



AU MONDE

**OPÉRA de Philippe Boesmans
sur un livret de Joël Pommerat**

Créé au Théâtre Royal de La Monnaie, Bruxelles le 30 mars 2014

SOMMAIRE

Synopsis.....	3
<i>Capturer des ombres</i>	7
<i>De la famille au monde</i>	8
Philippe Boesmans, Joël Pommerat : interview croisée.....	11
Entretien avec Philippe Boesmans	16
Boesmans, en vibration avec chaque personnage	19
Biographies	20

Synopsis

Christian Longchamp, dramaturge

Scène 1

Ori, le fils cadet d'une grande famille puissante et riche, va revenir après cinq années d'absence. Malgré une remarquable carrière dans l'armée, il a décidé de renoncer à celle-ci. Il est attendu par son père, homme très âgé à la santé fragile, qui a fait fortune dans l'industrie du fer, et par son frère aîné. La seconde fille, une vedette de la télévision, et le mari de la sœur aînée l'attendent également.

Scène 2

Dans une autre pièce du grand appartement se retrouvent la fille aînée, la seconde fille et la plus jeune fille. Si Ori a décidé de rentrer aujourd'hui, c'est parce que tous fêtent l'anniversaire de cette dernière. Comme celle-ci a remplacé une jeune fille disparue à laquelle elle ressemble, elle s'interroge sur son identité et son statut dans cette famille. Ori entre dans la pièce, en habits militaires.

Scène 3

Toute la famille est réunie autour d'Ori. Le père ne comprend pas sa décision de quitter l'armée et s'inquiète pour son avenir.

Scène 4 Les mêmes sont réunis pour fêter la plus jeune. Celle-ci ne cesse de s'interroger sur l'amour qu'on lui porte. Elle finit par allumer la télévision. En se voyant à l'écran, la seconde fille change de chaîne parce qu'elle affirme ne pas s'aimer en ce moment. Elle éteint précipitamment la télévision. Pressé à nouveau de s'exprimer sur ses projets, Ori affirme qu'il veut prendre le temps de réfléchir à son avenir et présente un livre qu'il a écrit. Personne n'ose l'ouvrir. Une femme, la femme étrangère, apparaît. Elle a été introduite dans la maison par le mari de la fille aînée afin d'aider son épouse enceinte.

Scène 5 La femme étrangère chante en play-back un extrait de *My Way* interprété par un homme. Cette scène est peut-être un rêve de la seconde fille.

Scène 6 Les deux sœurs aînées sont réunies afin de reconforter la plus jeune. Celle-ci insiste pour que, bien qu'elle ressemble à Phèdre, une fille disparue, tous acceptent sa différence, sa personnalité.

Scène 7 La seconde fille surprend la fille aînée et Ori, en habits civils, dans la chambre de ce dernier. Avant de quitter la chambre, la seconde fille parle des cauchemars terribles qui assaillent leur jeune sœur. Seule avec Ori, la fille aînée parle de leur enfance. Ils finissent par s'embrasser.

Scène 8 La plus jeune fille déclare au mari de la fille aînée qu'elle aime la beauté de la vieillesse. Le mari lui rétorque qu'il faut en finir avec les mensonges derrière lesquels la société se dissimule et que lui seul est capable de dire la vérité. La seconde fille exige

qu'on éteigne la télévision alors que la retransmission de son émission est sur le point de débiter.

Scène 9

La femme étrangère enlace tendrement la plus jeune fille. Cette scène est peut-être un rêve de la seconde fille.

Scène 10

La seconde fille, effrayée par les cris qu'elle a entendus, et la femme étrangère dialoguent sans se comprendre. Entre le fils aîné qui s'étonne de trouver le mari de la fille aînée caché dans l'ombre. Alors qu'apparaît le père, le fils aîné demande au mari de la fille aînée de l'accompagner dans le bureau. Ori arrive à son tour et affirme qu'il veut sortir marcher malgré l'heure avancée de la nuit.

Scène 11

En présence du père endormi, de la fille aînée et de la plus jeune des filles, la seconde fille parle de trois meurtres de femmes commis pendant la nuit.

Elle s'inquiète de l'évolution du monde mais se rassure à l'idée que le père est toujours là pour les protéger. Ori rentre hagard de sa sortie nocturne. Avec discrétion, la plus jeune fille fait allusion aux problèmes oculaires dont il souffre. Elle se réjouit de l'émission de télévision dans laquelle se produit la seconde fille. Celle-ci s'étonne que la femme étrangère semble ne rien faire. Elle déclare à ses sœurs qu'elle a lu le livre d'Ori mais n'en révèle pas le contenu. La femme étrangère, seule, chante en play-back un extrait de My Way interprété par un homme. La dernière partie de cette scène est peut-être un rêve de la seconde fille.

Scène 12

Les sœurs aînées s'inquiètent de l'évolution de la santé d'Ori en attendant une réunion demandée par le père. À son entrée, toute la famille est rassemblée. Le père affirme vouloir proposer à Ori la direction de ses affaires. Ori, surpris, hésite. Au moment où il quitte la pièce pour aller marcher dehors, il manque de heurter un mur qu'il n'avait pas vu. Les trois sœurs se retrouvent seules. La plus jeune évoque à nouveau son malaise. La seconde fille interpelle sa sœur aînée : elle ne comprend pas pourquoi personne ne parle de sa grossesse.

Scène 13

La seconde fille avoue à sa sœur aînée que la femme étrangère apparaît dans ses rêves. Le fils aîné informe ses sœurs qu'Ori, après une semaine de réflexion, n'est toujours pas en mesure de répondre à la proposition du père. Les deux sœurs s'inquiètent à nouveau de l'état d'Ori. La seconde fille affirme avoir vu du sang sur son visage. Ori apparaît alors pour annoncer qu'il sort marcher. Ses sœurs l'avertissent qu'un criminel s'en prend à des femmes. Après son départ, elles tentent de se reconforter.

Scène 14

Dans une atmosphère tendue, toute la famille est réunie à l'exception d'Ori et de la plus jeune des filles. Ori apparaît et confirme, au désespoir du père, qu'il n'est toujours pas en mesure de prendre une décision.

Scène 15

La plus jeune des filles déclare toute son affection au père et affirme son goût pour la vieillesse, pour ce que celle-ci révèle de vie et de profondeur.

Scène 16

Ori déclare à la femme étrangère qu'il sait qui elle est vraiment. Mais il n'a pas peur d'elle bien qu'elle représente son ennemie mortelle. Ori l'enserme dans ses bras, l'étouffe et la tue. Cette scène est peut-être un rêve de la seconde fille.

Scène 17 La femme étrangère chante en play-back un autre extrait de My Way interprété par un homme. Elle est nue. Cette scène est peut-être un rêve de la seconde fille.

Scène 18 La fille aînée et la seconde fille sont angoissées par les cris qui provenaient de la chambre de leur petite sœur. Le fils aîné apparaît, affolé, car il ne retrouve pas le père. Celui-ci sort alors de la chambre de la plus jeune des filles à la surprise des deux sœurs. La seconde fille évoque une rumeur selon laquelle circuleraient des photos d'Ori couvert de sang de femmes. La femme étrangère s'adresse alors, dans sa langue, au mari de la fille aînée.

Scène 19 La fille aînée affirme ne pas savoir qui est le père de l'enfant qu'elle attend. Le père lit péniblement une déclaration

écrite, proclamant qu'Ori a enfin accepté la direction des affaires de la famille. La seconde fille se réjouit de s'être vu confier une nouvelle émission extraordinaire avec des animaux. La seconde fille évoque un rêve où Ori tenait des propos bizarres à la femme étrangère.

Scène 20 La fille aînée déclare à Ori, qui porte des lunettes noires, combien elle le comprend intimement. Tous les autres membres de la famille arrivent ensuite pour regarder la nouvelle émission de la seconde fille. Accablement général lorsque le père demande à la seconde fille, en la vouvoyant, si elle a déjà fait de la télévision. La seconde fille cherche à se reconforter auprès de la plus jeune des filles, puis de la femme étrangère. Toutes les deux la rejettent. La fille aînée et la plus jeune des filles regardent l'émission de télévision. Elles ne vont cesser de dire à la seconde fille combien elle est belle et drôle. Désespérée, la seconde fille s'effondre en silence.

Synopsis extrait du programme de salle éditée par le Théâtre Royal de La Monnaie pour *Au Monde*.

Capturer des ombres ³

Le cadre extérieur de l'intrigue est aussi dépouillé que son décor. Comme lui, il semble conçu pour capturer des ombres. Mais de même qu'on ne peut, sans doute, se trouver simultanément dans plusieurs pièces de cet appartement aux recoins un peu fantastiques, de même on ne saurait fixer de point de vue unique d'où embrasser l'ensemble des positions et des histoires de tous ses habitants. Comme si, où que l'on cherche à se placer, il subsistait toujours un point aveugle. Telle est bien la complexité de cet espace familial et des personnages qui le hantent. Un vieillard très puissant, un père qui n'en finit plus de rejoindre l'absence, voudrait passer la main à Ori, le fils cadet, qui vient de renoncer à sa vie passée et reste là, comme en suspens, au seuil d'autre chose qu'il ne sait pas nommer.

Autour d'eux, comme autant d'autres centres possibles du récit, trois sœurs (l'hommage à Tchekhov est explicite) dont l'une est adoptée. Un frère. L'époux de la sœur aînée. Et puis l'étrange étrangère que ce dernier a engagée, à l'idiome aussi incompréhensible que la nature exacte de sa fonction...

Les échanges sont ponctués d'angoisses et d'attentes obscures. Les incertitudes de la mémoire, du désir, de l'identité, troublent la limite entre jour et nuit, tandis que çà et là éclatent des faits à demi énigmatiques. Pareils à des fragments de rêve lucide passés d'un autre monde jusque dans le nôtre, des instants de vertige surgissent dont le sens semble tout près de se dire, sur le bout de la langue - mais de qui ?...

³ Extrait de « Capturer des ombres », in *ODEON*, brochure de la programmation 2013-2014 de l'Odéon-Théâtre de l'Europe, 2013, p. 10-11.

Texte également accessible via le site de [l'Odéon-Théâtre de l'Europe](http://www.odeon-theatre-de-l-europe.fr).

De la famille au monde

Dirk De Wachter

Contrairement aux conceptions populaires touchant l'individualité de l'homme contemporain, nous ne sommes pas simplement livrés à notre existence ; nous sommes aussi entourés et déterminés par d'autres. Le sort inexorable de l'homme est de se retrouver dans une structure familiale. Sachant que l'être humain, à sa naissance, n'est absolument pas autonome mais que, pendant de nombreuses années, il dépend de la protection et du soin d'autrui, il est voué à l'une ou l'autre forme de vie en famille. Toute l'histoire humaine et toutes les cultures que nous connaissons ont une forme de vie familiale : clans, grandes familles étendues sur plusieurs générations, structures diverses - que Claude Lévi-Strauss a magnifiquement décrites - ou petites cellules familiales, telles qu'apparues ces dernières années en Occident. À partir du XIX^e siècle, cette forme bourgeoise de famille s'impose comme l'idéal par excellence, la pierre angulaire de la société. Pour préserver l'illusion de pérennité de ce bastion de l'amour et de l'affection, bien d'autres stratégies d'appoint

s'avèrent nécessaires. La morale bourgeoise est sauvegardée par l'hypocrisie et l'apparence ; les pulsions sexuelles, objets de dénégations, sont canalisées par la force et la contrainte. À l'instar de Luis Buñuel dans *Le Charme discret de la bourgeoisie* ou de Thomas Vinterberg dans *Festen*, l'artiste a encore et toujours vocation à dénoncer ce jeu, à démasquer cette tragédie. Incontournable, la famille est une construction insolite dans notre époque au plus haut point individualiste. Mirage d'une solution possible et privilégiée, la famille apparaît pour l'enfant comme une certitude, une fatalité à laquelle il est soumis. Autant un enfant ne choisit pas ses parents, autant ceux-ci découvrent que leur enfant n'est guère celui dont ils ont rêvé et qu'ils ont appelé de leurs vœux. L'enfant oblige les adultes à rectifier leurs rêves et projections, *a fortiori* lorsqu'eux-mêmes ne se sont pas détachés du modèle parental. Cette frustration, souvent insupportable et inconcevable, se manifeste paradoxalement par un surcroît de rigidité, de régulation et de déploiement de force. Le difficile

équilibre entre attachement et détachement, entre loyauté et autonomie, fait que le plus grand défi lancé aux parents est de laisser l'enfant s'épanouir avec affection. Dans un monde de choix apparent et de réussite par soi-même, il est très difficile d'imaginer le caractère inexorable et tragique des différentes formes de vie en famille. La proximité de l'un avec l'autre éveille en même temps un sentiment d'éloignement, d'étrangeté ; la présence des siens accentue la différence insurmontable, l'incompréhension de l'autre. Cela va de pair avec la faute inavouée et la honte inexprimable.

Dans notre monde où la famille monolithique a explosé, se désagrégant en toutes sortes d'assemblages, en des myriades de manifestations, ces thèmes sont toujours d'actualité. L'intolérance face à la différence, l'illusion d'égalité, le pouvoir presque divin de faire l'autre à son image, l'intouchabilité des siens, de ses proches, sont des mécanismes qui font de la famille le nœud primaire du réseau relationnel et donc l'origine du tragique en l'homme.

La structure des réseaux familiaux, rendus complexes par leur forme de recomposition, semble renouer avec la nébuleuse des liens de parenté dans la famille patriarcale du siècle précédent, qui semblait avoir disparu. Un même déploiement de force fait

planer sa menace, dans laquelle toute différenciation est étouffée, moins par la tyrannie ancestrale d'hommes autocrates que par l'accaparement imprévisible et suffocant de mères fusionnelles. L'individualité, que chacun s'acharne à conquérir, se révèle être ainsi une forme illusoire d'autonomie : l'angoisse existentielle nourrit un sous-sol marécageux où le moi torturé tend à s'enfler, à l'instar du poisson-globe égocentrique qui engloutit tout ce qui l'entoure. Cette séparation manquée conduit à bien d'autres formes d'étouffement encore dans les liens poisseux du réseau relationnel. Simultanément, une menace constante plane sur l'illusion de force contraignante : celle des nouveaux venus, partenaires insistants, qui en vertu d'autres lois peuvent tailler dans le cocon ; et quelquefois aussi celle de parfaits étrangers, apparemment impuissants à leur arrivée, qui pour autant peuvent devenir incontrôlables, imprévisibles, à l'écart de toute forme de communication, menaçants et catalyseurs d'explosions depuis longtemps sous-jacentes. Par ailleurs, il y a le fait inévitable que les choses changent avec le temps, conformément aux lois de la science stipulant que rien ne reste tel quel. La vieillesse, la déchéance, la mort, mais aussi la

croissance de l'enfant et sa conscientisation sont facteurs de rapports de force, de changements et de luttes de pouvoir.

Cependant ces nœuds de raccordements sont des lieux nécessaires de bienveillance minimale, de tolérance face à la différence, d'endurance face à la violence, de soutien à autrui. La famille est par excellence le lieu d'éclatement de l'autosuffisance individuelle, d'acceptation de l'inévitable frustration des autres, de réconciliation entre les rêves impossibles de chacun, de modération d'une outrecuidance sans retenue. Un endroit où rêver et où se réveiller, où caresser des illusions avant de renouer avec la banalité, avec le quotidien.

Dans le monde d'aujourd'hui, cela n'est pas évident. La focalisation sur l'élément le plus profondément individuel, sur la réalisabilité, le sensationnel, l'ardeur presque mystique de notre ego boursoufflé où priment la prestation et le succès matériel, semble réduire la dimension familiale à une vétille obsolète.

Le relationnel revient alors en termes de convertibilité, de rejet, de symbiose, de rupture, de disposition contraignante et finalement de solitude aigrie, allant souvent de pair avec une profonde indifférence à son propre égard.

L'art montre, reflète, touche et se porte quelquefois au-delà des évidences quotidiennes et des bonnes intentions du monde ordinaire : une fissure dans les modèles d'un amour-propre aveuglant, une atteinte à l'orgueil autosuffisant, une pointe de doute peut-être, la possibilité d'autre chose...

Peut-être... Tout de même ?

Propos traduits par Evelyne Sznycer, extraits du programme de salle éditée par le Théâtre Royal de La Monnaie pour *Au Monde*.
Dirk De Wachter est psychiatre et professeur à la KU Leuven. En 2012, il a publié le livre *Borderline Times - Het einde van de normaliteit*.

Philippe Boesmans, Joël Pommerat : interview croisée ⁴

Un double entretien sur cette collaboration particulière, sur le rôle des paroles et de la musique, et sur l'adaptation d'œuvres littéraires à la scène lyrique.

Comment votre collaboration a-t-elle pris forme ?

Philippe Boemans : À part pour mon premier opéra (*La Passion de Gilles*) composé sur un texte de Pierre Mertens, j'ai toujours écrit sur des pièces classiques un peu cultes, comme *La Ronde* ou *Julie*, ou sur des pièces de Shakespeare.

Peter de Caluwe, Bernard Foccroulle et Christian Longchamp m'ont incité à lire plusieurs pièces d'un auteur d'aujourd'hui, Joël Pommerat, dont j'avais vu quelques spectacles. Deux m'ont paru convenir pour une transposition à l'opéra: *Cercles/Fictions* et *Au monde*.

Et pour vous Joël, ça représente quoi d'être choisi par Philippe?

Joël Pommerat : Une grande surprise, une joie inattendue et un honneur. Jamais je n'avais imaginé être associé à un grand compositeur d'opéra et voir mon écriture théâtrale transposée en opéra. J'ai travaillé avec Oscar Bianchi, mais notre collaboration avait débuté sans réel désir de travailler sur mes pièces, cela s'est

décidé ensuite (la pièce *Grâce à mes yeux* est devenue l'opéra *Thanks to my Eyes*). La rencontre avec Philippe s'est faite directement autour de mon écriture.

Pourquoi avoir choisi *Au monde* ? Quels sont les critères d'un bon livret ?

PB : La pièce doit correspondre à quelque chose que je sens, contenir un univers transposable en musique. Tous les personnages d'*Au monde* peuvent correspondre à des archétypes vocaux de l'opéra: le père / la basse, la jeune sœur / la soprano lyrique, etc. J'ai beaucoup travaillé avec Luc Bondy sur des livrets, mais jamais de façon aussi précise qu'avec Joël, à rechercher le sens caché de chaque phrase. Joël fait comme si l'auteur n'était plus là, s'interroge sur ce qu'il a voulu dire, se pose des questions. Comme s'il observait la pièce d'un auteur classique à mettre en musique et en scène. Je crois que mettre une pièce

en musique, c'est lui rendre hommage. C'est une lecture, un acte d'amour - et en même temps quelque chose de différent: le temps de la musique n'est pas le même, il y a plus de lyrisme que dans le parler.

JP : C'est un peu prétentieux de dire ça, mais je pense qu'*Au monde*, écrite en 2004, est celle de mes pièces la plus envisageable sous forme d'opéra. C'est un croisement entre *Les Trois Sœurs* de Tchekhov et l'ambiance de Maeterlinck - des références déjà évoquées pour *Grâce à mes yeux*. Ce n'est pas un hasard si les deux compositeurs avec lesquels j'ai travaillé ont choisi ces pièces. Elles correspondent à une période où j'écrivais des « fausses pièces », avec des personnages qui cherchent à raconter la réalité, mais qui appartiennent à un monde abstrait, esthétique, poétique. Les personnages d'*Au monde* sont des archétypes: le père, le fils qui revient de la guerre, la sœur aînée. Il y a ensuite jeu, modification, travail personnel sur ces archétypes, pour aller vers une invention, une originalité, une écriture. Ces personnages présentent déjà quelque chose de lyrique et d'opératique; mais on pourrait en envisager d'autres qui ne soient pas déjà repérés dans la tradition, créer quelque chose

de neuf en sortant de l'archétype, partir d'un modèle qui ne soit pas déjà identifiable, un modèle vivant, totalement contemporain.

PB : Joël a conçu *Grâce à mes yeux* et *Au monde* dans une approche frontale d'un théâtre à l'italienne. On pourrait imaginer de faire un jour un opéra où le public entoure la scène, comme souvent dans son théâtre, par exemple dans *La Réunification des deux Corées*. Ce serait une autre façon de penser l'acte musical.

Philippe parlait d'hommage dans le choix d'une pièce pour livret d'opéra. Mais il y a sans doute aussi une pointe d'angoisse: ne perd-on pas un peu sa liberté ?

JP : Il y a deux positions, chacune avec son interprétation du phénomène : celle du metteur en scène et celle de l'auteur. J'ai tendance à chercher à les relier dans mon travail théâtral. À l'opéra, je dois les dissocier dans le temps. Le passage de l'écriture théâtrale à l'écriture du livret peut amener des tensions, des déceptions ou des frustrations, du fait du rapport du compositeur à une vision musicale et à la question du temps. Pour écrire un ensemble cohérent, il faut pouvoir développer dans une durée, dans une masse concrète littéraire de mots, de phrases, il

faut avoir la place et le temps de se déployer. Il y a négociation permanente entre le compositeur et l'auteur sur ces questions. Plus j'ai conscience de ce qu'est un opéra, du temps musical, plus je peux anticiper pour ne pas être frustré au dernier moment. J'ai été un peu frustré avec Oscar Bianchi par manque d'anticipation; le décalage entre ma temporalité théâtrale et la sienne, musicale, était plus marqué qu'aujourd'hui avec Philippe. Il y avait plus à sacrifier parce que l'on n'arrivait pas à faire entrer dans l'économie temporelle de l'opéra des choses qui me semblaient essentielles au développement dramaturgique. Aujourd'hui, avec Philippe, c'est moins le cas, peut-être aussi du fait d'une plus longue durée. Avec Oscar, on avait choisi un format court de 1h10 (l'opéra dure 1h20), ce qui m'a obligé à resserrer - un travail qui illustre toute l'importance de la question du temps.

Joël, en tant qu'auteur et metteur en scène de votre pièce, vous êtes votre premier dramaturge. Avec le passage à l'opéra, le compositeur devient votre dramaturge: les personnages seront fixés, ne vous laissant plus la liberté de les interpréter comme vous les aviez conçus en 2004. Comment le ressentez-vous ?

JP : Ça ne m'échappe pas totalement, car on fait certains choix ensemble. Travailler avec Philippe implique de beaucoup se rencontrer, se réunir, réfléchir ensemble à chaque phrase, chaque mot, discuter, penser, il n'y a quasiment rien qui se fait sans concertation. Bien évidemment, le passage à la musique m'échappe. Avant d'écrire, Philippe cherche avec moi une couleur, un rythme; il a besoin de se sentir en accord avec moi de manière sensible. Bien sûr, je serai surpris en écoutant ce qu'il a écrit, je serais déçu de ne pas l'être. Je dois m'imaginer face à une création - même si je vais reconnaître des choses que l'on a évoquées ensemble. Je vais me retrouver dans la position du metteur en scène qui, même s'il connaît le sujet et l'angle d'attaque d'une pièce, est surpris à sa réception.

PB : Le compositeur est un dramaturge parce qu'il est maître du temps et du ton. Mais en répétitions, on donne du sens à la musique. On joue d'abord juste les notes; une fois que l'on fait du théâtre, la façon de chanter une phrase la rend plus émouvante ou plus sombre. Tout ça se fait lors du travail avec le metteur en scène. Une partition est objective, il y a les notes, les instruments. Quand on répète, on peut allonger un silence, travailler sur les

tempi, être un peu moins précis que la partition si on veut lui donner du sens.

En tant que compositeur, as-tu senti une liberté dans l'interprétation des personnages ? Étiez-vous toujours d'accord tous les deux sur ce point ?

PB : Ça tombait en général assez juste. On a discuté des coupures, de la longueur, parce que le texte chanté prend plus de temps que le texte parlé. La musique et l'orchestre proposent un commentaire de ce qui se passe. La musique renforce l'impression de tristesse qui se dégage de la pièce, elle porte un regard compassionnel sur ce qui se passe, sur ces gens-là, ce monde-là. Le problème de la liberté ne se pose pas, je ne peux pas écrire si je ne suis pas libre.

JP : Nous n'avons pas eu de grosses divergences d'interprétation. Philippe est très ouvert. Et comme il l'a dit, je regarde ma pièce avec la distance de quelqu'un qui cherche à réactiver le sens des choses; je n'ai pas d'idées arrêtées sur les personnages ou le sens des choses. Par chance, notre sensibilité littéraire et imaginaire est très proche.

Faut-il en déduire que les personnages de l'opéra sont les mêmes que dans la pièce ?

JP : Ils sont cousins, avec une autre nature, une autre forme. Différentes couches se succèdent: celle du passage du théâtre à la musique, puis celle du passage de la musique à l'interprétation – car les chanteurs vont y apporter leur interprétation. J'aurai aussi une « couche » de surprise: le mariage entre ces différentes interprétations d'une œuvre que j'ai écrite en partie seul va générer un objet qui va m'échapper au bon sens du terme, que je vais devoir refaçonner, redéfinir avec tous ces paramètres nouveaux et surprenants. J'aurai encore la surprise des interprètes, même si j'avais participé à leur choix.

Y at-il de grandes différences entre [la pièce de théâtre Au Monde et l'œuvre lyrique] ?

JP : De grandes différences, non, mais une continuité.

À l'opéra, on retrouvera les caractères, les personnages, le traitement de l'espace. Ce serait absurde de vouloir réinventer un espace, autant écrire une nouvelle œuvre ! C'est une version musicale et opératique de la pièce ; pas de la pièce en tant que

texte, mais en tant qu'objet spectaculaire. J'ai voulu garder le titre, plutôt que de l'appeler autrement, comme un objet qui n'aurait rien à voir.

PB : Les différences entre la pièce et l'opéra correspondent au passage de l'une à l'autre. Pour ce qui est de l'espace, du lieu où ça se passe, j'ai vu une vidéo de la pièce de théâtre, dont l'univers m'a aussi influencé. Ces gens qui s'endorment dans les fauteuils, la nappe blanche, une table, ça m'évoquait beaucoup de choses musicalement, le sommeil par exemple.

JP : C'est un moment de mon écriture où j'avais envie de me confronter à un élément très délicat au théâtre et à l'opéra: l'ennui. L'ennui des personnages, bien sûr, le but n'était pas de travailler sur la limite de l'ennui du spectateur, plutôt de ne pas concevoir l'« action dramatique» comme une action forcément agitée, passionnelle. On doit pouvoir, au théâtre comme au cinéma, représenter des états psychologiques humains autres que tonitruants ou agités. Sur le plan dramaturgique, cet ennui est lié à la puissance des personnages. Et c'est ça qui m'intéresse, montrer le lien entre la puissance et ce flottement, cet ennui.

Philippe, tu as un jour parlé de ton angoisse d'écrire en français.

Que dirais-tu du langage de Joël ?

PB : Le français est une langue difficile à chanter. J'ai déjà écrit *Yvonne* en français, mais c'est une pièce particulière, qui joue sur la dérision, la caricature; les choses y sont souvent exagérées. Ici, les gens parlent vrai, et le texte, la langue, l'atmosphère de la pièce demandent d'être plus proche de Debussy que dans *Yvonne*.

⁴ Propos recueillis par Reinder Pols, dramaturge au Théâtre Royal de la Monnaie (Bruxelles). Interview publiée le 11/02/2014 sur le site web du [Théâtre Royal de La Monnaie](#).

Entretien avec Philippe Boesmans

Vos quatre opéras précédant *Au Monde - Reigen (La Ronde, 1993), Wintermärchen (Le Conte d'hiver, 1999), Julie (2005) et Yvonne, princesse de Bourgogne (2009)* - ont été conçus avec Luc Bondy, qui en a écrit les livrets et assuré les mises en scène. Vous travaillez pour la première fois avec le dramaturge Joël Pommerat... Souhaitiez-vous un autre univers ?

Luc est mon complice, mon ami, et j'adore travailler avec lui. Nous nous connaissons si bien... C'est un concours de circonstances : j'avais pensé à une adaptation d'*On purge bébé* (1910), un vaudeville de Georges Feydeau, pour lequel il était prévu que je m'associe à Matthew Jocelyn. Mais Bernard Foccroulle, au Festival d'Aix-en-Provence, et Peter de Caluwe, à la Monnaie, avaient proposé à Joël Pommerat la mise en scène d'un opéra. Ce qu'il ne souhaitait pas faire. Peter lui a alors demandé s'il accepterait de mettre en scène un ouvrage fondé sur l'un de ses textes. Il s'est dit partant, et c'est alors que mon nom a été suggéré. Ce qui est tombé à pic, car j'avais envie de travailler sur

un sujet contemporain. Christian Longchamp, le responsable de la dramaturgie du spectacle, m'a ensuite mis en contact avec Joël.

Connaissez-vous son travail, et Joël Pommerat le vôtre ?

Oui, j'avais lu certaines de ses pièces et Joël connaissait un peu de ma musique. En le relisant et en découvrant d'autres titres, *Au monde* (2004) m'a tout de suite frappé et m'est apparu particulièrement propice à une adaptation lyrique. Il se trouve que c'est aussi le titre que voulait me suggérer Joël. Nous n'avons donc pas eu du mal à nous mettre d'accord.

Qu'est-ce qui vous a frappé dans *Au monde* ?

Je trouvais cette langue dépouillée et belle, et j'ai été saisi par cette atmosphère glaciale, étrange, comme dans un deuil permanent. Ces propos débarrassés d'emphase m'ont très vite suggéré un climat musical. Souvent, les personnages de Joël sont des marginaux, des insurgés. *Au monde* propose un cadre familial sévère, apparemment compassé, avec des personnages

archétypaux. Mais, derrière ces apparences, se tapissent des drames indicibles, des choses terribles et mystérieuses. Joël sait parfaitement ne pas perdre le sens de ce qui n'est pas dit.

En quoi Joël Pommerat est-il différent de Luc Bondy ?

Luc est très spontané, Joël peut-être plus rigoureux. C'est sûrement dû au fait qu'il s'agit de son propre texte alors qu'avec Luc, nous avons adapté des auteurs disparus avec, sans doute, moins de scrupules... Mais la méthode de travail est la même, souple et agréable : on se voit, on travaille ensemble, puis l'on se quitte. On s'appelle, on change tel ou tel détail. On se revoit, etc.

En lisant la pièce, j'ai pensé à la nouvelle de Henry James, *Owen Wingrave* (1892), en raison de sa thématique connexe, et, pour l'atmosphère de huis clos, à *Pelléas et Mélisande* (1893), de Maurice Maeterlinck. Deux textes adaptés à l'opéra par Britten et Debussy...

Je ne connais pas *Owen Wingrave* mais, à la première lecture, la résonance de Maeterlinck m'a aussi beaucoup frappé.

La plus jeune fille, qui est adoptée, est en quelque sorte une Mélisande, arrivée là on ne sait trop comment...

Absolument. Elle dit des choses assez énigmatiques, elle aussi.

Dans la pièce originale, la domestique, « une femme embauchée dans la maison » comme la décrit Pommerat, chante lors de scènes intercalaires. Comment avez-vous transposé cette opposition chant/parlé dans votre opéra ? La faites-vous du coup parler ?

Non. Elle chante également. J'aurais pu m'amuser à écrire des « chansons de variété, très sentimentales », comme le prescrit Joël dans son texte, mais nous nous sommes décidés pour *My Way*, la version anglaise du « tube » Comme d'habitude de Claude François. Cette mystérieuse domestique chante dans un micro, comme pour un karaoké. Puisque Joël prescrit « une voix très grave », nous avons d'abord pensé à un travesti, mais je la fais finalement doubler par le baryton Stéphane Degout qui, dans le spectacle, incarne Ori. Ce qui est intéressant, c'est que j'ai repris la basse chromatique descendante qui sous-tend l'harmonie de

My Way. Elle constitue une souche génératrice que j'utilise dans un tout autre contexte harmonique.

Cette domestique s'exprime en basque au cours d'une longue tirade...

Qui ajoute à son mystère. On ne sait pas grand-chose de ce personnage. Elle est peut-être la maîtresse du mari, qui l'a engagée. Le basque ne sera pas traduit et, pour Pommerat, il n'est pas important de comprendre ce qu'elle dit.

Boesmans, en vibration avec chaque personnage

Il n'est pas exagéré de voir des liens avec le royaume d'Allemonde de *Pelléas et Mélisande*, qui signa la rencontre - fulgurante - de Pommerat avec l'opéra.

[Sans s'étendre.] C'est effectivement comparable à du Maeterlinck mais inscrit dans le monde réel.

Qu'est-ce qui vous a inspiré ici, en tant que compositeur ?

J'ai directement ressenti ces personnages comme des archétypes vocaux - la basse, la mezzo, les différents types de sopranos etc. - avec tout ce que ça implique : à peine les avais-je rencontrés dans la pièce de Pommerat qu'ils se sont mis à me "parler". Sur le plan strictement musical, cette pièce m'offrait la possibilité de commencer avec de la musique "bien élevée", de la musique de bonne famille, qui, à l'arrivée d'Ori - un peu comme dans *Théorème* de Pasolini - se dégingue peu à peu (la famille et la musique). Comme pour *Reigen*, j'ai écrit pour un orchestre symphonique, celui de la Monnaie, placé sous la direction de Patrick Davin (qui a dirigé tous mes opéras sauf la *Passion de*

Gilles), une façon de travailler doublement sur la mémoire de ladite bonne famille et des musiciens eux-mêmes [rires].

Avez-vous eu recours à des thèmes, ou des leitmotifs ?

Ce serait plutôt Debussy que Wagner, des petites choses qui reviennent et qui nourrissent la mémoire de l'auditeur.

Cette pièce vous touche, vous la racontez avec passion et pourtant, il ne s'en dégage aucune "histoire". L'avez-vous dotée d'une catharsis ?

... Eh bien non, mais on en ressort troublé, changé. Moi, j'ai l'impression de connaître tous les personnages, de les comprendre, et, pour la plupart, de les aimer. Il existe une vibration spécifique avec chacun d'eux, je me sens comme eux et chacun m'a profondément inspiré comme personne, comme archétype et comme profil vocal. Quant à l'histoire, c'est une "affaire stagnante" dans laquelle la ligne dramatique est celle de la dégingue, officialisée, en quelque sorte, au moment où Ori

accepte de reprendre l'empire familial. Mais il n'y a pas de catharsis, c'est au spectateur de faire le boulot [bon sourire].

Biographies

Joël Pommerat¹

Joël Pommerat est né en 1963.

Il découvre le théâtre au collège, grâce à une enseignante de français, et tente d'abord de devenir comédien. A 19 ans, il est engagé dans une compagnie, le Théâtre de la Mascara. Il en retire une expérience concrète de la scène, une conscience de la présence physique qu'appelle le plateau.

A 23 ans, il renonce cependant au métier d'acteur pour se mettre à l'écriture : *« je me suis senti aussitôt libéré, maître à bord. Libre et responsable de ce que j'allais créer. J'ai écrit. Pendant quatre ans. J'ai écrit sans me sentir écrivain. Je n'avais pas de culture scolaire, j'avais des envies, des intuitions, mais j'avais progressivement perdu le goût de la lecture et la culture. J'ai écrit pour pouvoir penser. Et ça reste vrai aujourd'hui. »*²

En 1990, il fonde la Compagnie Louis Brouillard. Refusant de dépendre d'un metteur en scène, il décide de monter ses propres

textes et crée ses premiers spectacles au Théâtre de la Main d'Or à Paris : *Le Chemin de Dakar (monologue)* en 1990, *Le Théâtre* (1991), *Des Suées, Vingt-cinq années* (1993), *Les Événements* (1994). Il s'aperçoit alors combien écriture et mise en scène sont intrinsèquement liées : *« j'ai commencé à ressentir combien la mise en scène était elle aussi une écriture. Le texte se chargeait du langage de la parole, la mise en scène prenait en charge tous les autres langages, les autres signes, visibles ou pas, et leurs résonances entre eux. Et tout cela, c'était l'écriture. Et c'est tout cela qui composait le poème dramatique. »*³ Il crée en 1995 *Pôles*, puis *Treize étroites têtes* en 1997. C'est alors qu'il est accompagné et soutenu par le Théâtre de Brétigny-sur-Orge et le Théâtre Paris-Villette. Il monte *Qu'est-ce qu'on a fait ?* en 2003, commande de la CAF du Calvados et du CDN de Caen (il s'agit de la première version de la pièce *Cet enfant*, mise en scène en 2006). En 2000, il crée *Mon ami*, puis *Grâce à mes yeux* en 2002. C'est surtout avec *Au monde* (2004) qu'est venue la

¹ Source : <http://www.theatre-odeon.eu/>

² Joël Pommerat, *Théâtres en présence*, Actes Sud-Papiers, 2007, p. 6.

³ Joël Pommerat, *Théâtres en présence*, Actes Sud-Papiers, 2007, p. 18.

reconnaissance médiatique. *D'une seule main* est créé un an plus tard. L'auteur propose en 2006 sa première réécriture de conte : *Le Petit Chaperon rouge*, qui sera suivie en 2008 par *Pinocchio*, puis par *Cendrillon* en 2011. Avec *Les Marchands*, la critique est unanime. On loue son approche audacieuse du théâtre, l'épure de l'écriture, le trouble qui naît du spectacle. En juillet 2006, invité au 60ème festival d'Avignon avec sa compagnie, il présente *Le Petit Chaperon rouge*, *Au monde* et *Les Marchands*. En résidence aux Bouffes du Nord, il crée *Je tremble (1 & 2)*, puis *Cercles/Fiction* en 2010. Il écrit un livret d'opéra, *Thanks To My Eyes*, d'après sa pièce *Grâce à mes yeux* (musique d'Oscar Bianchi, mise en scène et création au Festival d'Aix en juillet 2011). Le 2 mars 2011, *Ma chambre froide* est montée à l'Odéon-Théâtre de l'Europe et cette pièce lui vaut le Molière de l'auteur francophone vivant. La compagnie Louis Brouillard a reçu le Molière des compagnies. En décembre 2011, est créé *La Grande et fabuleuse histoire du commerce* à la Comédie de Béthune - Centre Dramatique National Nord Pas-de-Calais. Joël Pommerat est artiste associé avec le Théâtre National de Bruxelles et, jusqu'en juin 2013, avec l'Odéon-Théâtre de L'Europe. En cette même année, il y crée *La Réunification des 2 Corées*. La pièce reçoit alors le prix du meilleur

spectacle du théâtre public au Palmarès du Théâtre, le prix du meilleur auteur par les Beaumarchais du Figaro et, enfin, deux prix du Syndicat de la Critique dans les catégories « meilleure création d'une pièce en langue française » et « meilleur créateur d'éléments scéniques » en la personne du scénographe Eric Soyer.

(Tous les textes de Joël Pommerat sont publiés aux Editions Actes Sud-Papiers)

Philippe Boesmans⁴

Philippe Boesmans est né à Tongres (Belgique) en 1936. Après avoir obtenu un premier prix de piano au Conservatoire de Liège, il abandonne la carrière pianistique pour la voie de la composition qu'il aborde pratiquement en autodidacte. Profondément influencé au départ par le sérialisme, il prend très tôt conscience de la nécessité d'en dépasser les contraintes et les exclusions. Sans renier cet héritage récent, il élabore un langage musical très personnel, où la communication avec l'auditeur retrouve une place centrale. Son œuvre est jalonnée de

⁴ Source : <https://www.henry-lemoine.com/fr/compositeurs/fiche/philippe-boesmans>

consécration importantes : prix Italia pour Upon La-Mi en 1971, participation aux principaux festivals de musique contemporaine (Darmstadt, Royan, Zagreb, Avignon, Almeida-Londres, Strasbourg, Montréal, Ars Musica-Bruxelles, Salzbourg, IRCAM, etc.) ainsi que de nombreux prix du disque : l'enregistrement de son Concerto pour violon et de Conversions ne s'est vu décerner pas moins de six prix, dont celui de l'Académie Charles Cros et le Prix International du Disque Koussevitzky. Producteur à la RTBF depuis 1971, Philippe Boesmans est depuis 1985 compositeur en résidence à La Monnaie où Gerard Mortier lui a commandé plusieurs œuvres, parmi lesquelles *La Passion de Gilles* (1983), les *Trakt-lieder* (1987), ainsi que l'orchestration de *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi (1989). Toujours pour La Monnaie, Bernard Foccroulle lui a commandé la partition d'un nouvel opéra, *Reigen*, qui a été créé en mars 1993 à La Monnaie dans une mise en scène de Luc Bondy. Cette production a été reprise en novembre 1993 à Strasbourg, puis, fin 1994, à La Monnaie, au Théâtre du Châtelet à Paris et en juin 1995 à l'Opéra de Francfort. D'autres productions de *Reigen* ont été programmées en juin 1997 à l'Opéra de Nantes, en novembre 1997 au Wiener Opern Theater à Vienne, en janvier 1998 à Braunschweig, en avril 1999 à

Amsterdam. C'est aussi en collaboration avec Luc Bondy que Philippe Boesmans a créé un nouvel opéra *Wintermärchen* d'après *The Winter's Tale* de William Shakespeare. La création a eu lieu en décembre 1999 au Théâtre Royal de la Monnaie à Bruxelles. Cette production a été reprise en janvier 2000 à l'Opéra de Lyon, en novembre 2000 au Châtelet à Paris et en septembre 2004 au Liceo à Barcelone. D'autres productions ont été programmées à Braunschweig, Vienne et Nürnberg. Une nouvelle version de *Reigen* pour orchestre de chambre dans une transcription de Fabrizio Cassol a été commandée par l'Opéra national du Rhin. La création a eu lieu par l'Atelier de Rhin au Théâtre Municipal à Colmar le 5 mai 2004. Le 8 mars 2005 le Théâtre Royal de la Monnaie a créé l'opéra, *Julie* d'après *Mademoiselle Julie* de August Strindberg. Cette production sa été reprise en mai 2005 au Wiener Festwoche et en juillet 2005 au Festival d'Aix-en-Provence.

MUSIQUE D'ORCHESTRE

Capriccio pour deux pianos (2 pianos et orchestre, 2010)

Concerto pour piano et orchestre (Piano et orchestre, 1978)

Concerto pour violon et orchestre (Violon et orchestre, 1980)

Conversions (Orchestre, 1980)
Élément/Extension (Piano et orchestre, 1976)
Intervalles I (Orchestre, 1973)
Intervalles II (Orchestre, 1973)

MUSIQUE D'ENSEMBLE

Chambres d'à-côté (Ensemble, 2010)
Corrélations (Clarinette et ensemble, 1967)
Doublures (Piano, percussions, harpe et ensemble, 1977)
Explosives (Harpe et ensemble, 1968)
Extases (Ensemble, 1985)
Multiplies (2 pianos et ensemble, 1978)
Ring (Orgue électronique et ensemble, 1975)

MUSIQUE DE CHAMBRE

Fanfare I (2 pianos, 1972)
Fly-Driving (Quatuor à cordes, 1988)
Intrusions (2 guitares, 1977)
Sur Mi (2 pianos, orgue électrique et percussions, 1974)
Surfing (Alto et orchestre, 1990)

MUSIQUE SOLISTE

Cadenza (Piano, 1978)
Fanfare II (Orgue, 1972)

MUSIQUE VOCALE ET CHORALE

Au monde (Solistes et orchestre, 2014)
Intervalles III (Soprano et orchestre, 1973)
L'eau douce du pardon (Voix et ensemble, 2002)
La passion de Gilles (Soli, chœur et orchestre, 1983)
Upon La - Mi (Soprano et orchestre, 1970)

Toutes les œuvres de Philippe Boesmans sont publiées par les Editions Jobert.