pas « Je ne veux pas », ce qui serait une confrontation. Il dit « Je préférerais ne pas ». C'est une zone grise : il ne s'oppose pas, il se retire. C'est ce silence inexplicable qui continue, 170 ans après la publication de la nouvelle, d'intriguer et de troubler.

WALL STREET ET LE TRAVAIL AU XIX^e SIÈCLE

Au XIX^e siècle, Wall Street à New York est le centre de la finance américaine — une rue étroite bordée de banques et d'études juridiques, où s'entassent des dizaines de copistes qui reproduisent à la main les documents légaux et financiers. Avant l'invention de la machine à écrire (1868) et du photocopieur, le travail de copiste est à la fois indispensable et épuisant : des heures à recopier des textes complexes, dans des bureaux souvent sombres. Bartleby incarne peut-être la fatigue profonde de ceux qui disparaissent dans leur tâche, sans que personne ne pense à leur demander comment ils vont.

« Personne n'a la responsabilité de tout faire, mais chacun doit accomplir quelque chose. »

H.D. Thoreau

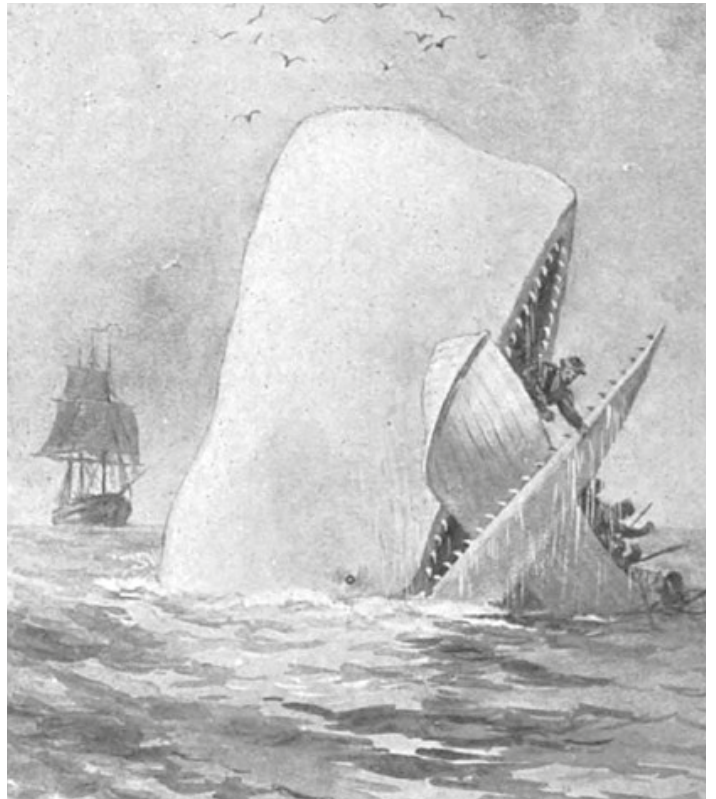


Illustration de *Moby-Dick* par Augustus Burnham Shute



Travail de bureau à New York, début du XX^e siècle

L'antisèche de l'Opéra | Pour aller plus loin

La Voix humaine

L'interview du compositeur

Francis Poulenc (1899–1963)



Je suis né dans une famille bourgeoise où la musique coulait de source. On m'a longtemps cru superficiel... trop léger, trop espiègle, trop mondain. Ceux qui ne connaissent que mes premières œuvres ne savent pas ce que la douleur m'apprendrait. Je suis... Je suis Francis Poulenc.

POUVEZ-VOUS NOUS PARLER DE VOS DÉBUTS EN MUSIQUE ?

Né à Paris en 1899, dans une famille aisée, j'ai commencé le piano à l'âge de cinq ans et je n'ai plus jamais voulu m'arrêter. J'ai poursuivi mon apprentissage avec le grand pianiste Ricardo Viñes. Grâce à lui, j'ai découvert le travail de grands compositeurs comme Satie, Debussy ou Ravel. Très jeune, je composais déjà. Je n'ai jamais vraiment étudié au Conservatoire. Cette formation un peu atypique a forgé ma liberté.

UN DRAME PERSONNEL A MARQUÉ VOTRE VIE EN 1936...

La mort inattendue de mon ami Pierre-Octave Ferroud. Un accident de voiture, brutal, incompréhensible. En apprenant la nouvelle, j'ai ressenti quelque chose de déchirant. Je me suis rendu en pèlerinage au sanctuaire de Rocamadour (Sud-Ouest de la France). Et là, dans ce lieu perché sur la roche, ma foi est revenue. Une foi profonde, permanente. Mes *Litanies à la Vierge noire*, mon *Stabat Mater*, mes *Dialogues des Carmélites*... tout cela est né de cette nuit-là. J'ai longtemps été considéré comme « moine ou voyou ». Ce n'est pas tout à fait faux...

VOUS AVEZ FAIT PARTIE D'UN GROUPE CÉLÈBRE EN MUSIQUE...

Le Groupe des Six ! En 1920, le critique Henri Collet nous a baptisés ainsi, Honegger, Milhaud, Auric, Durey, Tailleferre et moi. Nous partagions le goût d'une musique française claire et directe. Jean Cocteau

était notre porte-parole esthétique. Des amitiés qui ont duré toute une vie.

POURQUOI AVOIR MIS LA VOIX HUMAINE EN MUSIQUE ?

Je connaissais ce texte de Cocteau depuis les années 1930. Mais je me jugeais trop inexpérimenté pour le traiter, pas assez formé à la scène lyrique. C'est après le succès des *Dialogues des Carmélites* que mon éditeur m'a encouragé. Il suggérait même Maria Callas, la plus grande chanteuse du moment pour le rôle ! Mais pour moi, il n'y avait qu'une interprète possible : Denise Duval, ma collaboratrice de toujours. Je l'ai écrit pour elle, avec elle. Elle est cette voix.

EN QUOI CE PERSONNAGE VOUS TOUCHE-T-IL SI PARTICULIÈREMENT ?

Je me suis identifié profondément à cette femme abandonnée. J'ai confié à un ami que j'écrivais « un opéra sur une femme — c'est moi ». Comme Flaubert disait : Bovary, c'est moi. Je sortais d'une relation malheureuse quand j'ai composé cette partition. Chaque mesure était vraie. La douleur silencieuse frappe plus fort que celle qui crie. Elle ne hurle pas. Elle ment à celui qui la quitte, prétend aller bien, s'excuse de déranger. C'est dans cet écart que réside toute la cruauté de l'œuvre.

QUELLES SONT VOS ŒUVRES LES PLUS CONNUES ?

Le public me connaît souvent par mes mélodies ; des pièces pour voix et piano. Mais mes opéras me tiennent le plus à cœur : *Les Mamelles de Tirésias*, *Dialogues des Carmélites* et puis cette *Voix humaine*, si intime, si vraie. Trois opéras très différents, mais tous les trois traversés par la même question : comment la musique peut-elle dire ce que les mots seuls ne peuvent pas ?

→ Le Groupe des Six : collectif de six compositeurs français actifs dans les années 1920, réunis autour de l'esthétique prônée par Jean Cocteau. Leur mot d'ordre : clarté, légèreté et humour, contre le romantisme allemand.

→ *Dialogues des Carmélites* : deuxième opéra de Poulenc, c'est l'histoire d'une jeune femme très anxieuse qui rejoint un couvent mais le contexte politique (Révolution française) l'oblige à choisir entre renoncer à sa foi ou mourir.

→ Denise Duval (1921-2016) : chanteuse d'opéra française d'une grande intensité d'expression et d'une diction impeccable.



Les personnages

ELLE | Soprano

Un seul personnage dans cet opéra... et elle n'a pas de nom. Une femme, seule dans sa chambre, au téléphone avec l'homme qui la quitte. Elle ment d'abord. Peu à peu, les masques tombent. Elle avoue avoir avalé des somnifères. Elle dit qu'elle sera courageuse. Elle murmure « je t'aime » et laisse tomber le combiné. L'absence de nom est intentionnelle : chaque interprète, chaque spectateur ou spectatrice peut s'y reconnaître.

LUI | Comédien

On ne l'entend pas. On le devine à travers ce qu'elle dit — et surtout à travers ce qu'elle ne dit pas. C'est l'absent qui structure tout le drame. Son silence, côté scène, est peut-être le plus puissant du spectacle.

LE TÉLÉPHONE

Plus qu'un accessoire de scène, il est le troisième personnage de l'œuvre. Lien et arme, il incarne à lui seul l'ambivalence de toute communication : on entend une voix, mais on ne voit pas de visage. Dans la partition, le xylophone figure ses sonneries, les coups d'archet sec ses coupures de ligne.



Maquettes costumes de Vincent Boussard

Le résumé de l'histoire

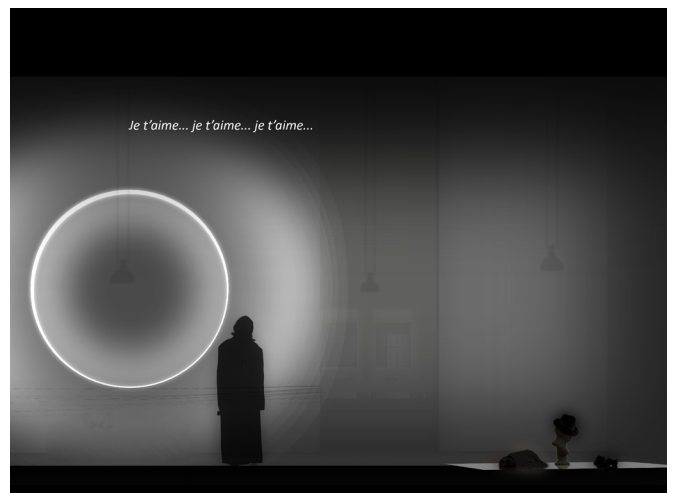
Il n'y a pas d'actes. Pas de scènes découpées. Seulement une conversation interrompue, reprise, menacée, rallongée.

Une femme, seule dans sa chambre, parle au téléphone avec l'homme qu'elle aime et qui l'a quittée pour une autre. La conversation, sans cesse interrompue par des erreurs de ligne et des coupures, oscille entre banalités et aveux.

Elle ment : elle prétend porter une robe rose, dit être sortie dîner la veille avec une amie. Puis, peu à peu, la vérité se dévoile. Elle est en chemise de nuit, étendue sur son lit. Elle n'est pas sortie. Elle confie avoir avalé des somnifères la nuit précédente.

Chaque tentative pour retenir cet homme — par la tendresse, le souvenir, la douleur — se heurte à la distance imposée par le fil téléphonique. Elle dit qu'elle sera courageuse.

La ligne menace de se rompre une dernière fois. Elle murmure « je t'aime » et laisse tomber le combiné.



Maquettes décors de Vincent Lemaire



CE QUE L'ON VA VOIR

La mise en scène de Vincent Boussard dessine un parcours de haute-couture dramatique pour un personnage sans nom. Boussard aborde l'œuvre non comme un long monologue continu mais comme une succession d'étapes chaotiques faisant suite à un trauma : soupirs et phrases longues, silences et interjections, voix sèche et effusions sentimentales. L'équilibre délicat entre vulnérabilité et tension est le fil conducteur de toute la mise en scène.



Musique, œuvre et contexte

LA CRÉATION DE L'ŒUVRE

La Voix humaine est créée le 6 février 1959 à l'Opéra-Comique de Paris, dans un décor et une mise en scène signés par Jean Cocteau lui-même. La soprano Denise Duval crée le rôle, après s'être illustrée dans les deux premiers opéras de Poulenc. L'accueil est enthousiaste : l'œuvre est rapidement montée à La Scala de Milan, puis en Grande-Bretagne et aux États-Unis. Sous-titrée « **tragédie lyrique** », elle renouvelle le genre du **monodrame** en plaçant l'intime au cœur de la scène lyrique.

JEAN COCTEAU : DU THÉÂTRE PARLÉ À L'OPÉRA

Jean Cocteau (1889–1963) est une grande figure du XX^e siècle : poète, romancier, cinéaste, dessinateur, homme de théâtre, il crée la pièce *La Voix humaine* le 17 février 1930 à la Comédie-Française, pour la comédienne belge Berthe Boyv. La pièce est d'abord chahutée par les Surréalistes, qui reprochent à Cocteau d'être trop bourgeois. Elle s'impose pourtant rapidement comme un classique. Cocteau signe lui-même la mise en scène de l'opéra de Poulenc en 1959 dans un regard double : celui de l'auteur original et celui du spectateur de sa propre œuvre transfigurée.

UNE ÉCRITURE MUSICALE À FLEUR DE VOIX

La partition de *La Voix humaine* épouse chaque inflexion de la parole. La ligne vocale oscille entre **récitatif** et chant, entre parole nue et envolée lyrique. Les phrases sont fragmentées, interrompues, tout comme la communication elle-même. Le xylophone figure les sonneries du téléphone ; les coups d'archet sec des violons traduisent les coupures de ligne. L'orchestre, tour à tour, accompagne le chant ou commente les silences — car ce sont bien eux qui portent le drame. La voix de l'amant, ses réponses, ses éventuels mensonges, ce que l'on n'entend pas pèse infiniment plus lourd que ce qui est dit.

POULENC FACE AU DRAME

Poulenc a opéré des coupures dans le texte original de Cocteau, supprimant ce qu'il considérait comme des détentes dramatiques. Ces retraits, décidés avec Denise Duval et approuvés par Cocteau, ont rendu le personnage plus calme, plus modeste et, *in fine*, plus bouleversant.

→ **Tragédie lyrique** : genre de l'opéra français né au XVII^e siècle avec Lully et Rameau. Poulenc emprunte le terme avec une ironie assumée — il y voit la noblesse tragique d'un drame pourtant très ordinaire.

→ **Monodrame** : pièce lyrique pour un seul personnage en scène. Le genre existe depuis *Pygmalion* de Rousseau (1762), mais *La Voix humaine* en est l'exemple le plus célèbre.

→ **Récitatif** : style vocal intermédiaire entre la parole et le chant, où la mélodie suit le rythme naturel du texte.



Questions Bonus

LE TÉLÉPHONE : UNE HISTOIRE D'ATTENTES

Le téléphone est inventé en 1876 par Alexander Graham Bell. Au moment où Cocteau écrit sa pièce, en 1930, l'appareil est encore relativement récent dans les foyers français et déjà source d'une nouvelle forme d'angoisse : entendre la voix de l'autre sans voir son visage, être coupé sans savoir pourquoi, partager la ligne avec des inconnus. Ce que Cocteau avait saisi dès 1930, c'est que le téléphone ne rapproche pas : il rend présent ce qui est absent, et absent ce qui était là. Nos écrans d'aujourd'hui font exactement la même chose.

LES HÉROÏNES ABANDONNÉES DE L'OPÉRA

Elle rejoint une longue galerie d'héroïnes lyriques abandonnées : Didon, qui se consume après la fuite d'Énée dans l'opéra de Purcell ; Médée, trahie par Jason. L'opéra a toujours su donner voix à ces femmes que la littérature avait parfois reléguées en arrière-plan. *La Voix humaine* s'inscrit dans cette tradition tout en la renouvelant : pas de mythologie, pas de dieux, pas d'héroïsme guerrier — seulement une chambre, un téléphone, et la vérité la plus nue.

PRÉSENCE ET ABSENCE

Ce qui fascine dans *La Voix humaine*, c'est le rôle que joue le téléphone. Il n'est pas un simple accessoire de scène. Il est à la fois un instrument de communication et de distance, symbole de présence et d'absence. Son seul fil rattache encore la femme à l'homme qu'elle aime. Le cordon téléphonique devient cordon ombilical : le couper, c'est mourir.

S'ILS AVAIENT DES RÉSEAUX...

Que posterait-elle ? Certainement des messages lus, sans réponse — les fameux « vu » qui ne deviennent jamais une conversation. Elle likerait les photos de lui sans jamais les commenter. Elle écrirait de longs brouillons qu'elle n'enverrait pas. Et lui ? On ne saura jamais. Son compte resterait silencieux, ou pire : il passerait à autre chose, continuerait de vivre, tandis qu'elle attend encore.



Couverture de la partition illustrée par Jean Cocteau

CONTACT ÉDUCATION

Valérie Urbain, Audrey Dor, Lana Margaroni
+32 (0) 4 221 47 21

education@operaliege.be

Éducation – Opéra Royal de Wallonie-Liège
Rue des Dominicains, 1
BE-4000 Liège
www.operaliege.be

**Des airs d'opéra aux secrets des coulisses : retrouvez
toutes nos photos, vidéos et actualités sur nos réseaux !**



RÉALISÉ AVEC L'AIDE DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES – SERVICE DE LA MUSIQUE CLASSIQUE | AVEC LE SOUTIEN DE LA VILLE DE LIÈGE, DE LA PROVINCE DE LIÈGE ET DE SON SERVICE DES AFFAIRES CULTURELLES | AVEC LE SOUTIEN DU TAX SHELTER DU GOUVERNEMENT FÉDÉRAL BELGE ET DE BEL ARTS FUND.

